

*На правах рукописи*

УДК: 78.01

Юй Ян

**«ПИКОВАЯ ДАМА» А. С. ПУШКИНА – П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
В ПРОСТРАНСТВЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ:  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

**Научный руководитель:**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

**Волкова Полина Станиславовна**

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, профессор, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

**Коляденко Нина Павловна**

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

**Киреева Наталья Юрьевна**

**Ведущая организация**

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Хабаровский государственный институт культуры»

Защита состоится 15 ноября 2023 года в 13.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 196084, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу:

[http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000964\\_Disser.pdf](http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000964_Disser.pdf)

Автореферат разослан « » 2023 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования** обусловливается популярностью «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в музыкально-театральной и кинематографической среде. Об этом свидетельствуют все новые постановочные версии и экранизации как повести А. С. Пушкина, так и одноименной оперы П. И. Чайковского. Пристальное внимание к обозначенным произведениям и их авторам было инициировано в том числе и рядом юбилейных дат, которые отмечались в 2019–2020-м годах. Так, 2019 год прошел под знаком 220-летия со дня рождения А. С. Пушкина; в 2020-м году исполнилось 185 лет со времени написания им повести «Пиковая дама». Это же время оказалось связанным со 130 годами сценической жизни оперы П. И. Чайковского. Наконец, 2020-й год был ознаменован юбилеем самого композитора – 180-летием со дня рождения.

Подобное стечение обстоятельств требует ревизии сложившегося к настоящему времени опыта оперных и балетных постановочных версий «Пиковой дамы», а также музыковедческого анализа имеющихся кино- и мультипликационных работ, в которых «Пиковая дама» оказывается в центре режиссерской рефлексии. С учетом того, что опера, балет, кино и мультипликация являют собой пример синтетического художественного целого, в котором разные виды искусства вступают во взаимодействие, своевременное обращение к «Пиковой даме» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского связывается с особым ракурсом в прочтении обоих шедевров.

Речь идет, с одной стороны, о новой, рожденной в эпоху постмодернизма, методологии, с другой – о новой визуальности. Обогащенная современными достижениями в области экранных технологий, нередко включающая в себя кинематограф<sup>1</sup>, такая визуальность выступает равноценной музыкальной составляющей оперного, балетного или кинотекста, оказывая непосредственное влияние на его целостное восприятие<sup>2</sup>. При этом собственно визуализация может способствовать как выявлению глубинных смыслов, таящихся в лоне музыкального дискурса, так и их тотальной деформации.

Пытаясь разобраться в том, насколько диалог классиков и современников оказывается продуктивным, соискатель сосредоточивает свой научный интерес на интертекстуальности, реализуемой в процессе постановочных и экранных воплощений (перевоплощений) «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайков-

---

<sup>1</sup> Прием кинофикации, основанный на вовлечении кино в театральное пространство, начали использовать в 20-е годы XX века. Известно, что Мейерхольд применил его в постановке спектакля «Земля дыбом» в 1923 году. В это же время и С. Эйзенштейн обратился к данному приему в постановке спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», выведя на экран дневник Глумова. См.: Чанаяв Г. И., Чистякова М. Н. Балет и драма: особенности выразительности сценических средств в постклассическом театре // Синтез искусств и искусство синтеза. 2021. № 3. С. 33.

<sup>2</sup> Как пишут Дж. Морра и М. Смит, «визуальная культура имеет дело с теорией видения (*visuality*), сосредоточивая внимание на проблеме того, *что* становится видимым, *кто* видит это, *как* это видится (понимается)». См.: Visual Culture. Critical Concepts in Media and Critical Studies. Vol. 1. What Is Visual Culture Studies. N.Y., 2006. P. 284.

ского. Под интертекстом понимаются как музыкальные, так и визуальные «переключки», осуществляемые между произведениями разных музыкальных жанров, а подчас и разных видов искусства, рассматриваемые в качестве своеобразных маркеров, посредством которых режиссерский опыт предстает либо на уровне интерпретации классики, либо ее реинтерпретации. Последняя нередко приводит к трансформации базового текста, обнажая характерные для настоящего времени нравственные лакуны, требующие своего заполнения в опоре на триединство Этоса, Логоса и Пафоса.

В том числе в фокусе исследовательской оптики оказывается так называемый «тайный интертекст» (М. Г. Раку), который имплицитно присутствует в новых творческих проектах<sup>3</sup>. Другими словами, в центре настоящего исследования такие художественные детали «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского, которые демонстрируют неразрывную связь прошлого и настоящего, реализуемую в рамках диалога искусств.

В силу того, что в ряде образцов музыкального театра, равно как и киноверсий «Пиковой дамы» происходит совмещение первоисточника и созданной на его основе оперы<sup>4</sup>, соискатель считает оправданным вынесение в название диссертационного исследования имен двух полноправных авторов «Пиковой дамы»: А. С. Пушкина и П. И. Чайковского.

**Степень разработанности темы исследования.** Учитывая тот факт, что в отношении «Пиковой дамы» существует значительный пласт научной литературы из самых разных областей гуманитарного знания, остановимся лишь на тех работах, которые так или иначе затрагивают проблему интертекстуальности в области музыкального искусства в целом, а также в творчестве П. И. Чайковского, в частности. В их числе исследования В. Н. Рукавишникова, Л. П. Казанцевой, М. Ш. Бонфельда, М. Г. Раку, А. И. Климовицкого, Л. С. Дьячковой, О. И. Спорыхиной, Н. П. Коляденко и С. Ю. Лысенко, Н. В. Пономаревой и др. Здесь же следует назвать и обращение к интертексту в контексте филологического знания П. Х. Тороповым, И. В. Арнольд и др.

Что же касается работ, в которых выявление интертекстуальных связей между «Пиковой дамой» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского и вариантами ее «прочтения» современными хореографами, оперными и кинорежиссерами происходит сквозь призму интерпретации и реинтерпретации, то таковых в настоящее время не обнаружено. Все это делает настоящее исследование актуальным и современным.

**Объект исследования:** «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского как прецедентный текст в музыкальном искусстве.

---

<sup>3</sup> В опере «Пиковая дама» братьев Чайковских «тайный интертекст» М. Г. Раку связывает с одним из фактов биографии композитора. См.: Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия. 1999. № 2. С. 9–22.

<sup>4</sup> Начало стирания граней между Пушкининым и Чайковским было положено Вс. Мейерхольдом в 1935 году в Ленинградском государственном Малом оперном театре, когда он выступил в качестве оперного режиссера, предложив свое видение «Пиковой дамы».

**Предмет исследования:** интертекстуальные связи как маркеры интерпретации / реинтерпретации музыкального прочтения «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского.

**Цель диссертационного исследования:** определить критерии интерпретации / реинтерпретации музыки в имеющихся постановочных и киноверсиях «Пиковой дамы» как культурного или псевдокультурного опыта. Достижение цели потребовало решения ряда **задач**:

1) апробировать эвристический потенциал методологии интерпретации / реинтерпретации музыки применительно к опере, балету, кинематографу и мультипликации;

2) рассмотреть интертекстуальность в аспекте диалогической концепции М. М. Бахтина;

3) выявить особенности метода реинтерпретации как культурного или псевдокультурного опыта воплощения музыки в таких синтетических художественных текстах, как опера, балет, игровое кино и мультипликация;

4) провести комплексный анализ постановочных версий оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского современными режиссерами;

5) выявить интертекстуальные связи между «Пиковой дамой» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского и киномузыкой С. Прокофьева к фильму «Пиковая дама» М. Ромма, а также музыкой К. Молчанова в фильме-балете «Три карты»;

6) раскрыть специфику интертекстуального пространства «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в музыкальной составляющей художественных и мультипликационных фильмов А. Орлова («Эти три верные карты...»), П. Лунгина («Дама пик»), Д. Наумова и М. Лисового («Пиковая дама»).

**Теоретико-методологические основы** складываются в опоре на междисциплинарный статус исследования, осуществляемого на стыке музыковедения, искусствоведения, философии и филологии (лингвистики). В числе работ, послуживших точкой отсчета в научных поисках, назовем труды:

– теоретиков постмодернизма Р. Барта, Ж. Дерриды, Ж. Делеза, Ж.-Ф. Лиотара и др.;

– М. М. Бахтина, раскрывающие специфику совместного бытия (со-бытия) данного и созданного, текста и контекста, познавательного и этического моментов художественного творчества;

– В. В. Медушевского, посвященные двойственному характеру музыкальной формы, а также духовному анализу музыки.

Помимо этого, теоретическую базу исследования заложили работы о новом музыкальном и визуальном театрах Л. А. Бакши, А. В. Крыловой, М. А. Спасской, В. В. Тарнопольского, в том числе научные штудии, в которых раскрывается специфика музыкального и оперного текстов М. С. Инкижековой, О. С. Карпухиной, А. А. Сокольской и др.

Особого внимания заслуживают монография О. В. Бегичевой «Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX – XXI веков», один из разделов которой посвящен «Пиковой даме» братьев Чайковских и диссертация

С. Ю. Лысенко на тему «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре». В ее третьей главе искусствоведческой рефлексии подвергается опера «Пиковая дама» в «прочтении» И. Шаафа.

Отдельным блоком выделяются труды, в которых рассматриваются вопросы интерпретации и реинтерпретации произведений музыкального театра, игрового кино и мультипликации Н. И. Верба, П. С. Волковой, А. В. Денисова, П. А. Татарского, а также новой визуальности Г. А. Барабтарло, Е. А. Бобринской, Л. Л. Чакиной и экранного театра С. С. Севастьяновой.

**Методы исследования** включают в себя музыковедческую методологию, представленную сравнительным анализом различных постановочных версий «Пиковой дамы», реализуемым с учетом семиотического подхода, в том числе такие общегуманитарные методы и принципы, как:

- герменевтический метод;
- метод интертекстуального анализа;
- метод сравнительного анализа;
- метод диалога;
- методы интерпретации и реинтерпретации;
- стратегия деконструкции.

**Материал исследования** включает постановочные версии «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского (Т. Рейнхардт – Берлин, 2009; Ш. Херхайм – Нидерланды, 2016; Д. Бертман – Москва, 2017; Х. Нойенфельс – Зальцбург, 2018; А. Легчаков – Москва, 2018; Л. Штайер – Дюссельдорф, 2019; М. Лайзер и П. Корие – Баден-Баден, 2022), ее экранизации и мультипликацию («Пиковая дама» И. Масленникова – СССР, 1982; «Эти три верные карты...» А. Орлова – СССР, 1988; «Пиковая дама» Д. Наумова и М. Лисового – Россия, 2006; «Пиковая дама. Черный обряд» С. Подгаевского – Россия, 2015; «Дама пик» П. Лунгина – Россия, 2016; «Пиковая дама. Зазеркалье» А. Домогарова-младшего – Россия, 2018).

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Актуализируемая в процессе интерпретации / реинтерпретации музыки как имманентной части музыкального театра и кинематографа (мультипликации) интертекстуальность одновременно служит как углублению диалога, складывающегося между настоящим и прошлым, так и его деградации, что дает основание говорить о двойственном характере интертекста, инициирующего не только связи, но и разрывы. При этом диалогическая направленность интертекста реализуется посредством актуализации этического момента синтетического художественного текста.

2. Используемые в музыкальном искусстве постмодернистские практики не выходят за рамки рациональности; в них процесс комбинирования формально-содержательными элементами первоисточника преобладает над собственно смыслообразованием.

3. Если культурная реинтерпретация поддерживает равновесие между данным и созданным, обеспечивая неразрывную связь прошлого, настоящего и бу-

дущего, то псевдокультурная реинтерпретация устраняет равновесие, что приводит к диссонансу музыкального, визуального и словесного рядов синтетического художественного целого.

4. Образцом культурной реинтерпретации повести «Пиковая дама» А. С. Пушкина служит одноименная опера П. И. Чайковского, псевдокультурные версии представлены режиссерскими работами Т. Рейнхардта, Д. Бертмана, Ш. Херхайма, Л. Штайер, М. Лайзера и П. Корие.

5. Культурная реинтерпретация оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» присутствует в постановочной версии Х. Нойенфельса. К культурной реинтерпретации первоисточника (повести А. С. Пушкина «Пиковая дама») и интерпретации одноименной оперы П. И. Чайковского можно отнести променад-оперу «Пиковая дама» А. Легчакова и режиссерскую работу П. Лунгина «Дама пик».

**Научная новизна** исследования инициируется заявленной темой. В ней интертекстуальность выступает маркером либо культурной реинтерпретации образцов музыкального театра и кинематографа, либо ее псевдокультурных разновидностей. В первом случае речь идет о гармонизирующем диалоге классиков и современников, во втором – о воинствующем монологизме современников, приводящем к диссонансу настоящего и прошлого.

Элементы новизны обуславливаются также результативностью решения поставленных в диссертации задач, в частности:

1) апробирован эвристический потенциал методологии интерпретации / реинтерпретации, который определяется установкой на процессуальный характер мышледеятельности;

2) рассмотрен феномен интертекстуальности в аспекте диалогической концепции М. М. Бахтина, что позволило акцентировать внимание на этической составляющей новых «прочтений» «Пиковой дамы»;

3) обозначен критерий, согласно которому театральные постановки и киноверсии «Пиковой дамы» могут получать оценку с позиции либо культурного опыта, либо опыта псевдокультурного;

4) посредством искусствоведческого анализа современных постановок и киноверсий «Пиковой дамы» в мировом музыкальном театре и российском кинематографе установлено, в каком случае речь идет об интерпретации, в каком – о реинтерпретации в ее культурной или псевдокультурной разновидностях;

5) выявлены интертекстуальные связи между киномузыкой С. Прокофьева, музыкой К. Молчанова к балету «Три карты» и «Пиковой дамой» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского;

6) раскрыт принцип интертекстуальности в художественных и мультипликационных фильмах А. Орлова («Эти три верные карты...»), П. Лунгина («Дама пик»), Д. Наумова и М. Лисового («Пиковая дама»).

Помимо этого, в научный оборот введена информация о ряде постановочных версий оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского 2020-х годов. Впервые предпринят музыковедческий анализ киномузыки С. Прокофьева к неосуществленному фильму «Пиковая дама» режиссера М. Ромма, а также музыки К. Молчанова к балету «Три карты».

**Теоретическая значимость работы** заключается в следующем:

- полученные материалы могут быть полезны при разработке критерия оценки современного музыкального театра на основе предложенных соискателем дефиниций культурной и псевдокультурной реинтерпретации;
- рассмотрение интертекстуальности с позиции диалога в контексте музыковедения (искусствоведения) расширяет ее границы, задаваемые идеологией постмодернизма;
- введенная в научный оборот информация о постановочных версиях зарубежных режиссеров вносит свою лепту в исследование темы «Русское в зарубежной музыкальной культуре», разрабатываемой в отечественной музыкальной науке.

**Практическая значимость работы** видится в возможности использовать полученные материалы:

- в спецкурсах по интертекстуальному анализу постановочных версий классических образцов музыкального театра;
- на занятиях в вузе по факультативным курсам «Музыкальная журналистика», «Современный музыкальный театр».

Отдельные положения могут войти в дисциплину «История русской музыки».

**Достоверность исследования** подтверждается теоретико-методологическим фундаментом работы, выстраиваемом в опоре на труды отечественных музыковедов и представителей мировой гуманитарной науки, единством теоретических установок и их практической реализации на примере музыкального театра и кинематографа.

Достоверность подтверждается результативностью проведенного комплексного анализа сценических и киноверсий оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама».

**Апробация результатов работы** проходила на заседании кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, а также в рамках Всероссийских и Международных научных конференций (Санкт-Петербург, 2020–2022; Краснодар, 2020–2023; Пенза, 2020, Армавир, 2019, 2023) и публикаций в журналах, рекомендованных ВАК (5 статей), в коллективной монографии (Саратов, 2021), в сборниках материалов конференций (11 статей).

**Структура работы:** диссертационная работа состоит из Введения, Двух глав, включающих в себя по три параграфа, Заключения, Литературы и Приложения. Последнее включает нотные примеры из музыки С. Прокофьева к фильму М. Ромма «Пиковая дама».



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Во **Введении** обосновывается актуальность диссертационного исследования, осмысливается степень разработанности проблемы, обозначенной в его названии, определяются объект, предмет и цель исследования, ставятся задачи, обуславливающие его новизну, артикулируются методологическая база диссертации, ее теоретическая и практическая значимость, а также указываются конференции, в рамках которых проходила апробация научной работы.

Первая глава «**Музыкальный театр сквозь призму постмодернистских стратегий**» включает в себя три параграфа. В первом параграфе *Оперный текст как поле методологических операций* исследуется стратегия деконструкции. Несмотря на то, что изначально она выстраивается на основе реализуемой посредством письменности вербальности, в текстах Ж. Дерриды неоднократно встречаются понятия, вызывающие аналогии с музыкальным искусством и театром. Приметы первого складываются в следующий ряд:

- похоронный звон (имеется в виду один из возможных переводов на русский язык работы Дерриды “Glas”);
- вокальный медиум (так Деррида называет посредника между реальностью (материальностью) мира и виртуальностью (идеальностью) сознания);
- голос, который, по мысли Дерриды, демонстрирует неделимую целостность материальности звука и его идеальности;
- слышать (необходимо оговорить, что во французском языке глаголы слышать и понимать имеют одинаковое значение);
- танец жизни и танец с жизнью, в рамках которого пишущая рука уподобляется руке, танцующей танец из слов.

Своего рода связующим звеном между музыкальным искусством и искусством театра оказывается игра как универсальная метафора. При этом имплицитное присутствие театральности опознается в так называемом *законе кавычек*. Последние рассматриваются на уровне визуального образа, который связывается с неотъемлемым от драмы мира театральным занавесом. Примечательно, что с позиции драмы философ рассматривает и письменность, которая, одновременно, предстает в качестве сцены. С этой точки зрения интерес Ж. Дерриды к драматическому театру, называемому А. Арто театром жестокости, видится вполне оправданным. Изучая концепцию Арто, Деррида в действительности оттачивает и шлифует свою собственную стратегию, которая оказывается перспективной в том числе и для театра музыкального. Речь идет о процессуальном характере деконструкции, нацеленной на «поиск «произвольных» с точки зрения здравого смысла ассоциаций» (В. Руднев).

Выявляя ее эвристический потенциал в работе с текстом культуры, соискатель приходит к мнению, что, будучи порождением рациональности, обозначенная стратегия выносит за скобки ценностный аспект всякого подлинного творчества. Сложившаяся практика напрямую связывается с тем, что, реализуя установку на игру, которая пронизывает собой все пространство текста, аполо-

геты постмодернизма, по сути, провозглашают приоритет процесса над результатом, что отличает игру от собственно творческой деятельности. Делая ставку на манипуляцию значениями, объективирующими формально-содержательный пласт художественного творения, деконструктивисты в итоге подменяют процесс смыслообразования, рождающийся в диалоге данного и созданного, комбинированием имеющейся в тексте наличности (данное). В качестве примера деконструкции приводится анализ «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в постановке И. Шаафа, представленный в диссертационной работе С. Ю. Лысенко.

Во втором параграфе *Интертекстуальная стратегия в контексте диалогической концепции М. М. Бахтина* выявляются точки соприкосновения между интертекстом и диалогом, реализуемым во взаимодействии данного (познавательный момент текста) и созданного (этический момент текста). Фокусируя свой научный интерес на музыке как речи, соискатель делает очевидным несоответствие педалируемого в рамках постмодернистских культурных практик монолога, иницируемого «смертью автора» (Р. Барт), и диалектикой диалога М. М. Бахтина. Обосновывая перспективность рассмотрения интертекстуальности сквозь призму диалога, соискатель делает ставку на этический момент текста. Будучи коррелятом личностного смысла, он имплицитно присутствует во всякой художественной речи, которая опознается как риторически организованная, в том числе и в речи музыкальной.

Подчеркивая, что в данном контексте этический момент выступает знаком ценностного переживания музыки, его актуализацию соискатель связывает с выходом на интонационную сторону музыкальной формы, уподобляя такой опыт процессу смыслообразования. Имеется в виду противостоящая постмодернистской игре мыследеятельность, нацеленная на преобразование опредмеченной в тексте объективной информации в отмеченный интересу субъективностью личностный смысл. Обусловленная мыследеятельностью трансформация объективного значения в интересу субъективный смысл выступает в качестве универсальной ценности, поскольку:

- а) сохраняет преемственность поколений, устраняя разрывы между прошлым, настоящим и будущим;
- б) снимает барьеры, разделяющие подчас далекие культуры, создавая тем самым условия для межкультурной коммуникации;
- в) обеспечивает глубинную связь классики и современности.

Соответственно, забвение этического момента, выведение его за границы оперной, балетной или же кинолексики превращает диалог с автором творения в лишенный диалектики обмен информацией. Напротив, уход от голой рациональности или иначе – познавательного момента текста за счет актуализации момента этического дает основание утверждать: интертекстуальные включения «составляют часть интерпретационной программы художественного текста, т. е. являются сигналами адресованности»<sup>5</sup>, маркируя авторскую интенцию. В итоге интертекст не только не способствует смерти автора, но узаконивает его вхождение

---

<sup>5</sup> Филиппова С. Г. Интертекстуальность как средство объективации картины мира автора: дис. ... канд. филол. н. СПб., 2008. С. 11.

в диалогическое пространство как полноправного участника наряду с читателем, зрителем или же слушателем. В противном случае диссонанс между исходным текстом и его возможными версиями неизбежен.

Третий параграф *Музыкальная герменевтика в аспекте интерпретации и реинтерпретации* посвящен вопросам терминологии. Раскрывая общие основания герменевтики и интерпретации, соискатель обращает внимание на характерные для герменевтики моменты, которые могут существенно обогатить интерпретацию. Речь идет о том, что в русле герменевтической традиции приоритетным остается духовный анализ текстов культуры, реализуемый в опоре на понимание и такие его атрибуты, как смысл и значение. Наряду с интерпретацией уделяется внимание и реинтерпретации. Будучи ориентирована на тотальное переосмысление базового текста, реинтерпретация не сохраняет первоисточник на уровне системы, в отличие от интерпретации. Его включенность в новое художественное целое оказывается исключительно на уровне части, вследствие чего реинтерпретация обретает статус первичной художественной деятельности в противоположность вторичности интерпретации.

Учитывая наработки в отношении данной стратегии, в том числе в русле искусствознания, соискатель предлагает собственное видение ее актуализации в контексте музыкального театра и кинематографа (мультипликации). Во-первых, принимая во внимание универсальный характер реинтерпретационной стратегии<sup>6</sup>, соискатель считает необходимым в процессе анализа говорить как о музыкальной, так и о визуальной реинтерпретации. Причем, в контексте синтетического художественного целого именно визуальная реинтерпретация нередко меняет содержание его музыкальной составляющей.

Во-вторых, не менее важным становится проведение демаркационной черты между культурной реинтерпретацией и ее псевдокультурным подобием. Подчеркивая, что понятие культура в отношении человека как социального существа выступает оппозицией его биологической природы, отмеченной автоматизмом восприятия и ограниченной так называемым «шкурным интересом», соискатель предлагает следующие дефиниции. В случае с культурной реинтерпретацией налицо неделимая целостность предшествующего опыта с последующим, обусловленная незыблемостью духовных ценностей, на что указывает используемая в названии рассматриваемой стратегии латинская приставка *re* (*reinterpretatio*)<sup>7</sup>. Напротив, в случае с псевдокультурной реинтерпретацией искомая целостность носит поверхностный характер, поскольку вечные духовные ценности подменяются сиюминутным интересом, что приводит к инверсии сущности и существования, бытийственной стороны жизни и ее бытовой стороны.

Другими словами, указание на культурный характер реинтерпретации предполагает доминирование в процессе работы с художественным дискурсом смыслообразования над заданным извне алгоритмом, в основе которого лежит

<sup>6</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл //Филологические науки в МГИМО. 2020. № 23 (3).

<sup>7</sup> Имеется в виду ее двойственный характер, когда речь идет одновременно и о возврате к исходному тексту, и об отказе от него, о повторении, и одновременном его переосмыслении. Подробнее см.: Волкова П. С. Реинтерпретация художественного творчества (на материале искусства XX века): монография. Краснодар, 2009.

комбинаторная техника. Здесь культура предстает как результат окультуривания природы человека, вследствие чего читатель, зритель, слушатель руководствуются в своих поступках не столько рефлексам, сколько рефлексией.

В-третьих, соглашаясь с тем, что реинтерпретация обнаруживает точки соприкосновения с деконструкцией, соискатель констатирует наличие между обозначенными стратегиями принципиального несовпадения. Если реинтерпретация оперирует текстом как речью, реализуемой в опоре на риторический канон в триединстве Этоса, Логоса и Пафоса, то деконструкция – как безгласной вещью. В качестве иллюстрации культурной реинтерпретации повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» соискатель останавливается на одноименной опере П. И. Чайковского. Демонстрация псевдокультурных образцов происходит на примере игрового кино – фильмов режиссеров С. Подгаевского («Пиковая дама. Черный обряд») и А. Домогарова-младшего («Пиковая дама. Зазеркалье»).

Вторая глава «**Интертекстуальные связи “Пиковой дамы” А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в зеркале экранного театра**» также включает три параграфа. Первый параграф *Постановочные версии оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского: интерпретация и реинтерпретация* содержит анализ оперных постановок «Пиковой дамы» П. И. Чайковского с позиции рассматриваемых в Первой главе диссертации методов. Поскольку в качестве материала исследования используются имеющиеся в открытом доступе видеозаписи постановочных версий как российских, так и зарубежных режиссеров, налицо необходимость преодолеть существующие в мировой науке разночтения в отношении таких феноменов, как видеотрансляция, трансляция, телеопера, киноопера, операспектакль, экранный театр и т.п. Отталкиваясь от работ С. С. Севастьяновой, к характерным приметам последнего соискатель относит:

- совмещение в едином аудиовизуальном пространстве достижений театра, музыки и кинематографа как его базовой основы;
- демонстрацию посредством отмеченного совмещения «глобального синтеза», обусловленного синтетической природой оперы, балета и собственно кинематографа<sup>8</sup>.

Аргументом в пользу выбора данного термина в качестве рабочего служит тот факт, что в фокусе исследовательской оптики соискателя не столько музыкальный ряд, зафиксированный в нотной партитуре, сколько музыка как часть синтетического художественного целого, в лоне которого рождается смыслообраз спектакля. Тем не менее, говоря об экранном театре, нельзя не вспомнить слова Э. Хупер-Гринхилл о том, что «визуальность пронизана отношениями власти, которые складываются между тем, кто ее формирует и тем, для кого она формируется»<sup>9</sup>. С ней в унисон мыслит М. Маклюэн. «Как только мы отдали свои чувства и нервные системы в плен частному манипулированию тех, кто должен пытаться извлечь выгоду из аренды наших глаз, ушей и нервов, – свидетельствует

<sup>8</sup> Севастьянова С. С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: дис. ... канд. искусств. Астрахань, 2004. С. 3–4.

<sup>9</sup> Visual Culture. Critical Concepts in Media and Critical Studies / Eds by J. Morra and M. Smith. – Vol. 1. What Is Visual Culture Studies. N.Y.: Routledge, 2006. P. 284.

философ, – у нас реально не остается больше никаких прав»<sup>10</sup>. Потому, при наличии общего фундамента у музыкального театра и его экранных и киноверсий (мультипликации), только первый, будучи самостоятельным музыкальным жанром, ставит перед зрителем необходимость решать задачу на смысл в опоре на собственное видение и слышание, что исключает пассивность восприятия.

В числе постановочных версий соискатель останавливается на «Пиковой даме» режиссера Л. Штайер, поставленной на сцене Рейнского оперного дома в Дюссельдорфе (2019), променад-опере «Пиковая дама» А. Легчакова, представленной в усадьбе Гончаровых-Филипповых (2018), одноименной постановке Т. Рейнхардта, сценической площадкой для которой стала берлинская «Комическая опера» (2009), показанной в рамках Пасхального фестиваля в Баден-Бадене «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, созданной режиссерским тандемом М. Лейзера и П. Корие (2022).

Отмечается, что в обозначенных режиссерских работах наличествуют два визуальных символа, которые были выявлены в процессе анализа игрового кино С. Подгаевского и А. Домогарова-младшего – зеркала и воды, однако их актуализация происходит в каждой из работ по-разному. В числе отдельных деталей, обусловивших сценическим воплощением оперы статус псевдокультурной реинтерпретации, названы:

- перенос сюжета в 50-е годы XX века, в Голливуд, где события разворачиваются на вечеринке у бассейна, что полностью исказило характеры персонажей оперного спектакля на фоне грубейшего нарушения сценического пространства, в котором были использованы поглощающие звук бархатные драпировки, лишившие полноценного звучания как вокалистов, так и оркестр под управлением дирижера А. Шохакимова (постановка Л. Штайер<sup>11</sup>);

- позиционирование пиковой дамы, не утратившей следов молодости и красоты, которая появляется на сцене, выходя из зеркального лифта, в качестве «сексуального экрана», а также «крестной феи» обрусевшего немца, в том числе наличие в центре гостиной дома графини прозрачного саркофага с помещенным в нем скелетом – предвестника гибели главного героя<sup>12</sup> (непонимание созданных композитором характеров привело к неизбежному диссонансу визуальной, вербальной и музыкальной составляющих синтетического художественного целого, созданного Т. Рейнхардтом и А. Ведерниковым);

- демонстрация дома графини в качестве публичного дома, в котором пиковая дама является хозяйкой и где «работают» по обслуживанию офицеров Лиза

<sup>10</sup> Маклюэн М. Г. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007. С. 81.

<sup>11</sup> Несмотря на то, что свой метод работы с прецедентным текстом Л. Штайер называет методом отчуждения, в ее манере угадывается одна из постмодернистских культурных практик, названная Ги Дебором дрейфом. Специфика последнего обусловлена установкой на противостояние всему тому, что имеет определенные очертания и предсказуемость, подобно хорошо разработанному маршруту. Соответственно, принцип дрейфа предполагает бессистемные прогулки по той или иной местности с целью получения удовольствия от спонтанности впечатлений.

<sup>12</sup> Как свидетельствует Кор-Ян Дюссельджи, исполняющий роль Германа, главный герой стремится завоевать женщину, в которую влюбился, но при этом не знает, как добиться желаемого. Поэтому, когда любовь не встречает взаимности, то он использует средства, которые на самом деле мешают этому достижению: если ты меня не любишь – я убью себя!

и Полина, испытывающие друг к другу преступную любовь, отличающую также и отношения Томского с товарищем (постановка М. Лейзера и П. Корие, дирижер К. Петренко).

Образцом культурной реинтерпретации повести Пушкина «Пиковая дама» и интерпретации одноименного творения Чайковского стала променад-опера А. Легчакова (дирижер А. Рейн). Постановка, совмещающая в едином культурном пространстве оба шедевра, позволила всем участникам – и исполнителям, и зрителям – прожить полную надежд, разочарований и трагических заблуждений жизнь, осознавая совершенные на пути к финалу ошибки и постигая возможность их исправления, которая оказывается достижимой уже за пределами художественной действительности «Пиковой дамы». При этом этический момент синтетического художественного целого, становящийся все более прозрачным от первого к третьему действию, может быть сформулирован так: самая великая тайна в жизни – это тайна любви.

Во втором параграфе *Музыка С. Прокофьева к неосуществленному фильму М. Ромма «Пиковая дама»* проводится музыковедческий анализ киномузыки, созданной С. Прокофьевым для художественного фильма М. Ромма по повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», который, едва запустив в производство, практически сразу сняли в силу разных причин. Тем не менее, написанная композитором музыка не была забыта. Достаточно назвать имена хореографов К. Брандструпа, в музыке к балету которого композитор М. Беркли обратился к рукописям С. Прокофьева<sup>13</sup> – имеется в виду балет «Порывы» (2008)<sup>14</sup> и Н. Боярчикова, поставившего на киномузыку С. Прокофьева балет «Три карты» (1969), а также имена дирижеров. Так, Г. Рождественский в компилированной сюите «Пушкиниана» (1962) исполнил два номера из киномузыки С. Прокофьева. В свою очередь, М. Юровский выступил аранжировщиком целостной симфонической сюиты из девяти частей (2003). Также известно, что свой балет «Пиковая дама» задумывал ставить на музыку Прокофьева хореограф Р. Пети, однако позднее он отказался от этой идеи.

Подчеркивается, что, несмотря на намерение М. Ромма сделать экранизацию повести А. С. Пушкина, в музыке С. Прокофьева обнаруживаются интертекстуальные связи, которые то прямо, то косвенно отсылают к опере П. И. Чайковского. Речь идет о следующих маркерах:

- при экспонировании тематизма, отвечающего образу Германна, в момент звучания в остинатном басу гармонической ум3 или при расщеплении её на составляющие – восходящие и нисходящие малосекундовые мелодические ходы – возникает интертекстуальная связь с аналогичными интонациями, связанными с образом Графини из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. Имеются в виду такие фрагменты оперного текста, как:

а) сцена № 16 (в спальне Графини) в знаменитом басовом остинато с верхней секундовой вспомогательной, от начала сцены и до появления Графини,

<sup>13</sup> Если в клавире музыка к фильму была завершена С. Прокофьевым полностью (24 номера), то партитура состоит из 20 номеров.

<sup>14</sup> Буклет к CD Prokofiev: The Queen of Spades/On Guard for Peace. 2009 David Nice.

б) секундовый мотив, появляющийся во всех слоях фактуры, имитируемый или секвенцируемый, который пронизывает весь следующий *cis-moll*'ный раздел *Allegro moderato*, включая Песенку Графини (из Гретри) и хор «Благодетельница наша»,

в) обыгрываемый в басу секундовый мотив, который также звучит в финальной сцене № 17 в кульминационный момент объяснения Германна с Лизой (*Vivace*);

- начальная интонация пьесы П. И. Чайковского «Старинная французская песенка» в теме Лизы, которая выполняет сразу несколько семантических функций:

- 1) обрисовка социально-бытового портрета Лизаветы Ивановны;

- 2) косвенное указание на ее «мучительницу», намек на «парижские амур» графини;

- 3) двойничество пиковой дамы и Лизы, являющейся воплощением живой души Анны Федотовны;

- инкрустированная в разные места музыкальной формы полонеза, звучащего в сцене Бала (№ 14), – в начальный сигнал, в тематизм I части (т. 10) и его повторные проведения, в т. 18 в басу, в т. 3 E dur'ной II части, в т. 7 срединного ритурнеля – краткая, но выразительная нисходящая попевка как усеченная, но хорошо узнаваемая на слух цитата из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского (имеется в виду нисходящий гексахорд в менуэтном ритме, связанный с образом Графини, возвратившейся с бала в свою спальню, полусонно вспоминающей прошлое и сетующей на современную жизнь («Ах, постыл мне этот свет») – мотив, на котором основана вся оркестровая партия сцены 16 (с раздела *Andantino con moto*,  $\frac{3}{4}$ , b-moll), прерываемая лишь на время Песенкой графини;

- ритмоформула «скачки», которая коррелирует с темой трёх карт из оперы «Пиковая дама».

Третий параграф *Музыкальный театр и кинематограф: принцип взаимодействия* посвящен рассмотрению культурного диалога, осуществляемого между разными видами искусства, в центре которых – синтетический художественный текст. Констатируется, что наряду с экранизацией оперы или съемками фильма-балета, взаимодействие музыкального театра и кинематографа происходит на самых разных уровнях:

- многие оперные певцы, равно как и мастера балета заявили о себе в качестве талантливых киноактеров (М. Каллас, Х. Каррерас, С. Ром, М. Кабалье, Е. Максимова и В. Васильев, М. Плисецкая<sup>15</sup> и др.);

---

<sup>15</sup> Известно, что М. Плисецкой была предложена роль графини в фильме-опере «Пиковая дама», над экранизацией которого работал режиссер А. Кулямин. Помимо прославленной балерины, согласившейся в этом проекте одновременно исполнять вокальную партию Анны Федотовны, в фильме должны были принять участие Д. Хворостовский (Елецкий), В. Чернов (Томский) и др. мировые звезды, с которыми велись переговоры относительно Германа (В. Галузин, О. Марин). Подробнее по данному вопросу см.: Балерина Майя Плисецкая поет в «Пиковой даме»-KR.RU. URL: [kp.ru/daily/22652/12707/](http://kp.ru/daily/22652/12707/) (дата обращения 07.12.2021).

- присутствие в кинематографе значительного количества цитат из мирового музыкального наследия, что позволяет говорить об оперности кинематографа, как это заметно на примере режиссерских работ Л. Висконти<sup>16</sup>, П. Гринуэя и др., в том числе обращение к оперной теме как одной из сюжетных линий фильма (Д. Хоффман «Квартет» (Великобритания, 2012), К. Серебренников «Юрьев день» (Россия, 2008) и др.);

- наличие киноработ, отвечающих оперной эстетике (эстетика оперы-буффа в художественных фильмах Ф. Феллини «И корабль плывет» (Италия, Франция, 1983), «Восемь с половиной» (Италия, Франция, 1983) и др., конструкция камерной оперы в киноработе Л. Висконти «Семейный портрет в интерьере» (Италия, Франция, 1984), приметы оперного жанра в фильмах «Король-Олень» (СССР, 1969) и «Спасите утопающего» (СССР, 1967) режиссера П. Арсенова, музыку к которым написал композитор М. Таривердиев). Вместе с тем, признанным шедевром, раскрывающим содержание оперы в пространстве кинематографа, остается фильм И. Бергмана «Волшебная флейта» (Швеция, 1975).

Предлагая музыковедческий анализ теле и киноверсий «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского, соискатель прежде останавливается на фильме-балете «Три карты» – высокопрофессиональной работе, созданной в 1983 году ТО «Экран» по мотивам повести «Пиковая дама», со специально написанной для него музыкой К. Молчанова и хореографией Б. Барановского. Речь идет о синтетическом экранном аудиовизуальном тексте, соединяющим музыку, танец, эпизоды драматического действия и художественное оформление. Основу видеоряда образует хореографический текст, перемежаемый немым драматическим действием или видеосъемками места событий. Вступительные кадры заставки, выполняющей также функции предельно сжатой музыкальной интродукции с обобщенным резюме предстоящих событий, экспонируют облик главных персонажей фильма.

Примечательно, что лейттема *мечты и надежд* Германна начальными интонациями восхождения к терции лада и спуском по тоническому квартсекстаккорду воспроизводит начало широко известной как образ мечты побочной темы I части 7-й симфонии С. Прокофьева. Однако К. Молчанов усилил ее эфемерность иными метрическими условиями:

- несимметричным тактовым размером;
- ладовой неустойчивостью продолжения темы;
- подчеркнутой напряженностью сопоставления звучания VI# и VI натуральной ступеней мрачного *b-moll'*я.

Более того, далее тема-мечта словно «разбивается» знаком трех роковых карт – стеклянно-звонящим и фальшиво-неопределенным звучанием ксилофона (колокольчиков) и, возможно, препарированного фортепиано на интонации нис-

---

<sup>16</sup> Даже тогда, когда пространство кинотекста оказывается свободным от цитирования, Висконти не оставляет мысль об опере, обращаясь к визуальным цитатам. Так, в развязке фильма «Рокко» (Италия, Франция, 1960) сцена, когда в момент битвы Рокко на ринге Надя гибнет от руки Симоне, отсылает зрителя к опере Ж. Бизе «Кармен».



ходящего уменьшенного трезвучия (*des-b-g*), повторенного трижды, но с ритмическим увеличением заключительного проведения. Впоследствии, в сцене проигрыша Германна тема *мечты* в экспрессивном тембре струнных прозвучит в инструментовке, напоминающей тему финала 6-й симфонии П. И. Чайковского.

Подчеркивается, что тема *мечты* – не единственная музыкальная реплика, демонстрирующая незримую, но отчетливо слышимую связь К. Молчанова со своим воплотившем историю пиковой дамы в киномузыке современником. Угрожающе-диссонантное звучание ансамбля валторн в момент осознания Германном смерти старухи заставляет вспомнить написанную в 1936 году симфоническую сказку С. Прокофьева «Петя и волк». В обоих случаях ансамбль валторн коррелирует с надвигающейся опасностью и вызываемой ею тревогой с той лишь оговоркой, что в балете обозначенный инструментальный состав взаимодействует с глассандо низких струнных с тромбоном.

Помимо музыкального интертекста в рассматриваемом балете обнаруживается и его визуальный аналог:

- смятенные вращения героя при взгляде на портрет графини, а также жест, отмеченный настойчиво протягиваемой просящей руки, вызывают легкую аллюзию на оперу П. И. Чайковского (речь идет о жесте музыкальном) в ситуации, когда ожидающий Графиню Герман останавливается перед ее портретом, втайне надеясь добиться расположения старухи;

- пластический жест, имитирующий скачку верхом, который неоднократно встречается в балете Молчанова, в том числе в танце с картами, а также в синкопированном демоническом скерцо-скачке, несущем к катастрофическому финалу, что отсылает к балладной жанровой модели оперы «Пиковая дама».

Следом за фильмом-балетом «Три карты» К. Молчанова – Б. Барановского соискатель обращается к фильму П. Лунгина «Дама пик» (Россия, 2017). Его анализ проводится на фоне постановочных версий оперы «Пиковая дама», осуществленных творческими тандемами Ш. Херхайма – М. Янсона (Амстердам, 2016), Х. Нойенфельса – М. Янсона (Зальцбург, 2018) и фильма А. Орлова «Эти три верные карты» (СССР, 1988).

Отмечая, что интерес к музыке в семье П. Лунгина далеко не случаен<sup>17</sup>, соискатель подчеркивает: «Дама пик» – это четвертая картина с «музыкальным сюжетом», которой предшествовали такие работы режиссера, как «Такси-блюз» (Россия, 1990), где главный герой – саксофонист; «Ветка сирени» (Россия, Люксембург, 2007), повествующая о годах жизни С. В. Рахманинова, и «Дирижер» (Россия, 2012). Об этой картине митрополит Илларион (Алфеев), чья оратория «Страсти по Матфею» звучит в кинотексте, сказал так: «не музыка была написана для фильма, а скорее... фильм был сделан для музыки. Потому что музыка там является не просто фоном, она является одним из действующих элементов и

---

<sup>17</sup> С. Лунгин – отец режиссера П. Лунгина – работал в оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского, которая впоследствии получила статус Московского драматического театра, сохранившего имя великого основателя. Интересно, что он выступил совместно с И. Нусиновым автором интермедий в советско-болгарском фильме «Любовь к трем апельсинам» по одноименной опере С. Прокофьева (Болгария, 1970). Напомним, что либретто к опере писал сам композитор, обратившись для этого за помощью к В. Мейерхольду.

вплетена в сюжет кинофильма»<sup>18</sup>. Примечательно, что в одном из своих интервью П. Лунгин высказал мысль о том, что опера как изначально площадное, низовое искусство, гораздо ближе к кинематографу, чем к театру.

Сравнительный анализ обозначенных художественных образцов позволяет утверждать, что кинематографическая работа П. Лунгина, рассматриваемая с точки зрения повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», как ее первоосновы, являет собой опыт интерпретации. Изменив эпоху, имена героев, введя дополнительные персонажи, П. Лунгин, таким образом, развивает мысль о невозможности переиграть судьбу в попытке добиться желаемого, следуя голому рассудку. Напротив, с точки зрения одноименной оперы П. И. Чайковского как источника творчества современного режиссера фильм «Дама пик» представляет собой опыт реинтерпретации. Речь идет о том, что здесь опера выступает лишь частью нового художественного целого, в рамках которого происходит возврат к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Актуализируемый П. Лунгиным этический момент, связующий в его кинотексте повесть и оперу, определяется мощью иррационального начала, знаком которого становится оперная примадонна Софья Майер/дама пик. Тем не менее, тот факт, что, попадая во власть иррациональности рациональность терпит поражение – последнюю олицетворяет молодой певец Андрей/Герман, напрямую связан с духовной несостоятельностью мужчины.

Выявляя общее и особенное в режиссерских работах П. Лунгина и А. Орлова, соискатель отмечает в них наличие тайного интертекста, представленного третьей арией Далилы в фильме «Дама пик» и каватиной Нормы в фильме «Эти три верные карты...». В обоих случаях его функция сводится не только к необходимости дать косвенную характеристику главным героиням – Софье Майер как alter ego Анны Федотовны и Лизы, но и запечатлеть в пространстве кинотекста образ автора как своего рода приношение гению П. И. Чайковского, обесмертившему творение А. С. Пушкина.

В первом случае имеются в виду французские корни П. И. Чайковского и его творческий союз с К. Сен-Сансом, нашедший свое воплощение:

- в печатном слове (газетная публикация П. И. Чайковского и книга К. Сен-Санса «Портреты и воспоминания»);
- исполнении в Париже музыки русского композитора (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»);
- в ситуации, когда оба музыканта в одно время были удостоены званий почетных докторов Кембриджского университета.

Во втором – особая любовь композитора к итальянской опере, берущая начало в его детских впечатлениях, тот факт, что «Пиковая дама» была написана в Италии (Флоренция), а также трепетность чувства П. И. Чайковского к итальянской оперной певице Дезире Арто, обладающей редким *organo*.

В свою очередь, постановка Ш. Херхайма (Амстердам, 2016) вновь заставляет вспомнить о принципе дрейфа, реализация которого происходит не столько

---

<sup>18</sup> Митрополит Илларион о фильме «Дирижер» // Правмир: официальный YouTube канал. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dhjSAubYV3w>.

в географическом, сколько в жизненном пространстве П. И. Чайковского, порождая следующие «инновации»:

- в отношениях между композитором и Германом угадывается любовная связь;
- выпитый композитором в разгар холеры стакан сырой воды оказывается одинаково губительным и для Лизы, и для Германа;
- сам Чайковский, многократно «умноженный» посредством двойников, предстает в итоге в образе Христа, что, возможно, является аллюзией на слова Чайковского о том, что Моцарт – музыкальный Христос.

Знаменательно, что напоминание о боготворимом П. И. Чайковским композиторе обнаруживает себя не только на уровне музыкального ряда (помимо авторских фрагментов из музыкального наследия В. А. Моцарта в оперу вводится цитата из «Волшебной флейты», которая звучит посредством часового механизма). На визуальном уровне обращают на себя внимание «птичьи» костюмы Прилепы и Миловзора.

Что же касается постановки Х. Нойенфельса (Зальцбург, 2018) как культурной реинтерпретации оперы П. И. Чайковского, то ее этическая направленность со всей мощью раскрывается в сцене свидания Германа и пиковой дамы, которая происходит на фоне декораций, напоминающих больничную палату. Речь идет о великой силе любви, потребность в которой человек испытывает до тех пор, пока он способен дышать.

Завершается искусствоведческий анализ оперных и киноверсий «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского обращением к мультипликационной работе Д. Наумова и М. Лисового «Пиковая дама» (Россия, 2006). В предложенной режиссерами интерпретации шедевра А. С. Пушкина – П. И. Чайковского город становится полноправным действующим «лицом», как это заметно и в фильме И. Масленникова «Пиковая дама» (СССР, 1982). По замыслу режиссера, выступающая в роле чтеца А. Демидова знакомит зрителей с историей, рассказанной А. С. Пушкиным, прогуливаясь по знаковым для поэта местам тогдашнего Петербурга. Аналогичным образом и в одноименном мультфильме «мистицизм и инфернальность в прочтении темы становятся ... определяющими для героев. Трагическая предрешенность судьбы Германа, Лизы, Графини (в сущности – всех, связанных с “миром” Петербурга) неразрывна ... с образом этого города – города-фантома, призрака, в котором жизнь есть сон»<sup>19</sup>.

Чтобы усилить ощущение ирреальности среды, в которой разворачиваются события, связанные с историей о пиковой даме, режиссеры подвергают музыку П. И. Чайковского компьютерной обработке, вследствие чего партия Лизы (Т. Дорджиева) звучит подчеркнуто механистично. Будучи лишь тенью графини (А. Дорджиева), она в руках старухи предстает лишенной подлинного чувства марионеткой. Однако в момент последней игры, которую ведет овладевший тайной трех карт Герман (Л. Газиханов), именно Лиза вырывает из своей груди сердце, становящееся меткой на карте, погубившей главного героя. Подобный

<sup>19</sup> Ванчугов А. В. Город как метафора в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков»: дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2022. С. 79.

опыт, по мнению соискателя, «работает» на актуализацию упоминаемой ранее балладной модели, реализуемой в опере П. И. Чайковского.

Уточняется, что для всех рассмотренных образцов музыкального театра и кинематографа (мультипликации), воплощающих «Пиковую даму» Пушкина-Чайковского, характерно оперирование символами зеркала и воды, опознаваемыми в разных контекстах.

**В Заключении** соискатель подводит итоги проведенного исследования и намечает дальнейшие перспективы в изучении «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского. Утверждается, что ее очередные «прочтения» в самых разных видах художественного творчества неизбежны в силу того, что «Пиковая дама» фокусирует в себе такие вечные темы искусства, как: любовь; смерть; обманутые надежды; игра; вера в чудо; жизнь со всеми ее проблемами и переживаниями; деньги; власть.

Вместе с тем, несмотря на наиболее отвечающую сегодняшнему дню установку, которой следуют отдельные режиссеры и которая характерна для общества потребления – обогатиться быстро и сразу, не прилагая для этого никаких усилий, соискатель считает предпочтительным в последующих постановках и экранизациях отличный от имеющегося опыт. Речь идет об отказе от негативной морали, которая дает о себе знать либо в связи с гибелью главного героя, либо с его попаданием в психиатрическую лечебницу.

В данном случае ближе всего к замыслу П. И. Чайковского видится такая постановка, в которой поражение главного героя в земной жизни будет означать его спасение для жизни небесной, т. е. вечной, что расценивается как победа духа. Помимо того, что о возможности подобной трактовки оперы пишут В. В. Медушевский и О. В. Бегичева, ее органичность подтверждается жизнью и творчеством А. С. Пушкина. Имеются в виду два стихотворения поэта – «Дар напрасный, дар случайный» (1828) и «В часы забав или праздной скуки» (1830), на примере которых происходит преображение лирического героя, прошедшего мрак заблуждения и вырвавшегося из духовной тьмы через страдания. Возможно, в силу того, что никто иной, как пиковая дама «запускает» искомый процесс в судьбе Германна (Германа), именно она занимает сильную позицию текста, выступая в качестве заглавия творений двух гениев.

По мысли соискателя, раскрытие этой линии внутренней трансформации изначально равнодушного ко всему, что не обещает легкого богатства, военного инженера, страждущая душа которого получает прощение за все прегрешения, вольно или невольно содеянные, может получить самые разные смысловые оттенки и краски. При этом какие стратегии будут использоваться для воплощения обозначенного смысла средствами музыкального театра или любого другого вида искусства, какие интертекстуальные связи получат свою актуализацию, какая эпоха станет фоном для развития сюжета и т. д. и т. п. оказывается важным исключительно для актуализации искомого смысла.

Еще один вектор в изучении образцов музыкального театра, созданных на основе «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского коррелирует с таким

сравнительно молодым в российском искусствоведении направлением, как *музыкальная россика*. Обозначенный ракурс исследования может помочь разобраться в том, каким предстает перед западной публикой творение двух гениев России – А. С. Пушкина и П. И. Чайковского в пространстве оперы, балета или кинематографа. Работая с созданным зарубежными режиссерами в своих постановочных и киноверсиях так называемым коллективным портретом русского немца, аналитик-музыковед и шире – искусствовед сумеет с очевидностью доказать, что русскость Германа определяется не количеством выпитого вина и градусом страсти, переживаемой им как в отношении карточной игры, так и в отношении Лизы, а обретением им Бога, священный ужас перед которым приводит его к покаянию и, как следствие, к любви.

### **Основные результаты работы отражены в следующих публикациях:**

#### **Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК РФ:**

1. Юй, Ян. «Пиковая дама» Пушкина – Чайковского в пространстве визуальной культуры: интерпретация и реинтерпретация / Ян Юй // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 3. – С. 185–195. (0,58 п. л.)

2. Юй, Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в пространстве кинематографа: к вопросу об интертекстуальности / Ян Юй // Вестник Адыгейского государственного университета: Серия «Филология и искусствоведение». – 2020. – № 3 (262). – С. 140–145. (0,29 п. л.)

3. Юй, Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского: К вопросу о культурной и псевдокультурной реинтерпретации / Ян Юй // Научный журнал Художественное образование и наука. – 2020. – № 4 (25). – С. 103–110. (0,40 п. л.)

4. Юй, Ян. И вновь реинтерпретация «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского на сцене Берлинского театра / Ян Юй // Искусство и образование. – 2022. – № 4 (138). – С. 19–27. (0,57 п. л.)

5. Юй, Ян. Музыка Сергея Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» Михаила Ромма / Ян Юй // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 1. – С. 178–190. – DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.178–190 (0,81 п. л.)

#### **Публикации в других научных изданиях:**

6. Юй, Ян. «Дама пик» Павла Лунгина как интертекст / Ян Юй // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2019. – № 8. – С. 75–81 (0,35 п. л.)

7. Юй, Ян. «Дама пик» П. Лунгина в аспекте интертекстуальности: опыт аналитики / Ян Юй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2020. – С. 66–70. (0,23 п. л.)

8. Юй, Ян. «Пиковая дама» Пушкина – Чайковского: интерпретация и реинтерпретация / Ян Юй // Конкурс молодых ученых: сб. ст. III Международного научно-исследовательского конкурса. – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2020. – С. 248–252. (0,23 п. л.)

9. Юй Ян. Интерпретация и реинтерпретация в аспекте музыкального искусства / Ян Юй // Ad Rupturam. У разрыва : Сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар: Изд-во Магарин О. Г., 2020. – С. 309–315. (0,35 п. л.)

10. Юй, Ян. Культурная и псевдокультурная реинтерпретации: о принципиальном их различии / Ян Юй // Коммуникативные стратегии информационного общества: Труды XII Международной научно-теоретической конференции: 23–24 октября 2020 г. – СПб.: Издательско-полиграфический центр Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого «ПОЛИТЕХ-ПРЕСС», 2020. – С. 136–138. (0,12 п. л.)

11. Юй, Ян. Общенаучный метод “Rem parvulam cognoscere”: актуальность его для искусствознания / музыкознания / Ян Юй // Коммуникативные стратегии информационного общества : Тр. XII Междунар. науч.-теорет. конф. : 23–24 окт. 2020 г. – СПб. Издательско-полиграфический центр Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого «ПОЛИТЕХ-ПРЕСС», 2020. – С. 141–143. (0,12 п. л.)

12. Юй, Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского в творениях С. С. Прокофьева и К. В. Молчанова: к вопросу об интертекстуальности / Ян Юй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2021. С. 75–79. (0,23 п. л.)

13. Yu, Yang. Is It Tchaikovsky? Unexpected Experiences of Recent Years / Yang Yu // Искусство как социокультурный проект: коллективная монография. – Саратов; М.: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 205–214. (0,52 п. л.)

14. Юй, Ян. Музыкальная драматургия образа Германа в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского / Ян Юй // Ad Rupturam. У разрыва: сб. материалов Второй Междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2021 г.). – Краснодар: Изд-во Магарин О.Г., 2021. – С. 171–176. (0,29 п. л.)

15. Юй, Ян. «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации / Н. Н. Мирошников, Ян Юй // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2022. – № 12. – С. 60–72. (0,33/0,30 п. л.)

16. Юй, Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в пространстве кинематографа: к вопросу об интертекстуальности / Ян Юй // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2022. – С. 76–79. (0,29 п. л.)