

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Юй Ян

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

Диссертация на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения по специальности
5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
профессор Волкова П. С.

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Музыкальный театр сквозь призму постмодернистских стратегий	12
1.1 Оперный текст как поле методологических операций.....	14
1.2 Интертекстуальная стратегия в контексте диалогической концепции М. М. Бахтина.....	39
1.3 Музыкальная герменевтика в аспекте интерпретации и реинтерпретации.....	61
Глава 2. Интертекстуальные связи «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в зеркале экранного театра	88
2.1 Постановочные версии оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского: интерпретация и реинтерпретация.....	88
2.2 Музыка С. Прокофьева к неосуществленному фильму М. Ромма «Пиковая дама».....	112
2.3 Музыкальный театр и кинематограф: принцип взаимодействия.....	131
2.3.1 Фильм-балет «Три карты» на музыку К. Молчанова.....	137
2.3.2 «Дама пик» П. Лунгина.....	162
2.3.3 «Пиковая дама» Д. Наумова и М. Лисового.....	180
Заключение	187
Список литературы	194
Приложение. Нотные примеры	236

ВВЕДЕНИЕ

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 совре-

менными достижениями в области экранных технологий, нередко включающая в себя кинематограф¹, такая визуальность выступает равноценной музыкальной составляющей оперного, балетного или кинотекста, оказывая непосредственное влияние на его целостное восприятие². 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. Чайковского. Под интертекстом понимаются как музыкальные, так и визуальные «переклички», 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 классического наследия, либо его 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 соискателя оказывается так называемый «тайный интертекст» (М. Г. Раку), который имплицитно присутствует в новых творческих проектах³. Другими словами, в центре настоящего исследования такие художественные детали «Пиковой

¹ Прием кинофикации, основанный на вовлечении кино в театральное пространство, начали использовать в 20-е годы XX века. В частности, 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.: *Чаноев Г. И., Чистякова М. Н.* Балет и драма: особенности выразительности сценографических средств в постклассическом театре // Синтез искусств и искусство синтеза. 2021. № 3. С. 33.

² 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.

³ 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.

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 оперы⁴, 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. Рукавишниковой, 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 как актуальным, так и современным.

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

⁴ Начало стирания граней между Пушкиным 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 (события) 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» Модеста и Петра 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, иницирующего 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 будущего, 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. Бермана, 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 монолизме 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 мыследеятельности;

2) рассмотрен феномен интертекстуальности в аспекте диалогической концепции М. М. Бахтина, что позволило акцентировать внимание на этической составляющей новых «прочтений» «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского;

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, балетом «Три карты» К. Молчанова и Б. Барановского 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 балетной музыки К. Молчанова (балет «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».

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ СТРАТЕГИЙ

Важность предпринятой в Первой главе диссертационного исследования работы обусловлена тем, что, как пишет М. Г. Раку, «произведение изоморфно избираемой методологии в том смысле, что оно – в дополнение к своим прежним смыслам – вбирает в себя отражение каждой новой эпохи»⁵. Тем более это касается «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского. На сегодняшний день и повесть «Пиковая дама», написанная А. С. Пушкиным в 1833 году, и одноименная опера П. И. Чайковского, премьерный показ которой состоялся спустя 57 лет, в 1890 году, исчисляется многократными попытками (как осуществленными, так и неосуществленными) сценического и экранного воплощений повести, и оперы, а также основанного на их гибриде нового художественного целого.

Именно поэтому в контексте социокультурной динамики, когда «так называемые традиционные подходы сменяются нетрадиционными»⁶, особенно значимой видится необходимость выяснить, какие смыслы актуализирует в «Пиковой даме» современная эпоха, насколько в данном контексте подвергается трансформации ее внутренняя организация. При этом не менее интересной видится возможность узнать, существуют ли точки соприкосновения между постановочными и экранными версиями одного и того же художественного произведения, выявляющие доминирующие для настоящего времени культурные знаки и символы.

Очевидно, что получение искомого знания недостижимо без предварительной работы, касающейся вопросов методологического характера, обеспечивающих направление пути для осуществления задуманного. Поэтому принципиальным для нас оказывается само понятие метода, который

⁵ Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия. 1999. № 2. С. 9.

⁶ Там же.

предстает в качестве «системы поведения», являя собой «способ выполнения сложного действия, заключающийся в определенном выборе и расстановке его составных частей, причем это способ, запланированный и пригодный для многократного повторения»⁷. Определяя вслед за виднейшим польским философом и логиком Т. Котарбиньским метод подобным образом, мы, пожалуй, не расходимся с привычным обиходным пониманием этого термина и в то же время настойчиво подчеркиваем его праксеологический⁸ характер.

Другими словами, возможное учение о видах методов, о достоинствах методов и их недостатках, т. е. постулируемая общая методология, находится в сфере перспектив праксеолога и не является исключительной областью логики. Более того, рассматривая праксиологию как программно-концептуальный проект, стремящийся выявить пути оптимизации продуктивности человеческой деятельности (мыследеятельности), не ограниченной какой-либо одной сферой, мы не подвергаем сомнению очевидность точек пересечения последней с концепцией М. М. Бахтина.

Имеется в виду тот факт, что актуализируемая М. М. Бахтиным событийность гносеологии и аксиологии, которая в настоящее время оказывается в центре риторики поступка⁹ с неизбежностью связывает три области жизнедеятельности речевого субъекта: культуру, науку и повседневность. То есть, риторика поступка определяет собой целостность языковой личности, которая только и способна осуществлять гармонизирующий диалог, согласовывая неизбежные в рамках художественной коммуникации противоречия как неперемное условие понимания творения мастера. Соответственно, обращение к сложившимся в настоящее время постмодернистским стратегиям обеспечит исследователю новый взгляд на бессмертный шедевр

⁷ Котарбиньский Т. Трактат о хорошей работе. Москва, 1975. С. 82.

⁸ Практиология представляет собой теорию человеческой деятельности, обуславливающей целенаправленное поведение, вопреки иницируемого природой поведения, в основе которого основанное на рефлексах непреднамеренное поведение.

⁹ Пешков И. В. Введение в риторику поступка. Москва: Лабиринт, 1998.

за счет расширения возможностей выбора, характерного для той или иной методологической установки.

В первом параграфе Первой главы мы намерены рассмотреть мировоззренческие основы постмодернизма, которые инициировали рождение деконструкции как одной из универсальных постмодернистских стратегий, получивших свое применение в том числе и в российском искусствознании. Второй параграф будет посвящен выявлению специфических особенностей интертекстуальности как одного из базовых методологических принципов, посредством которого осуществляется искусствоведческая аналитика (имеется в виду ее – интертекстуальности – диалогический аспект). Третий параграф Первой главы посвящен исследованию феномена музыкальной герменевтики, рассматриваемого в контексте интерпретации и реинтерпретации как фундаментальных методов, посредством которых реализуется смыслообразующая деятельность (мыследеятельность) сознания.

1.1 Оперный текст как поле методологических операций

В числе наиболее актуальных для музыкознания и – в целом – искусствознания культурных практик, актуализируемых в пространстве современной социокультурной ситуации, оказываются многие из тех, обращение к которым было инициировано развитием смежных искусству областей знания. Вне всяких сомнений, сложившееся в настоящее время положение дел не является уникальным. Известна, например, давняя связь филологии и музыки, благодаря которой характерные для литературы термины получили свое второе рождение в сфере музыкального искусства¹⁰. Представление о

¹⁰ *Азначеева Е. Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994; *Коляденко Н. П.* Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Т. Манна // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997. С. 109–132; *Она же.* Музыкальность художественной литературы: (К проблеме синестезии искусств) // Вопросы музыкознания. Новосибирск, 1999. С. 21–34; *Элькан О. Б.* Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX века. Симферополь, 2017; *Она же.* Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. д-ра искусств. Симферополь, 2020.

применении в музыкальном искусстве риторических фигур, разрабатываемых в области ораторской речи, дают труды О. Захаровой, Д. Ю. Присяжнюка и др.

В то же время нынешний методологический плюрализм оказывается столь многообразным, что требует от исследователя специального погружения в такие отрасли научного знания, как:

- философия, в рамках которой происходило вызревание ряда актуальных для современной методологии феноменов (постструктурализм, различие, визуальный поворот, общество спектакля, симуляция и др.);
- синергетика, которая обусловила междисциплинарность таких концептов, как нелинейность, самоорганизация, вероятностная связь элементов и др.;
- литературоведение, в недрах которого стартовала диалогическая концепция гуманитарного знания М. М. Бахтина;
- лингвистика, посредством которой получил актуализацию человеческий фактор в языке, разрабатываемый под знаком эмотивности, проецируемой сегодня на область музыкального (вокального) искусства¹¹;
- семиотика, в русле которой сформировался опыт знаково-символического «прочтения» музыкальной партитуры;
- кинематограф, благодаря которому музыкальное творчество обогатилось приемами монтажной техники, клиповым мышлением и т. д.

В целом, установка на неизбежные для современной эпохи «выходы» за границы музыкального вида искусства определяется трудно поддающимся учету жанровым гибридам, в которых музыка выступает полноправ-

¹¹ Подробнее по данному вопросу см.: *Волкова П. С., Антоненко Е. Р.* Музыка в кинематографе: к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 191–202; *Клименко В. В., Приходовская Е. А.* Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 1. С. 133–146; *Костюк А. А., Алексеева Г. В.* Эмоция как феномен вокально-оперного искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 168–177; *Приходовская Е. А.* Эмотивный план – первичный сюжет монооперы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017 № 26. С. 11–125; *Она же:* Роль эмотивности в исполнении музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 4. С. 137–143; *Холопова В. Н.* Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы. URL: m-music.ru/index.php?showtopic=4370.

ной составляющей творческого эксперимента. В качестве примера обратимся к работе Э. В. Выбыванец, которая приводит список характерных для нашего сегодняшнего настоящего художественных новаций:

«— оперные спектакли, включающие параллельный пластический ряд (жестовый, двигательный, танцевальный) для раскрытия смыслового подтекста музыкально-сценических ситуаций, мыслей и эмоций персонажей;

– создание дополнительных виртуальных сценографических эффектов с помощью видеоинсталляций, проекций и т. п.

– экранный способ донесения выразительности актерской мимики и деталей сценического образа в традиционном спектакле с помощью мониторов;

– театр пластической драмы, где велика роль музыки, а слово замещается зримым телесным движением, пантомимой;

– «театр звука» А. Бакши;

– воплощение музыкальных произведений посредством кинематографа;

– экспериментальные сценические разработки идеи “визуальной музыки”;

– развлекательные шоу коммерческой поп-музыки и мн. др.»¹².

Помимо названных образцов здесь же следует упомянуть теле и –медиаоперы, мультипликационное и экранное прочтение оперных и балетных текстов, а также их синтез при доминировании какого-либо одного жанра (вида) искусства. Однако и это видится вполне оправданным на том основании, что все вовлеченные во взаимодействие виды деятельности функционируют на уровне глобальной словесности, о чем пишет в своей работе Ю. В. Рождественский. Отталкиваясь от представленной отечественным ритором иерархии, всевозможные проекты синтеза музыки, а также радио, кино и телевидение занимают особое место в так называемой смешанной

¹² Выбыванец Э. В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве методологический аспект : дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2017.

речи. При этом, подобно художественной литературе, отнесенной Ю. В. Рождественским к письменной речи, чистая музыка, равно как и чистая живопись, занимают в рамках глобальной словесности срединное положение между ее устным и смешанным типами¹³.

Безусловно, с одной стороны, инициируемое глобальной общностью локальное взаимопроникновение разных видов искусства обогащает музыкальную сферу, создавая условия для глубокого постижения внутренней структуры музыкального произведения в опоре на выработанную в науке и культуре методологию. С другой, – предполагает тщательное изучение каждой из названных сфер с тем, чтобы прошедшие в них успешную апробацию методы не привели к нивелированию специфических для музыкального искусства особенностей. Наконец, в-третьих, характерные для смежных областей научного знания термины, попадая в пространство музыкального искусства, должны быть адаптированы применительно к традиционному для этого искусства понятийному аппарату, что исключает их автоматический перенос из научного словаря, употребляемого в одной области, в научный словарь, приемлемый для другой сферы.

Все это делает попытку осуществить ревизию современной методологии, активно применяемой в отношении музыкальных произведений в процессе искусствоведческого анализа, весьма своевременной. С этой точки зрения в фокусе исследовательской оптики первого параграфа Первой главы оказывается метод деконструкции, возникший в результате намерения преодолеть противоречие между бытием и коммуникацией, которое Ж. Деррида ставил в зависимость от их возможного согласия.

Тем не менее, стремление обрести подлинное слово, а также выявить механизмы, ведущие к нему в утративших некогда свою привлекательность нарративах, обусловили решительный отказ от консенсуса как результиру-

¹³ *Рождественский Ю. В.* Теория риторики. Москва, 1997.

ющего всякий диалог момента. Обозначенная интенция – своего рода реакция на тотальное разочарование в традиционных духовных ориентирах, неверие в их достижимость и, как следствие, установка на радикальную разобщенность, различение, самодовлеющую автономность вербального (рационального) и невербального (иррационального) или, как называет эту оппозицию Ж. Деррида, интеллигибельного и сенсибельного.

Выскажем предположение, что в данном контексте установка на разрушение и разрыв всяких связей, угадываемая за такими постмодернистскими стратегиями, как деконструкция, децентрация, детерриторизация и т. п., выступает в качестве некоего мистического опыта, своего рода ритуальной игрой. Приобщаясь к ним, индивид входит в запретную зону, изживая таким образом страх перед небытием. Отсюда и ирония, и коллаж, и пастиш, и пародия, которые отчасти этот страх маскируют и делают его не столь парализующим.

Более того, с учетом изоморфности человека и текста¹⁴, можно гипотетически говорить о том, что в этом ужасе стоящего на краю бездны человека формируется и приоритет рождаемого в лоне бессознательного концепта. Возможно, главенство устремленного во внутрь взора над письменностью, которая фиксируется взглядом, направленным во вне, обусловлен следующим. Ничто другое, как смерть закрывает глаза, обрекая письменность на немоту.

Вероятно, здесь же обнаруживает себя и интенция к стиранию личности, место которой занимает аноним – маска, персона. Потому, собственно, художественная практика постмодернизма делает ставку на цитатность, монтажность и технику коллажа, с очевидностью демонстрирующими работу с готовыми формами, что отчасти свидетельствует о симуляции творчества, его вторичности.

¹⁴ Подробнее по данному вопросу см.: *Налимов В.В., Дрогалина Ж.А.* Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. Москва, 1995.

Игровой принцип, пронизывающий собой пространство не только современного искусства, но и современной жизни с неизменностью порождает для игрока ценность процесса над результатом в полном согласии со спецификой игры как социокультурного феномена¹⁵. И в этом кардинальное несовпадение игры и творчества, поскольку последнее всегда ориентировано на результат.

Как правило, провозглашаемое постмодернистами доминирование искусства по отношению к науке не только создает дисгармонию между иррациональным (эмоциональным) и рациональным, но и обеспечивает иллюзию сохранности метафизических оснований бытия при полном отказе от метафизики¹⁶. Поскольку искусство предстает «<...> более похожим на мнимую реальность», оно оказывается «менее шизотично»¹⁷. Соответственно, именно искусство демонстрирует осмысленность слова в большей степени, нежели это происходит с научной или же бытовой речью. Подобное положение дел приводит к смешению реальности и гиперреальности (Ж. Бодрийяр), бытия и его кажимости, подлинности и симуляции, истины и лжи.

В целом стратегии, предложенные постмодернистами, – это «попытка подобраться к ускользающей ... реальности с другой стороны»¹⁸, путем ее доведения до абсурда. Будучи увлечены деконструкцией, посредством которой происходит ниспровержение прежних смыслов и провозглашение призванных заменить их новых, Деррида и его апологеты ставят перед собой одну единственную цель. Речь идет о том, чтобы нарушить устойчивость, которая обманчива и иллюзорна, взорвать стабильность, которая, по их мнению, зиждется на ложном основании.

¹⁵ Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. Санкт-Петербург, 2011.

¹⁶ Как считает Деррида, именно метафизическое осмысление бытия особым образом структурирует его и насыщает отношениями господства и подчинения. Поэтому условием освобождения от насилия является преодоление метафизики. Подробнее по данному вопросу см.: Методологические основы постмодернизма и постструктурализма. URL: https://studope-dia.ru/15_40830_metodologicheskie-osnovi-postmodernizma-i-poststrukturalizma.html.

¹⁷ Руднев В. Введение в шизореальность. Москва, 2011. С. 12

¹⁸ Там же.

При этом именно текст выступает полем методологических операций, являя собой проекцию мира как глобального метанарратива. Знаменательно, что в данном контексте позиция деконструктивистов как нельзя более отвечает ситуации, когда речь предстает в качестве особого вида семиотической деятельности. «Назначая все другие знаки и являясь между ними посредником, речь таким образом управляет жизнью других знаков, а значит, и умом, и чувствами людей»¹⁹.

Несмотря на то, что изначально стратегия деконструкции выстраивается у Дерриды вокруг вербальности²⁰, в его текстах встречаются такие понятия, которые вызывают аналогии с театром и музыкальным искусством. Так, первое характеризуется установкой, которая получает у философа наименование *закона кавычек*. Здесь собственно кавычки рассматриваются с позиции визуального образа, который Деррида связывает с занавесом, что позволяет философу утверждать следующее. «Место кавычек всегда драматично» подобно той роли, которую они «играют в драме мира, в его театрализации»²¹.

Также вариант визуальной фиксации наличия кавычек Деррида рассматривает и как разновидность драпировки, некоего «покрывала, слегка приоткрывающего бытие»²². Сама письменность в своей социальности предстает в текстах философа в качестве драмы и, одновременно, сцены. Как пишет Деррида, «письменность есть история сцены и игра мира»²³.

В свою очередь, понятия, с наибольшей частотой используемые в области музыкального искусства, складываются в следующий ряд:

- похоронный звон (имеется в виду один из возможных переводов на русский язык работы философа “Glas”);

¹⁹ Рождественский Ю. В. Теория риторики. Москва, 1997. С. 9.

²⁰ Не случайно с самого начала Деррида планировал дать своему проекту название «грамматология», но впоследствии отказался от этой затеи и принял решение поменять грамматологию на деконструкцию.

²¹ Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. Санкт-Петербург, 2000. С. 293–316. URL: http://derrida.sitecity.ru/text_05090_20756.phtml?...ident

²² Деррида Ж. Цит. изд.

²³ Там же.

- вокальный медиум (так Деррида называет посредника между реальностью (материальностью) мира и виртуальностью (идеальностью) сознания);
- голос, который, по мысли философа, демонстрирует «согласие между звуком и идеальностью»²⁴.
- слышать (необходимо оговорить, что во французском языке глаголы слышать и понимать имеют одинаковое значение);
- игра как универсальная метафора;
- танец жизни и танец с жизнью, в рамках которого пишущая рука уподобляется руке, танцующей «словесный танец»²⁵;

Вместе с тем именно тотальность речи видится философу препятствием в рождении нового театра. Размышляя о театре жестокости А. Арто²⁶, «изобретатель» деконструкции настаивает на следующем. «Исток театра, каковым он должен быть восстановлен, – это рука, поднятая на злоупотребляющего своей властью держателя логоса, на отца, на Бога сцены, подчиненной власти речи и текста»²⁷. Потому, в полном согласии с Арто, Деррида сражается за возможность именовать творцом лишь того, «... кому выпадает непосредственное управление сценой»²⁸, т. е. режиссера-постановщика.

Справедливости ради заметим, что речь как таковая не изгоняется из театра, она лишь утрачивает свое доминирующее значение, оказываясь только частью театральной системы. Для раскрытия ее новой функции Деррида использует понятия *ономатопея* и *глоссопоэсис*. В первом случае имеется в виду сотворение слов на основе звукоподражания, во втором – собственно словотворчество. Все это, по мысли французского философа, дает

²⁴ Деррида Ж. Цит. изд.

²⁵ Там же.

²⁶ Термин *жестокость* оказывается синонимичным таким понятиям, как:

- строгость;
- неумолимое решение;
- необратимая решимость;
- детерминизм;
- подчинение необходимости;
- предопределенность. Подробнее см.: Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления //

Деррида Ж. Письмо и различие. Санкт-Петербург, 2000. С. 293–316.

²⁷ Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления. Указ. изд.

²⁸ Там же.

возможность представить новое театральное письмо как письмо, которое выходит за рамки словесной нотации. Имеется в виду «не просто фонетическое письмо и транскрипция речи, но письмо иероглифическое, письмо, в котором фонетические элементы сочетаются с элементами визуальными, живописными, пластическими»²⁹. Подобный опыт также звучит в унисон с концепцией Арто.

Для сравнения приведем следующий пассаж основателя театра жестокости. «Осознав этот пространственный язык, язык звуков, криков, света, звукоподражаний, театр должен организовать его, создав при помощи персонажей и объектов подлинные иероглифы и поставив себе на службу их символику и взаимосвязи со всеми органами и на всех уровнях»³⁰. Интересно, что вслед за Арто Деррида пытается предвидеть, каковы могут быть средства этого нового языка сцены? Будут ли это близкие к музыкальной нотации символы либо шифры, отвечающие характеру древнеегипетских папирусов?

В любом случае, говоря о вовлеченной в сценическое пространство речи Деррида пишет о ее трансформации в жест, который обеспечивает визуально-пластическую материализацию письменности и, одновременно, инициирует регрессию к бессознательному, уподобляя речь сновидению.

Возможно, то обстоятельство, что Арто разрабатывал концепцию своего театра в надежде на его коммуникативную силу, способную потрясти зрительный зал и встревожить его «... внутренним динамизмом спектакля, имеющим прямое отношение к тревогам и заботам всей его жизни»³¹, дает философу основание для весьма важного для нас утверждения. Театр жесто-

²⁹ Там же. С. 305.

³⁰ По-видимому, акцентирование внимания на иероглифичности как базовой установки апологетов постмодернизма обусловило точку зрения В. Руднева. Согласно позиции ученого, «... текстовый анализ Р. Барта, психоаналитический постструктурализм Ж. Лакана и Ж. Делёза..., деконструктивизм Ж. Деррида... есть не что иное, как игра в “китайскую рулетку”, то есть поиск “произвольных” с точки зрения здравого смысла ассоциаций». *Руднев В. П.* Цит. изд. С. 47.

³¹ Театр Арто – теория и практика. URL: studfile.net/preview/.2269140/page:38/

кости есть театр иератический. В данном контексте прилагательное иератический этимологически связано с греческим словом *hieratikos*, что означает культовый, т. е. священный.

Значимость отмеченной позиции позволяет провести параллель между драматическим театром, который оказывается в фокусе научного интереса А. Арто и Ж. Деррида и современным музыкальным театром. В частности, как пишет А. А. Сокольская, «опера, генетически восходящая к ритуалу и священнодействию», и сегодня «продолжает нести на себе их отпечаток»³². По мысли российского искусствоведа, внешние следы иератичности сохраняются на уровне таких характерных для культа примет, как:

- особая архитектура строения оперного театра;
- его месторасположение;
- определенный настрой, сопровождающий посетителей театра, что

делает их причастными к происходящему на сцене событию и т. п.³³

Аналогичным образом современный музыкальный театр все более приобретает черты театра режиссерского. Если прежде, в XVII–XIX вв., фигура композитора, совмещавшего нередко и функцию дирижера, и, одновременно, функцию постановщика спектакля, занимала центральное положение, то сегодня это место узурпировал режиссер лишь с одной оговоркой. Поскольку в опере «опрокинуть тиранию текста», который являет собой неотъемлемую часть музыкального содержания невозможно без ущерба для синтетического художественного целого, многие авторские постановки грешат ниспровержением другого дискурса. Имеется в виду контекст, в котором происходит становление и развитие оперной коллизии – эпоха, соответствующие этой эпохе костюмы и т. п., что полностью отвечает постмодернистской установке превратить театральное действие в «самопрезентацию зримого, и даже чувственного, в чистом виде»³⁴.

³² Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дис. ...канд. искусств. Казань, 2004. С. 1.

³³ Там же.

³⁴ Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления. Указ. изд. С. 301.

С этой точки зрения обращает на себя внимание следующий факт. В одном из своих первых «Манифестов», опубликованных в 1932 году, А. Арто использует термин «язык сцены». Речь идет о языке, который вбирает в себя все то, что может дать театральному представлению синтез искусств:

- звук;
- пластика человеческого тела;
- жест;
- объем;
- сценическое пространство;
- цвет;
- свет;
- актерская игра и т. д.

Думается, что значимость введенного Арто понятия для современного музыкального театра еще более возрастает. Здесь мы выражаем солидарность с А. А. Сокольской. По мнению российского искусствоведа, «изучение оперного произведения не только в рамках традиционного музыковедческого «анализа по партитуре», но и в аспекте его сценического существования, становящегося частью текста оперного произведения»³⁵ приобретает все большую перспективность. Для достижения результативности процесса анализа оперного спектакля российский ученый считает возможным рассматривать сценический текст на уровне синтеза аудиального, вербального и визуального субтекстов, закрепляя за каждым определенные характеристики.

Аудиальный субтекст предстает на уровне партитуры, выступающей аналогом письменной речи, и «ее звукового воплощения силами дирижера, оркестра, солистов и хора»³⁶, что обеспечивает смену статуса речи с письменной на устную.

Вербальный субтекст коррелирует с текстом либретто, демонстрируя, подобно аудиальному, свои письменную и устную разновидности.

³⁵ Сокольская А. А. Указ. изд. С. 2.

³⁶ Там же. С. 6.

Визуальный субтекст манифестируется посредством мизансцен, сценографии, световой партитуры, пластики человеческого тела, реализуемой за счет актерской игры.

Принципиальным сценическое воплощение зафиксированного в уртексте замысла композитора оказывается и для В. Ю. Зиминной. В публикации, посвященной проблематизации понятия «оперный текст»³⁷, искусствовед отстаивает необходимость рассматривать интересующий ее феномен как двуединство:

- 1) авторского инварианта;
- 2) его неизбежной в ходе исполнительской практики трансформации, которая фиксируется в партитуре как вариант новой редакции.

В итоге ученый актуализирует следующую мысль. «Для определения границ «оперного текста» необходимо проследить *сценическую жизнь* произведения...»³⁸. Выскажем предположение, что образуемое статикой уртекста и динамикой его исполнительской интерпретации двуединство являет собой «эхо» разрабатываемых М. М. Бахтиным в русле его диалогической концепции оппозиций данного и созданного, текста и контекста. Отмеченное сходство позволяет конкретизировать понятие *оперный текст* с позиции «диахронической матрицы» (В. Н. Топоров)³⁹, отличительной особенностью которой выступает “semantic stretching”⁴⁰.

Возвращаясь к точкам соприкосновения, обнаруживаемым между театром жестокости и музыкальным театром, не менее интересным оказывается и то, что свой театр Арто освобождает от декораций, делая ставку на яркость палитры актерских костюмов. На наш взгляд, отмеченная установка

³⁷ *Зимина В. Ю.* Проблема понятия «оперный текст» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2008. № 1. С. 139–148.

³⁸ *Зимина В. Ю.* Указ. изд. С. 147.

³⁹ Подробнее по данному вопросу см.: *Топоров В. Н.* Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текстов. Москва, 1987. С. 99–130.

⁴⁰ “Semantic stretching” – явление, характеризующееся как «добавлением новых знаний, так и их суммативным выведением». Подробнее см.: *Шаховский В. И.* Интекст как стилистический прием смыслообразования писем А. Минкина президенту // Мир русского слова. 2009. № 2. С. 52.

отсылает к опыту пекинской оперы, пространство которой насыщено многоцветием актерского грима и костюмов при минимуме декораций.

Например, согласно исследованию У Лиян, «условность пекинской оперы делает значимыми символические формы *се-и* («отображение илиписание идеи»), которые глубоко укоренены в сознании китайцев... Потому на сцене пекинской оперы, как правило, отсутствуют декорации или какая-либо другая мебель, за исключением, например, одного стола и двух стульев, при этом недостатка в предметах нет... Так, за столом можно устроить пир, на него можно взобраться, как на гору или башню. Вместе с тем стул... может стать печью, тюрьмой, колодцем. Если положить стул на бок, то это может быть дерево или камень»⁴¹.

Точно так же и нанесение грима-маски в пекинской опере представляется особым искусством. О том, какая палитра используется для воплощения образа того или иного персонажа можно узнать, обратившись к цветовым обозначениям качеств его характера. «Красный обозначает верность, синий – силу, белый – хитрость, зеленый – грубость, черный – честность, желтый – доброту, золотой и серебряный – божественную природу, розовый – опыт в военных делах»⁴². Что же касается костюмов пекинской оперы, то ткани, которые для них подбирают, отличаются предельной насыщенностью цветовой гаммы. Специально подчеркнем, что традиционно такие костюмы «обладают «универсальностью», т. е. не имеют различий по эпохам, сезонам, пьесам»⁴³.

Знакомство А. Арто с китайским культурным наследием подтверждается также следующей информацией. Опирируя понятием «эмоциональный цвет», Арто закрепляет соответствие определенной краски типу дыхания вне зависимости от того, идет ли речь о вдохе, выдохе либо полной его – дыхания – задержке. Нам приятно осознавать, что, оставляя простор для

⁴¹ У Лиян. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2022. URL: dissercat.com Искусствоведение» Музыкальное искусство.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

многочисленных комбинаций цвета и дыхания, Арто руководствовался в разрабатываемой им технике китайской философией, принимая во внимание такие значимые для формирования мировоззрения жителей Поднебесной империи категории, как Инь и Ян. Вместе с тем Арто активно использовал в своей работе знания, связанные с 380-ю точками китайской акупунктуры⁴⁴.

Интересно, что свет у Арто уподобляется звуку, позволяя выстраивать световую партитуру спектакля, в которой звук наделяется рядом качеств. В их числе: напряженность; плотность; непрозрачность и др. В то же время, и собственно звук, и музыка как таковая должны играть в театральном пространстве Арто важную роль, способствуя созданию атмосферы сновидения.

На наш взгляд, речь в данном случае идет об их – звука и музыки – особом восприятии, в рамках которого воздействие звучащего пространства на телесную природу человека инициирует пробуждение внутренней энергии пришедшего в театр зрителя. Косвенное подтверждение обозначенной позиции угадывается в следующих словах Арто. «Музыка действует на змей не потому, что она несет им духовную пищу, а оттого, что змеи длинные, они свиваются на земле в кольца, их тела почти целиком соприкасаются с землей, и музыкальные вибрации, сообщаясь земле, достигают их как очень легкий и продолжительный массаж. Так вот, я предлагаю обращаться со зрителями, как заклинатели со змеями, учить их прислушиваться к собственному организму и с его помощью постигать самые тонкие вещи»⁴⁵.

Думается, что, испытывающий непреходящий интерес к восточному искусству Арто таким образом пытается говорить о двойственности звука, специфику которого раскрывают трактаты, написанные в лоне индийской музыкальной культуры. Как свидетельствует Матанга в своем труде «Брихаддеша» «Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ,

⁴⁴ Имеется в виду разработанная китайскими медиками карта, фиксирующая биологически активные точки на теле человека.

⁴⁵ Театр Арто – теория и практика: Цит. изд.

наполнен звуком...»⁴⁶. Последний обладает одновременно и внутренней (непроявленной) природой, и внешней (проявленной).

Выскажем предположение, что отмеченная установка коррелирует с двойственным характером языка, как об этом пишет В. фон Гумбольдт, различая внешнюю и внутреннюю формы слова. Так, внешнее слово, лишённое внутренней формы, являет собой лишь *результат* деятельности духа – так называемый эргон (Ergon). Напротив, актуализация внутренней формы наполняет язык дыханием подлинной творческой энергии, которая фиксируется посредством слова и именуется Гумбольдтом энергейей (Energeia).

Отсюда, пожалуй, и столь очевидно просматриваемая у Арто близость света и звука, ибо исполненное энергии Слово – имеется в виду исключительно звучащее Слово – есть свет (ср.: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была *свет* человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»⁴⁷ (курсив наш. – Ю. Я.))⁴⁸.

Другими словами, чувственное начало музыки, обусловленное близостью этого искусства внутренней структуре эмоции⁴⁹, обеспечивает пробуждение телесности в полном соответствии с позицией Арто: «чтобы достичь «метафизической» сферы, мы должны стать более «физическими»⁵⁰. Здесь непроявленный звук выступает в качестве «потенциальной «заряженности» окружающего пространства звуковыми вибрациями. Посредствующая инстанция для реализации – человек, его тело, организм, его ментальные и психофизиологические качества»⁵¹. На воплощение идеи сновидения призваны «работать» и куклы-манекены, чьи размеры подчас значительно

⁴⁶ Гороховик Е. М. Музыкальная культура Индии. Минск, 2005. С. 217.

⁴⁷ Православный портал «Азбука веры» | Православный сайт. URL: azbyka.ru

⁴⁸ На связность феномена света (сияния) и движения как энергии указывает и Хёйзинга в работе «Осень Средневековья». Подробнее по данному вопросу см.: Хёйзинга Й. Цит. изд. С. 464.

⁴⁹ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947; Орлов Г. Древо музыки. СПб., 1992.

⁵⁰ Театр Арто – теория и практика. Цит. изд.

⁵¹ Гороховик Е. М. Цит. изд. С. 47.

превосходят реальных исполнителей. Их появление среди актерского состава должно создавать эффект неожиданности и ирреальности происходящего.

По сути, действуя «от противного», Деррида артикулирует шесть установок, которые не отвечают эстетике театра жестокости:

- 1) игнорирование иератичности театрального действия;
- 2) привилегированное положение вербального дискурса в условиях синтеза искусств;
- 3) дистанция между актерами и зрительской аудиторией;
- 4) любая абстракция, препятствующая целостности процесса смыслообразования, которая, однако, противостоит целостности бессвязного набора как его симулякра;
- 5) приоритет *message* как сообщения над *memento* как напоминание;
- 6) аполитичность театра, где политика выступает в качестве набора определенных правил игры, посредством которых пробуждается «в полную силу эмоциональный опыт, вся гамма человеческих страданий и радостей в множестве человеческих существ», благодаря чему «театр может глубоко изменить их отношение к жизни и ее институтам, их образ мысли, все сознание и таким путем преобразовать мир и общество»⁵².

Мы полагаем, что, осмысляя принципы театра жестокости Арто, Деррида, по сути, подвергает рефлексии и свою собственную позицию относительно провозглашенного им метода деконструкции. Несомненное сходство идей обоих новаторов, заметное на примере музыкального театра, можно наблюдать в диссертационном исследовании С. Ю. Лысенко. Так, осуществляя искусствоведческий анализ двух постановочных интерпретаций «Щелкунчика» П. И. Чайковского под знаком деконструкции, российский искусствовед пишет о том, что хореография В. И. Вайнонена⁵³ уходит от сценария, в котором сюжет разворачивается на грани реального и ирреального.

⁵² Деррида Ж. Цит. изд. С. 309–311.

⁵³ Речь идет о постановке, которая прошла в ленинградском ГАТОБ в 1934 году.

Характерную для первоисточника оппозицию постановщик заменяет другой. Речь идет о противопоставлении мира повседневности и мира сновидений⁵⁴. При этом отчетливость и строгость хореографического рисунка, который выстраивается в опоре на легко считываемые фигуры креста, круга, «прочерчиваемых» в параллели линий, размывается за счет непрерывной реорганизации изначально заданной геометрии, что пробуждает чувство беспокойства, тревоги, поддерживаемое за счет сознательно запланированного В. Вайноненем нарушения порядка⁵⁵.

В свою очередь, в другой постмодернистской постановочно-хореографической версии обозначенного балета П. И. Чайковского – имеется в виду работа Д. Буавена⁵⁶ – вместо классических *pas* зритель осваивает лексику танца модерн. Что же касается самого балетного жанра, то он обретает «полижанровую, гибридную форму»⁵⁷. Знаменательно, что пространство музыкального театра расширяется за счет включения в действие таких персонажей, как:

- маленькие лебеди (балет «Лебединое озеро» П. И. Чайковского);
- герои балета В. Нижинского, в основе которого музыка К. Дебюсси (симфоническая поэма «Прелюдия к послеполуденному отдыху Фавна»);
- героиня сказки Ш. Перро («Золушка» С. С. Прокофьева в постановке М. Марена);
- гусеница, которая курит кальян под музыку «Арабского танца» (персонаж сказки Л. Кэрролла «Алиса в зазеркалье»);
- киборги;
- существа из области фантастики⁵⁸.

Аналогичным образом в полном согласии с концепцией цветовой партитуры А. Арто действует Г. Вик, поставивший оперу П. И. Чайковского

⁵⁴ Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. ... д-ра иск. Новосибирск, 2014.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Имеется в виду балет-спектакль, показанный на сцене Лионской оперы (Франция, 2002). Подробнее см.: Лысенко С. Ю. Указ. ист.

⁵⁷ Лысенко С. Ю. Указ. ист.

⁵⁸ Там же.

«Пиковая дама». Вот как об этом пишет российский искусствовед: ««звучащее вещество» музыки при помощи пластики света «переплавляется» в «пластическое вещество» светотени»⁵⁹. Давая этому феномену определение «звучание светотени», исследователь констатирует, что отмеченный синтез «вовлекает в свою смысловую орбиту и другие аспекты музыкального звучания». Имеются в виду следующие средства выразительности:

- динамика (*fortissimo* густых теней – *pianissimo* легких световых контуров);
- фактура (интенсивность туттийного звучания – густота светотени);
- тембровое решение и тембровая драматургия (густые низкие регистровые характеристики – насыщенная темнота, глубина тени)»⁶⁰.

В унисон с Арто концептуализирует свою постановочную версию «Пиковой дамы» и И. Шааф. Как отмечает С. Ю. Лысенко, его стратегия деконструкции опознается на уровне стилевой игры. Так, например, визуальный субтекст вбирает в себя, по наблюдению исследователя, не только стилевые пласты, но и приметы разных эпох, а также театрально-эстетические коды и специфические театральные приемы. Все это складывается в заданную «игровую» последовательность, представленную на уровне таких показателей, как:

- условно-игровой;
- карнавально-травестийный;
- мифологический и др.;
- барокко;
- модерн;
- современная эпоха;
- эстетика театра «переживания»;
- условный язык театра «представления»;
- прием «отстранения»;
- ироническое осмысление высоких тем и драматического конфликта.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

Помимо этого, И. Шааф ограничивает использование сценических декораций, за счет чего становится более выпуклой реалистично-психологическая направленность оперного текста, коррелирующая с эстетикой театра переживания. «Пространственно-пластическое решение (прорисовка) дуэтов-диалогов, статика мизансцен, кинематографический прием крупного плана, достигаемый, по мысли С. Ю. Лысенко, отсутствием декораций, удалением остальных персонажей со сцены, концентрируют внимание на вербально-музыкальной компоненте действия»⁶¹. Здесь же подчеркивается, что упоминаемая ранее «имитация кинематографического крупного плана оказывается возможной во многом благодаря особой специфике светооператорской работы»⁶².

Важно заметить, что все перечисленные версии оперы «Пиковая дама» и балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского российский искусствовед рассматривает в русле интерпретации. Последнюю исследователь трактует как метод «трансформации и обновления художественного произведения, находящегося в состоянии открытости, сложного взаимодействия детерминированных и вероятностных процессов»⁶³. Другими словами, солидаризируясь с позицией апологета деконструкции, согласно которому последняя не отрицает значимость предшествующих ей методов, но выступает в качестве дополнительной возможности как метафорическое (условное) обозначение интерпретации, С. Ю. Лысенко ставит знак равенства между обеими стратегиями. Причем, исследователь акцентирует внимание на тех инновациях, которые деконструкция предлагает для нового «прочтения» первоисточника.

Тем не менее, нельзя не оговорить, что в отличие от классического подхода к интерпретации, в процессе которой «опыт Автора» (В. Дильтей) не только принимался во внимание, но и предупреждал читательский про-

⁶¹ Там же.

⁶² Лысенко С. Ю. Указ. ист.

⁶³ Там же.

извол, постмодернистские практики игнорируют какие бы то ни было ограничения, оставляя за читателем право снимать вопрос о возможном соответствии интерпретации первоисточнику. Потому, собственно, анализ стратегии деконструкции в рамках музыкального театра осуществляется С. Ю. Лысенко в опоре на такие актуальные для синергетики концепты, как:

- открытая система;
- нелинейное становление;
- самоорганизующаяся система;
- кризис системы;
- раскачка системы.

Все это позволяет рассматривать интерпретацию не столько процедурой, нацеленной на постижение авторского замысла, сколько процедурой, призванной объяснить, каким образом происходит его уничтожение посредством дешифровки. При этом отказ от обусловленного авторской интенцией смыслового центра приводит к децентрализации художественного высказывания⁶⁴.

Возвращаясь к деконструкции как попытке увести читателя от автоматизма восприятия, погружая его в глубины собственного бессознательного, обратим внимание на следующий факт. Значимость таким образом организованной «арттерапии» просматривается в ситуации, когда речь идет об особом типе читателя. Последний должен быть способен «прочувствовать ... план имманентности, т. е. бессознательное, неформальное поле, где взаимодействуют силы, образующие само наше мышление»⁶⁵. Другими словами, там, где слова приводят к путанице, выбивая почву из-под ног, остается личностное переживание.

⁶⁴ Как пишет ученый, «всегда считалось, что центр, который уникален уже по определению, представляет собой в структуре именно то, что управляет этой структурой; <...> функцией этого центра было не только ориентировать, балансировать и организовывать структуру – естественно, трудно себе представить неорганизованную структуру, – но прежде всего гарантировать, чтобы организующий принцип структуры ограничивал то, что мы можем назвать свободной игрой структуры». Цит. по: *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва, 1996. С. 46–48.

⁶⁵ Методологическое значение постмодернистской герменевтики «Другого» для современного искусствознания. URL: https://bstudy.net/-/876975/iskusstvo/metodologicheskoe_znacheniepostmodernis_tskoy_germenevtiki_dru-gogo-sovremennogo_iskusstvoznaniya

Поскольку подобный опыт практически звучит в унисон с позицией одного из героев Достоевского – «страдание – да ведь это единственная причина сознания»⁶⁶, становится очевидным, что живое чувство оказывается высшим критерием социальности человека в ситуации, когда все связи оборваны⁶⁷. Думается, именно поэтому предложенный Деррида принцип дополнительности опирается на установку, согласно которой комментатор осознанно выступает в качестве одного из действующих факторов в исследуемой им ситуации⁶⁸.

Отдавая себе отчет в приоритете индивидуального над всеобщим, такой исследователь может в итоге оперировать в своей работе не только с реально существующими объектами, но и с объектами им самим воображаемыми. Задавая между ними параметры сходства и различия, он оставляет за собой право опираться на собственную интуицию, а также возникающие в процессе работы эмоциональные реакции. В данном контексте деконструкция особенно близка интертекстуальности, как ее понимал Р. Барт: «воспоминание, к которому я вновь и вновь возвращаюсь»⁶⁹.

Вместе с тем, отталкиваясь от предельного субъективизма, демонстрируемого другим постмодернистом – имеется в виду опыт анализа художественного дискурса Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье», осуществляемый Ж. Делёзом, с неизбежностью сталкиваешься с той фатальной обреченностью перед абсурдностью существования, под знаком которой и происходит актуализация деконструкции. В подтверждение представленного наблюдения приведем следующую сентенцию.

⁶⁶ Достоевский Ф. Собр. соч. в 15 т. Т. 4. Ленинград, 1989. С. 477.

⁶⁷ Достаточно привести свидетельство Даниеля Хелла, который настаивает на следующем: «Если человек лишен физической болевой чувствительности, то у него отсутствует и биологический сигнал тревоги, который мог бы защитить его от перегрузок и травм. Ни один из тех редко встречающихся людей, у которых в силу физического дефекта отсутствует чувство боли, не прожил более 30 лет». Подробнее см.: Хелл Д. Ландшафт депрессии: интегративный подход. Москва, 1999. С. 165.

Здесь же уместно напомнить и данные эксперимента, который проводился в 70-е годы прошлого века. Согласно ученым, сенсорный голод обрекает индивида на физическую смерть.

⁶⁸ Методологические основы постмодернизма и постструктурализма. Цит. изд.

⁶⁹ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Просвещение, 1994. С. 490.

«Смысл, – пишет Делёз, – безразличен к универсальному и единичному, общему и частному, личному и коллективному, а также к утверждению и отрицанию», поскольку представленные оппозиции – «только модусы предложения, взятые в отношениях денотации и сигнификации, а не аспекты смысла, выражаемого предложением... Не является ли смысл более устрашающим и всеильным в такой нейтральности – всеильным в той мере, в какой он является всеми этими вещами?»⁷⁰.

Сознательно включая в текст диссертационного исследования столь объемную цитату, к которой мы вернемся несколько позднее – во втором и третьем параграфах Первой главы, заметим следующее. Характерная для постмодернистов установка на игру, на всепроникающую иронию, карнавализацию с ее инверсией низа и верха как неотъемлемых примет предлагаемых ими культурных практик⁷¹, актуализируемых в процессе работы с художественным текстом, есть не что иное, как доступный человечеству опыт противостояния неизбежному страху перед всепоглощающей бездной смысла. Как писал Я. Э. Голосовкер, «<...> мы часто гибнем в бездне понимания, будучи не в силах ее разумом выдержать, и в то же время мы выдерживаем бездну мирового вакуума, невзирая на охвативший нас ужас от бессмыслицы существования»⁷².

Каким образом все это согласуется с коммуникативной направленностью имеющихся стратегий и призывом подвергать все недоверию⁷³?

Думается, что педалирование вопроса об уподоблении процесса исследования текста коммуникативному акту напрямую связано с установкой

⁷⁰ Делёз Ж. Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998. С. 344.

⁷¹ Как свидетельствует Деррида, деконструкция определяет не столько «переход от одного понятия к другому, сколько переворачивание их концептуального порядка и стремлении сделать его артикулированным» [Новейший философский словарь: интернет-ресурс]. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Минск, 1998. URL: kph.ffs.npu.edu.ua... Новейший философский словарь...

⁷² Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют // Логика мифа. М., 1987. С. 162.

⁷³ По мнению Дж. Клиффорда, «постмодернисты видят культуру как бы состоящей из кодов и представлений, которые могут быть поставлены под сомнение». См.: Методологические основы постмодернизма и постструктурализма. Цит. изд.

на Другого, присутствие которого допускает иной, отличный от имеющегося взгляд на текст. Причем, этот иной взгляд носит не столько внешний, сколько внутренний характер, ставя исследователя перед выбором. В свою очередь, за недоверием к имеющемуся знанию скрывается требование критического взгляда на вещи, обременяющего индивида мерой ответственности за все, что с этим текстом происходит.

Отсюда – противостоящая некогда устойчивой конструкции нарративов деконструкция, являющая собой приводящую к относительному равновесию речи и бытия культурную практику. Однако в силу того, что сама речь в условиях обязательной критики и неизбежного выбора вынуждена выходить за границы бессознательного, двигаясь навстречу сознанию, привело в итоге к обратной установке. Предпринимая усилия для актуализации новых смыслов, которые «спят» в пространстве текста, апологеты Деррида с неизбежностью формализовали процесс смыслообразования. Признавая, что «постсовременная наука создает теорию своей собственной эволюции как динамики «непродолжаемой», катастрофической, неисправимой и парадоксальной»⁷⁴, когда консенсус оказывается ценностью не только устаревшей, но и подозрительной, Ж.-Ф. Лиотар призывает быть операциональными, т.е. технологичными лишь с одной целью: чтобы не исчезнуть.

Пожалуй, наличие непреодолимого диссонанса между сознательным или иначе – рациональным и бессознательным или иррациональным инициировало особый взгляд на современное искусство, которое, по мысли Ж. Базена «взрывает рамки истории искусства как науки по причине того, что традиционные нормы и концепции оказываются по отношению к нему практически неприменимыми»⁷⁵. Хотя, как представляется, обозначенная позиция звучит излишне категорично.

⁷⁴ Жан-Франсуа Лиотар. Постсовременное состояние. URL: stud24.ru...zhanfransua-liotar...1149854- page1.html

⁷⁵ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. Москва, 1994. С. 436.

Действительно, разве всякое новое не таится в недрах уже существующего, что исключает непроходимую границу между традицией и новацией? Достаточно вспомнить хотя бы тот факт, что многие фундаментальные для постмодернизма понятия, в числе которых деконструкция, децентрализация, внесистемность, постструктурализм и т. д. рождаются в опоре на хорошо прежде известные термины – конструкция, центр (централизация), система (системность), структура (структурализм) и их отличное от прежнего прочтение лишь свидетельствует о переакцентировке, диктуемой новым временем.

Более того, аналогичным образом и постмодернизм возникает не на пустом месте, обретая себя в лоне модернизма. Казалось бы, существующую между ними разницу предельно четко выразил Ж. Лиотар. Если модернизм – это проект, устремленный в будущее, то постмодернизм, по мнению французского ученого, – это не просто забытый проект, но проект, уничтоженный современностью. Последняя получает у Лиотара конкретное наименование: Освенцим. Однако в действительности отмеченная Лиотаром установка на уничтожение, провозглашенная постмодернизмом с его чередой повторений, копий и симулякров, обнаруживает себя еще в модернизме. Дело в том, что в обоих случаях заметна подмена целого – частью лишь с одной оговоркой.

В отличие от модернизма, осуществившего инверсию идеи Божественного Логоса идеей рациональности и, как следствие, разумности, которому в итоге удалось сохранить видимость целостного универсума, пусть и примитивизированного до однозначности схемы, постмодернизм вступает с этой целостностью в отчаянное противоборство, делая ставку на радикальную множественность. Соответственно, те оппозиции, которые складываются в процессе сравнительного анализа модернизма и постмодернизма⁷⁶

Обратим внимание на следующие, характерные для модернизма и постмодернизма, оппозиции:

- построение единой системы культурных норм – отказ от построения единой системы культурных норм в пользу множества частных нормативных систем;
- организация, согласие и порядок – дезорганизация, рассогласованность и беспорядок;

фиксируют не столько их кардинальное отличие, сколько характеризуют движение в сторону утраты подлинности и приоритета существования, пусть и балансирующего на грани разных реальностей, над сущностью.

Потому, собственно, выработанные в русле постмодернистской идеологии практики в итоге оказываются нацелены на отказ от работы с готовыми формами, отдавая приоритет процессу над результатом. Реабилитируя таким образом письменность, к которой Сократ относился весьма скептически⁷⁷, постмодернисты, по сути, отстаивают деятельностный подход к искусству. Отталкиваясь от работ российского методолога Г. П. Щедровицкого, можно утверждать, что все постмодернистские практики в основе своей содержат системный анализ художественного дискурса.

Точкой отсчета такого анализа оказывается оппозиция статики и процессуальности, когда изначально текст рассматривается с позиции статичного представления процесса⁷⁸, а затем – подвижной структуры, которая требует от читателя новой организованности. В то же время, делая ставку на это исходное противоречие, которое в трудах Щедровицкого приобретает характер закона, постмодернисты игнорируют весьма важный для нас факт. Аналогично тому, как «процесс действует на материал, меняя и перестраивая его организованность, материал действует на процесс, ограничивая его определенными рамками и таким путем как бы направляя его «течение»⁷⁹.

Поскольку именно диалог с неизбежностью накладывает искомые границы на вовлеченных в его пространство участников, остановимся на интертекстуальной стратегии, сделав акцент на диалогическом характере последней.

-
- общезначимость как критерий знания – отказ от общезначимости в пользу условности;
 - доминирование науки как ведущей сферы сознания – доминирование искусства и других дискурсов;
 - приоритет социального и общего перед индивидуальным и частным – приоритет индивидуального и частного перед социальным и общим и др.

⁷⁷ Примером тому служит один их фрагментов, демонстрирующий позицию Сократа, который представлен в «Федре» Платона. «Письменное сочинение не может воспроизвести настоящего диалога и заменить его, оно становится преградой на пути общения людей: ведь книгу не спросишь, как спрашиваешь живого человека, а если и спросишь, то она отвечает “одно и то же”». Подробнее по данному вопросу см.: Платон. Алкивиад I, Горгий, Федон, Пир, Федр // Диалоги. Москва, 2012. С. 402.

⁷⁸ Щедровицкий Г. П. Избранные труды. Москва, 1995. С. 134.

⁷⁹ Щедровицкий Г. П. Цит. изд. С. 135.

1.2 Интертекстуальная стратегия в контексте диалогической концепции М. М. Бахтина

Как известно, в центре внимания работ одного из крупнейших советских мыслителей М. М. Бахтина – проблема диалога. Диалогическое пространство – место «обитания» *интертекста* как формы, позволяющей звучать так называемым «чужим голосам», органично вплетающимся в ткань авторского произведения.

По сути, именно работы М. М. Бахтина (в первую очередь – произведения, написанные в 1920-е годы) и инициировали введение в научный оборот самого этого нового термина – «интертекст». Столь широко известные ныне труды француза Р. Барта, занимающегося коннотативной семиологией, и его ученицы Юлии Кристевой связаны с разработкой идей Бахтина, реализуемых на иной культурной почве и в иное время, что привело к неизбежной трансформации концепции российского мыслителя.

Сегодня популярность интертекстуального подхода в сфере искусствознания (и конкретно музыкознания) несомненна, однако изначально названный подход обратил на себя внимание исследователей-филологов⁸⁰, что вполне закономерно. Дело в том, что, как правило, наличие в вербальном дискурсе интертекстуальных связей маркировано с помощью языковых средств выразительности, причем эта маркированность обеспечивает опознавание смены субъекта речи на уровне художественного высказывания.

Что же касается невербального дискурса (в нашем случае – музыкального), то здесь интертекстуальные связи реализуют себя на уровне системы музыкальной грамматики (В. В. Медушевский). Соответственно, к маркерам, «сигнализирующим» о наличии интертекста, могут быть отнесены:

- интервал;

⁸⁰ Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. 443 с.

- направление мелодии;
- тембр;
- ритмоформула;
- лад;
- характерный звукокомплекс и т. д.

Если же мы будем говорить о сценическом «варианте» синтетического художественного целого (который представлен, например, музыкальным театром, равно как и кинематографом (мультипликацией) – если речь идет о экранной версии оперы или балета), то отнюдь не менее знаково-нагруженными оказываются приметы визуальной (изобразительной) речи⁸¹. Такими приметами могут служить какие-либо элементы костюма, детали интерьера, части декораций, особенности актерской пластики (жесты), те или иные рас (па) хореографии и т. п.

В данном контексте обращает на себя внимание метод “*Rem parvulam cognoscere*” (от лат. досл. «познавать малые вещи (мелочи)»), разрабатываемый проф. И. В. Кочубеем. Автор метода заявляет его как метод общенаучный, универсально применимый – «метод исследования объекта какой бы то ни было природы»⁸². Осуществление алгоритма обозначенного метода и его реализация требуют принципиально осмысливать образующие объект мелочи, детали (*rem parvulae*⁸³). Последние автор метода трактует «... в качестве частей сложного и вполне системного изучаемого объекта»⁸⁴.

Другими словами, важнейшей чертой названного метода является то, что в структуру *намерения* исследующего дискурса субъекта изначально «встроена» *фокусировка внимания*. Определяется искомая фокусировка внимания на мелочи – «малой или даже мельчайшей вещи». В дальнейшем

⁸¹ Подробнее о визуальном мышлении см. следующие работы: *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. 352 с.; *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М., 1982. 159 с.

⁸² *Кочубей И. В., Кочубей М. Т.* Новый научный метод “*Rem parvulam cognoscere*”// *Topical Problems of the Humanities Knowledge: [International interdisciplinary scientific-theoretical and methodical journal]*. 2009. No. 1–3. S. 333. S. 328–335.

⁸³ Прилагательное “*parvus*” имело в латинском языке еще и такой смысловой оттенок – «неважный, ничтожный», что, по мнению И. В. Кочубея, сближает его с лексемой «убогонький» и т. п.

⁸⁴ *Кочубей И. В., Кочубей М. Т.* Цит. изд. S. 333.

ее сущность предстоит раскрывать в ходе многослойного и многоаспектного анализа.

Интересно, что и здесь постулируется более низкий гносеологический статус Целого, который особенно важен на начальной стадии процесса познания. Потому собственно процесс познания начинается с реализации герменевтики одной-единственной детали. Подобная установка оказывается созвучна методу Фридриха Д. Э. Шлейермахера (1768–1834) лишь с небольшой оговоркой.

В частности, в методе Шлейермахера, как и в еще более общем диалектико-материалистическом методе познания, Целое *ab initio*, с самого начала, представляется равным по своему гносеологическому статусу Части. Напротив, в методе “*Rem parvulam cognoscere*”, последовательно разрабатываемом нашим современником, отмеченное положение дел является *пределом*, к которому ситуация познания стремится в своем развитии в результате использования последнего из названных методов.

Таким образом, в методе “*Rem parvulam cognoscere*” на первом этапе познания имеет место *примат Части* (детали, мелочи, *parvulum* – в его собственной терминологии), а овладение другими, «соседними», «примыкающими» частями или Целым происходит лишь постепенно в процессе познания. В последнем случае в качестве Целого может выступать набор (комбинация, «ансамбль», система) деталей – (других) частей при условии, что они не дифференцированы в существенной степени в сознании, их иерархия, соподчиненность и взаимные связи не детализированы и представляются для познающего субъекта смутными⁸⁵.

Задаваясь вопросом, возможно ли познание Целого без обращения к категории Части (или каким-то родственным категориям, например, элемента), И. В. Кочубей отвечает отрицательно. Свою точку зрения он обос-

⁸⁵ Свои рассуждения И. В. Кочубей иллюстрирует примером педагогического использования разрабатываемого им метода, обратившись к скаутскому движению.

новывает следующим рассуждением. Целое, представленное как мир, Вселенная, – обладает потенциальной неисчерпаемостью и *бесконечно или практически бесконечно* в экстенсивном плане в пространстве и во времени. В то же время человеческий мозг как материальное образование ограничен в пространстве и во времени, т. е. ограниченными оказываются те материальные структуры мозга, которые фундируют процесс мышления (познания).

Отсюда, естественно, вытекает *невозможность* охвата, овладения *ограниченным субъектом неограниченного объекта*. Ограниченный субъект может претендовать на овладение (познание) лишь ограниченного же фрагмента Целого, – который в этом случае и является Частью. При этом неизбежность обращения к категории Части существенным образом ограничивает число возможных методов познания и приводит к тому, что эти методы зачастую разнятся лишь в подробностях, деталях и оценках роли этих деталей.

Размышляя, правомерно ли мыслить Целое, не прибегая к логической процедуре абстракции, наш современник склоняется к отрицательному ответу. Как свидетельствует ученый, некое «интеллектуальное» *отношение* к Целому *без задействования абстракций* (вроде переживания «океанического чувства» и т. п. психологический и /или религиозный опыт) возможно, но вряд ли это *отношение* можно считать *мыслью* в общепринятом смысле. Иначе говоря, экстенсивное *содержание* Целого в процессе овладения субъектом этим Целым зависит от того, задействован ли *научный* или *вненаучный* инструментарий.

Знаменательно, что первыми, кто осуществили апробацию обозначенного метода, стали польские литературоведы и краеведы Мария и Лешек Язовники (г. Зелёна Гура). Осуществляя работу с песенным фольклорным материалом, записи которого были сделаны в таких поселениях, как Хнильча, Пановиц, Гниловоды, Подхаец, а также пословицы и поговорки, всевозможные слоганы, культурные стереотипы, которые хранит в себе народная мудрость с незапамятных времен, они утверждали следующее. Ра-

бочее понятие *значимость минимального*⁸⁶ предполагает выявление в многообразии деталей повторяющихся элементов, которые вносят порядок в кажущееся нагромождение мелочей.

Принципиальным для нас в данном случае оказывается тот факт, что автор метода «*Rem parvulam cognoscere*» постулирует обращение к контексту, причем, в полном согласии с М. М. Бахтиным контекст понимается нашим современником так же широко, как и текст, – в культурно-философском ключе⁸⁷. По большому счету, универсальность разработанного И. В. Кочубеем метода обусловлена тем, что, созданный в русле истории, он во многом созвучен известному в литературе методу филологического круга, авторство которого принадлежит Лео Шпитцеру. Его отличие от круга герменевтического (Ф. Шлейермахер) заключается, по мнению И. В. Арнольд, в том, что «филологический круг начинается не с озарения и общей идеи, как в герменевтическом, а с “бросающейся в глаза черты”»⁸⁸.

Имеется в виду ситуация, когда изначально субъективная догадка относительно концепции произведения подтверждается либо трансформируется, вплоть до полного отказа от нее, вследствие обращения к таким языковым уровням, как:

- фонетический;
- лексический;
- синтаксический и др.

В итоге допустимая догадка обрывает новыми предположениями, которые «также проверяются на деталях текста»⁸⁹. В целом осуществляемый в рамках предлагаемого Шпитцером метода анализ художественного произведения «состоит из челночных операций – от субъективной интуитивной

⁸⁶ Подробнее по данному вопросу см.: *Kochubey I. V. Global as the Minimal // Global Studies: International Encyclopedic Dictionary / Main Editors I. I. Mazour e. a.; Editorial Council: T. Daffern, I. Kuçuradi, W. McBride, e. a.; “Concerned Philosophy for Peace” international organization, The “Paideia” Project at Boston University, & cetera. New York, & cetera, 2006. 1159 p.*

⁸⁷ В частности, И. В. Арнольд связывает с понятием контекста гомосферу Д. С. Лихачева. Подробнее по данному вопросу см.: *Арнольд И. В. Цит. изд. С. 364.*

⁸⁸ *Арнольд И. В. Цит. изд. С. 378.*

⁸⁹ *Арнольд И. В. Цит. изд. С. 349.*

гипотезы к объективному языковому подтверждению и назад к уточнению»⁹⁰.

Аналогичным образом принципиальным в плане реализации метода “*Rem parvulam cognoscere*” становится осмысливание складывающихся в художественное высказывание деталей исключительно «в качестве частей сложного ⟨...⟩ объекта», который Кочубей также рассматривает с позиции открытой системы⁹¹. Примечательно, что, высказывая в одном из интервью уверенность в том, что «прийти к великому открытию» можно «практически через любой предмет повседневной жизни»⁹², Кочубей среди прочих условий реализации метода “*Rem parvulam cognoscere*” назвал такие:

- восприятие должно быть критическим, т. е. во всем следует сомневаться;
- глаза должны быть широко открыты – речь идет о пристальном внимании ко всему, что обращено к зрению и слуху⁹³.

Интересно, что на уточняющий вопрос собеседника: «Кому или за что это внимание?», И. В. Кочубей ответил так: «За все. Окружающий мир полон мелких, незначительных на вид и ненужных деталей – порой отвратительных и презренных. Они часто только кажутся ненужными! Но они могут стать для нас знаками, указателями и намеками»⁹⁴. Думается, не требует специальной аргументации тот факт, что подобная установка позволяет обнаружить точки соприкосновения между методом “*Rem parvulam cognoscere*” и семиотикой художественного.

Как свидетельствует Ю. Степанов, само слово семиотик было связано с именем Порфирия из Тира. В одном из своих трактатов он впервые обра-

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Подробнее по данному вопросу см.: *Кочубей И. В., Кочубей М. Т.* Цит. изд. S. 333.

⁹² *Kochubei I. V.* Цит. изд. P. 72–76.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Там же.

щается к данному понятию, утверждая, что истинный семиотик «внимателен к знакам, которые подает природа»⁹⁵. Причем, будучи подлинным служителем Бога, он «скромен, умен, благоразумен, умерен, осторожен... и замечает знаки будущего»⁹⁶.

Пожалуй, потому, поясняя суть своей методологической установки, Кочубей обращается к истории о докторе Ватсоне, который не мог вспомнить, сколько ступеней было в доме миссис Хадсон. Согласно исследователю, его метод заключается в том, «чтобы ... не только узнать, сколько было ступеней, но и озадачиться вопросом, почему их было так много, почему они были здесь, почему они такие и как это может сказаться в будущем на самой миссис Хадсон – то есть построить сначала (совершенно частную) «теорию» этих конкретных шагов, а затем «теорию» всех шагов в целом»⁹⁷.

Не менее значимым в данном контексте представляется и то обстоятельство, что свой метод И. В. Кочубей мыслит в рамках синергетической парадигмы, но под иным углом зрения, нежели С. Ю. Лысенко⁹⁸. Имеются в виду не столько упоминаемые ранее термины, характерные для синергетической парадигмы, сколько «принцип всеобщей связи явлений, в котором акцент ставится на его – принципа – информационно-коммуникативном аспекте...»⁹⁹.

⁹⁵ Семиотика: Антология. М.; Екатеринбург, 2001. С. 11.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ *Kochubei I. V.* Цит. изд. Р.72–76.

⁹⁸ Утверждая, что самая незначительная деталь может привести к удивительному открытию, И. В. Кочубей констатирует: «Миллионы людей на планете <потребляют> яблоки... Некоторые люди не убирают гниющие плоды, упавшие под дерево. <Незначительная> часть этих людей с интересом наблюдала за победоносным шествием гнили по поверхности яблока. И лишь часть последней части этих людей обратила внимание на то, что «мерзкая» плесень или иначе – колонии грибов – тянутся друг к другу, <будучи> почти надрезаны правильно параллельно! ... А теперь внимание: если бы только в этой очень небольшой группе людей появился человек с математической культурой, он сделал бы ... первый шаг в построении того, что сейчас называют пространственными химическими волнами – а значит, и вклад в синергетику, а значит и в философию..! Кстати, обнаружилась удивительная вещь: образование слоистой текстуры... и появление полос на тигре имеют аналогичный механизм! Вот ... явления, которые весьма характерны для синергетики». Подробнее по данному вопросу см.: *Кочубей И. В.* Цит. изд. С. 17.

⁹⁹ *Щербаков А. С.* Самоорганизация материи в неживой природе. Философские аспекты синергетики. М., 1990. С. 102–103.

Возвращаясь к диалектике части и целого, которая выступает фундаментом метода «*Rem parvulam cognoscere*», становится очевидным, что Целое не является совершенно исключенным из процесса познания на его начальной стадии. Целому лишь отказано во главенстве и отведена «роль второго плана».

В частности, как свидетельствуют М. Язовник и Л. Язовник, при рассмотрении жизни конкретного героя, его отдельных поступков, мы прежде фиксируем взор на отдельных фрагментах, которые определяют собой «серию контекстов и отрывочных связей»¹⁰⁰. Примечательно, что от того, каким будет масштаб рассмотрения обозначенного героя будет зависеть и понимание тех действий, которые такой герой предпринимает подобно тому, как это случается при ведении фотографической съемки.

Иначе говоря, «собственно выбор сам по себе может служить стратегии познания, поскольку художественная действительность не имеет таких деталей, которые носят характер не важных! Например, меняя фокус мы можем не только увеличивать (или уменьшать) размер изображаемого объекта, но также изменять его вид и фон»¹⁰¹. Яркой иллюстрацией подобного опыта выступает фильм М. Антониони «*Blowup*» («Фотоувеличение»)¹⁰².

В случае с различными сценическими и киноверсиями оперы П. И. Чайковского «*Пиковая дама*» метод «*Rem parvulam cognoscere*» обеспечивает возможность «считывать» определенные «послания» от авторов этих постановок, как это происходит в опере «*Пиковая дама*», показанной в 2009 г. на сцене берлинской «Комической оперы» («*Komische Oper Berlin*»). Речь идет о творческом тандеме драматурга Инго Герлаха (Ingo Gerlach), ре-

¹⁰⁰ Язовник М., Язовник Л. Историческое и историко-краеведческое исследование: о некоторых перспективных методологических установках // Теоретические и практические проблемы современного образования. Материалы III Международной конференции научно-практической конференции 17 апреля 2014 г. Краснодар, 2014. С. 268–279.

¹⁰¹ Язовник М., Язовник Л. Цит. изд. С. 268.

¹⁰² «Фотоувеличение» (Великобритания, Италия, США, 1966). Режиссер М. Антониони, Музыка. Х. Хэнкок. В главных ролях: Д. Хэммингс, В. Редгрейв, С. Майлз и др.

жиссера Тило Рейнхардта (Thilo Reinhardt), дирижера Александра Ведерникова и художника-декоратора Пауля Цоллера (Paul Zoller), анализ которой будет представлен в первом параграфе Второй главы настоящего исследования.

Также наглядной иллюстрацией рассматриваемого метода может послужить постановка «Пиковой дамы» в стенах театра «Геликон-Опера», выполненная Д. Бертманом. Для аргументации достаточно обратиться к рецензии, написанной по случаю премьеры В. Зисманом. Осуществляя разбор оперного спектакля, журналист обращается к следующим определениям:

- «драматическое действие оперы выстроено из множества существенных *деталей*» (курсив наш – Ю. Я.)¹⁰³;

- «*детали* “прописываемости” эпизодов и характеров в этой постановке “Пиковой дамы” можно с наслаждением перечислять до бесконечности» (курсив наш – Ю. Я.)¹⁰⁴;

- «ни одной пустой ноты, ни одной пустой *детали*, ни одной пустой секунды сценического времени просто нет»¹⁰⁵.

Здесь же интересно остановиться на постановке «Пиковой дамы», представленной Норильским Заполярным театром драмы им. Вл. Маяковского в 2018 году. Несмотря на то, что, как признается приглашенный из Москвы режиссер В. Скворцов, «отталкиваясь от произведения, отчасти я пишу свою историю ..., однако «Пиковая дама» не располагает меня к вольной трактовке», его видение первоисточника отличается от рассказанного Пушкиным анекдота. В частности, из числа 11 действующих лиц¹⁰⁶ режиссер посчитал возможным ввести двух детей, которые исполнили юных Лизу и Германна, а также их матерей.

¹⁰³ Зисман В. «Пиковая дама» Дмитрия Бертмана: проявленные смыслы. URL: rewizor.ru/music/reviews/pikovaya...proyavlennye...

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Некоторые актеры исполняют сразу несколько ролей. Так, Роман Лесик в последующих постановках предстает в качестве Анны Федотовны и Чекалинского, а Алексей Ковригин – Сурина, Ведущего и Алексиса.

При этом московский режиссер заявил о себе в премьерной постановке одновременно и как об актере, исполнившем роль игрока Чекалинского, и как о музыкальном оформителе, сосредоточившись на одной важной детали¹⁰⁷. Последняя рифмуется не только с констатацией того факта, что «вся наша жизнь – игра», но и с болезненными галлюцинациями главного героя лишь с одной оговоркой. Дело в том, что в ситуации, когда Германн видит себя в окружении карт, угадываемых в находящихся рядом с ним людях и предметах¹⁰⁸, визуальным сигналом сложившегося положения дел становится пронизывающий всю постановку жест.

Последний, характерный для движения рук метателя банка – имеется в виду поочередное раскладывание карт как налево, так и направо – просматривается и в монотонных покачиваниях сидящей в кресле старухи-графини, и в неизменной траектории маятника на часах, и в «загребании денег» с игорного стола и т. д. Все это В. Оськина рассматривает под знаком «упорядоченного безумия», что, на наш взгляд, вполне допустимо¹⁰⁹. Потому, не вступая по данному вопросу в полемику с автором рецензии, заметим: отмеченный жест, в котором визуальность неотъемлема от ритмической составляющей, мы также склонны квалифицировать с позиции визуальной музыки. Характерно, что в упоминаемой выше постановке «Пиковой дамы» на сцене театра «Геликон-Опера» именно оркестр был использован режиссером в качестве одной из визуальных деталей¹¹⁰.

¹⁰⁷ Подробнее по данному вопросу см.: В Норильском драматическом театре состоялась... URL: telegraf.ru/news/v-norilskom...teatre...pikovej-damy/

¹⁰⁸ Вот как об этом пишет А. С. Пушкин: «Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червоная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком». Здесь и далее текст цитируется по: *Пушкин А. С. Пиковая дама. Текст произведения.* URL: ilibrary.ru/text/480/p.1/index.html

¹⁰⁹ Подробнее по данному вопросу см.: В рамках партийного проекта в Норильске состоялась... URL: krasnoyarsk.er.ru/Наша_деятельность...spektaklya-pikovaya-dama

¹¹⁰ Как пишет автор рецензии, «...минимально подсвеченный оркестр в глубине сцены стал визуальным связующим звеном между уровнем сцены и вторым планом сценографии – расположенным над оркестром то ли мостиком, то ли прогулочной дорожкой, где сосредоточились массовые хоровые сцены, реализованные как бы фоном, в серо-серебристых тонах. Подробнее по данному вопросу см.: *Зисман В. Пиковая дама Дмитрия Бертмана: проявленные смыслы.* URL: rewizor.ru/music...pikovaya-dama-dmitriya-bertmana...

Несколько забегая вперед, подчеркнем, что о намерении визуализировать посредством оркестра соответствующий психологическому напряжению оперы «зигзаг осциллограммы» говорил в интервью своему собеседнику А. Ивашкину и А. Шнитке, занимавшийся постановкой «Пиковой дамы» совместно с Ю. Любимовым. По признанию композитора, «нам пришлось достигать этого, не трогая самой партитуры – лишь сопоставляя полнокровное оркестровое звучание музыки Чайковского с клавишинными цитатами из нее»¹¹¹.

Возвращаясь к методу И. В. Кочубея, выскажем предположение, что, звучащая в унисон с постмодернистской «идеологией» примата Части над Целым¹¹² исходная установка современного философа обнаруживает свои корни также и в лоне феноменологии. Другими словами, нахождение «говорящих» деталей, призванных объединить самые разные реальности – историческую, социально-политическую, культурную, в том числе, реальность искусства¹¹³, происходит под знаком философии Мартина Хайдеггера. Речь идет о таких «экзистенциалах» (или иначе – фундаментальных определениях) *Dasein*, как «положенность» (*Befindlichkeit*) и «понимание» (*Verstehen*), посредством которых «в своем первом приближении» *Dasein* предстает как «человеческое бытие»¹¹⁴.

Поскольку «бытие всегда предпослано мышлению о нем», постольку «акту сознания, в котором субъект противопоставляет себя объекту, предшествует изначальная вовлеченность мыслящего в то, что им мыслится, он всегда “пред-находит” себя в определенном “месте” или “ситуации”»¹¹⁵. В силу

¹¹¹ Беседы со Шнитке. Обсуждение на LiveInternet. URL: liveinternet.ru/users/2870220/post407085367/

¹¹² Еще раз подчеркнем: у И. В. Кочубея это справедливо только для первого этапа познания.

¹¹³ В терминологии М. Ш. Бонфельда реальность искусства получает наименование художественной действительности. Подробнее по данному вопросу см.: *Бонфельд М. Ш.* О специфике воплощения конкретного в содержании музыки // *Критика и музыкознание: сб. ст.* Ленинград, 1975. С. 93–105.

¹¹⁴ *Малахов В. С.* Герменевтика // *Современная западная философия / сост. и отв. ред. В. С. Малахов, В. П. Филатов.* М., 1998. С. 98–101. Подробнее по данному вопросу также см.: *Гайденко П. П.* Хайдеггер и философская герменевтика // *Новые течения философии в ФРГ.* М., 1986. С. 99.

¹¹⁵ Можно также сравнить мысль М. Хайдеггера о «пред-истолкованности» мира – с утверждением Эдмунда Г. А. Гуссерля о неотделимости друг от друга *сознания предмета* и *предмета сознания* (последняя мысль, конечно, «оппонирует» классической гносеологии, для которой характерна субъект-объектная дихотомия). «Первичной реальностью в феноменологии выступает не “сознание”, “мышление”,

того, что «человеческое бытие есть всегда бытие в-мире», «мир с самого начала “пред-истолкован”»¹¹⁶. Соответственно, «реальность, на которую направлено познавательное усилие субъекта, есть всегда проинтерпретированная, т. е. определенным способом освоенная, реальность»¹¹⁷. При этом не что иное, как мелочь (деталь, *parvulum*) задает начало процессу ее – реальности – освоения, попадая в фокус зрения субъекта, которому оказывается по силам эту мелочь «ухватить».

То обстоятельство, что обозначенные следствия дают старт философской концепции Ханса Г. Гадамера, ставит И. В. Кочубея перед необходимостью провести ревизию его герменевтической концепции. Отталкиваясь от установки, согласно которой всякий исследователь «приступает к современному ему произведению искусства с уже имеющимися у него “предрассудками”¹¹⁸, притом недоступными контролю его сознания»¹¹⁹, И. В. Кочубей приходит к следующей мысли. Эти «предварительно задействованные мнения могут сообщать рассматриваемым творениям искусства повышенную способность резонировать – способность, вообще-то не основывающуюся ни на их исходном содержании, ни на их исходном значении»¹²⁰.

Что же касается «подлинного» «облика» изучаемого произведения, то таковой, согласно Гадамеру, сможет проявиться перед взором герменевта лишь после того, как «все таковые актуальные отношения отомрут». То есть

“дух”, с одной стороны, и “природа”, или “материя”, с другой стороны, а “жизненный мир” (*Lebenswelt*), с самого начала предпосланный субъект-объектному членению». Малахов В. С. Цит. изд. С. 98.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Немецкий философ, конечно, наполняет это слово специфическим значением, позиционируя «предрассудок» (*Vorurteil*, т. е. буквально «пред-суждение») в качестве основной допредикативной формы знакомства с миром, обуславливающей рефлексивно-теоретическую сторону освоения мира. (В таком выделении «предрассудка» – интенция Гадамера. Сам этот используемый им термин «*Vorurteil*» отличается явной двусмысленностью, и сознательным привлечением этого термина немецкий философ как бы оппонирует философии Просвещения, которая, как известно, ставила перед собой цель – освобождение разума от предрассудков.) Вообще, допонятийные и дорефлексивные формы освоения действительности фундируют теоретическое познание и реализуются на уровне *предпонимания*; о формах этих философ говорит (в разных местах) как о «предвосхищении», «предусматривании», «предмнении» и даже «преднамерении» (впрочем, не придавая перечисленным понятиям какой-либо иерархической упорядоченности. По данному вопросу см., в частности: Малахов В. С. Гадамер (Gadamer) Ханс Георг : // Современная западная философия : словарь / сост. В. С. Малахов, В. П. Филатов. М., 1991. С. 68.

¹¹⁹ Малахов В. С. Цит. изд. С. 68.

¹²⁰ Кочубей И. В. *Philosophia ob gentis humanae provivtndum XXX*. Уточнить Гадамера//ASPECTUS. 2013. № 1. С. 13.

лишь после того, как «отомрет» (иными словами: изменится) «предрассудок». Подобное положение дел обусловлено тем, что «современный объекту “предрассудок” – “образован”, порожден современной ему (объекту) “сеткою” связей, – и эта сетка должна разрушиться, деструктурироваться, трансформироваться – словом, измениться. Вот тогда-то, ... и появляется возможность понять, что же еобщего на самом деле сказало миру данное произведение искусства, что оно сказало такого, что может претендовать на универсальную значимость»¹²¹.

Примечательно, что искомое всеобщее актуализируется не столько «... за счет вовлечения новых деталей, сколько за счет *структурной перестройки* уже существующей системы деталей»¹²². Потому речь должна идти не об «обогащении в обычном, привычном для нас смысле (было одно яблоко, а стало два), но в <...> несколько ином. Обретение более внятного в момент «теперь» смысла (было одно яблоко, а стало... тоже одно, но уже не совсем яблоко... а, скажем, дыня ...)»¹²³.

Обращая внимание на используемую «Гадамером метафору «фильтрация смысла», И. В. Кочубей предлагает ее понимать следующим образом. «Если смысл – это фильтрат (= то, что *прошло через* фильтр), то тогда фильтр символизирует течение времени¹²⁴. «Выфильтровывание подлинного смысла, который содержится текстом или художественным творением, – пишет Гадамер, – есть <...> процесс бесконечный. Временное отстояние, которое выполняет эту фильтрацию, понимается как постоянно движущееся и уширяющееся <...>»¹²⁵.

¹²¹ У Гадамера эта мысль формулируется дословно так: «<...> und ermöglicht damit ein Verständnis dessen, was in ihnen gesagt ist, das verbindlich Allgemeinheit beanspruchen kann» [Gadamer: 1993, s. 63].

¹²² Кочубей И. В. Цит. изд. С. 14.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Кочубей И. В. *Philosophia ob gentis humanae provivtndum XXX*. Уточнить Гадамера//ASPECTUS. 2013. № 1. С. 8–17.

¹²⁵ У Гадамера это положение представлено так: «Die Herausfilterung des wahren Sinnes, der in einem Text oder in einer künstlerischen Schöpfung gelegen ist, ist übrigens selber ein unendlicher Prozeß. Der Zeitenabstand, der diese Filterung leistet, ist in einer ständigen Bewegung und Ausweitung begriffen, und das ist die produktive Seite, die er für das Verstehen besitzt. Er läßt die Vorurteile absterben, die partikularer Natur sind, und diejenigen hervorkommen, die ein wahrhaftes Verstehen ermöglichen». Подробнее см.: *Gadamer H.-G.*

То обстоятельство, что, комментируя данное положение Гадамера Кочубей приводит насыщенный иронией пример из реальной жизни, настаивая на том, что «даже в синхроничной ситуации (то есть для современников) смысл одного и того же события-объекта – это *разный* смысл; иногда – до удивительного *разный!*»¹²⁶ (курсив цитируемого автора. – Ю. Я.), делает для нас необходимым подчеркнуть важность следующего момента. «Подлинный» или иначе – «истинный» смысл в трактовке Гадамера – это смысл, отмеченный «универсальной значимостью».

Другими словами, истинный смысл – это такой смысл, который, будучи субъективным, в итоге приобретает интерсубъективный характер. Являя оппозицию бессмыслице, приводящей к губительному хаосу, искомый смысл в итоге несет благо всем без исключения. Соответственно, наша точка зрения не позволяет безоговорочно признать верной позицию И. В. Кочубея, суть которой заключается в следующем. «“Скользкий” характер прилагательного “истинное”» применительно к слову «смысл» «нет необходимости обсуждать» по причине того, что:

1) смысл всегда «не тождествен сам себе и разный в разные моменты времени;

2) на определенном – весьма значительном – удалении во времени от события-объекта смысл утрачивает явную генетическую связь со смыслом исходным (современным событию-объекту) и ... почти не имеет ничего общего с ним...»¹²⁷;

3) «фильтрация подлинного смысла» есть конечный процесс, поскольку ««временное отстояние в его значимости для понимания» имеет не только продуктивный, но и – в то же самое время – деструктивный, разрушительный, утратный характер!»¹²⁸.

[Gesammelte Werke. Band II.] Hermeneutik II: Wahrheit und Methode : [2.] Ergänzungen, Register: [Sammlung]. – 2. Auflage (durchgesehen). Tübingen, 1993.

¹²⁶ Кочубей И. В. Цит. изд. С. 14–15.

¹²⁷ Там же. С. 5.

¹²⁸ Там же. С. 16.

Дело в том, что, согласно достижениям современных лингвистов, смысл выступает в качестве скрепы, обуславливающей духовное единство народа, поскольку предстает на уровне общечеловеческой ценности. Поэтому смысл не надо изобретать, придумывать или создавать. Поскольку он всегда присутствует в значении, его надо лишь обнаружить в лоне последнего и явить с учетом конкретного места, времени и актуального для этого времени языка.

Очевидно, что обозначенный подход вступает в несоответствие с цитируемым ранее определением смысла, представленным одним из апологетов постмодернизма. Напомним, по мнению Делёза, «смысл безразличен к универсальному и единичному, общему и частному, личному и коллективному, а также к утверждению и отрицанию...»¹²⁹. Выскажем предположение, что позиция Делёза игнорирует тот факт, что, в отличие от объективного и потому отмеченного нейтральностью значения, смысл всегда и только субъективен. Именно по причине того, что смысл не лежит на поверхности, что он никогда не дан, но всегда создается, точнее *воссоздается* отдельной личностью, он с неизбежностью несет на себе следы ее субъективности. Тем не менее, считаем необходимым еще раз подчеркнуть: критерием подлинности или иначе – истинности всякого личностного смысла будет его интересубъективный характер¹³⁰.

Пристальное внимание к смыслу и – в целом – к процессу смыслопорождения, приводящего к конкретному результату, который опознается в рамках постановочной или киноверсии образцов музыкального театра, в первую очередь, на уровне визуального ряда, обусловлено следующим обстоятельством. В ходе разработки концепции М. М. Бахтина из поля зрения зарубежных ученых выпал один весьма значимый для русского мыслителя

¹²⁹ Делёз Ж. Цит. изд. С. 344.

¹³⁰ Напомним в данном контексте мысль Порфирия из Тира: по мнению философа-неоплатоника, настоящее таит в себе следы не только прошлого, но и будущего, которые опознаются посредством знаков. Другими словами, в каждом нейтральном значении сокрыт смысл, который призван соединить вчера, сегодня и завтра. Отсюда – важность семиотика, о котором пишет Порфирий. Демонстрируя способность явить искомый смысл, такой семиотик делает его в итоге достоянием всех, двигаясь от субъективности к интересубъективности.

момент, который получил название *этического момента*. Однако в силу того, что этический момент выступает коррелятом смысла, он играет ключевую роль в диалоге писателя и читателя, художника и зрителя, композитора и слушателя¹³¹.

Подчеркнем, собственно диалог М. М. Бахтин квалифицирует как событие (совместное бытие, делящееся двуединство) текста (данное) и контекста (созданное). Речь идет о *духовном взаимодействии* участников диалогической ситуации, где выступающий в качестве предмета речи текст инициирует умножение сущностных сил читателя, зрителя или слушателя.

Другими словами, этический момент выступает знаком трансцендентного опыта, который имплицитно присутствует в упомянутой ранее оппозиции текста (данное) и контекста (созданное). Верность представленной точки зрения обусловлена тем, что в рамках диалогической концепции М. М. Бахтина коррелятом текста, опознаваемого в качестве готовой, изначально данной участнику диалогической ситуации, формы выступает познавательный момент художественного дискурса. В свою очередь, коррелятом контекста или созданного выступает этический момент. И это независимо от того, какая разновидность дискурса предполагается: вербальная, невербальная или же синтетическая (поликодовая).

В любом случае этическое начало являет собой фокус незыблемой общечеловеческой ценности, которая обуславливает искомую общность участников диалога, разделенных временем, пространством, культурой. Являя собой таким образом точку схождения прошлого, настоящего и будущего, этический момент способствует сближению всех входящих в диалогическое пространство субъектов речи, обеспечивая преемственность поколений в деятельном со-творчестве.

¹³¹ Специально подчеркнем, что М. М. Бахтин был музыкально образованным мыслителем. Так, например, известно, что наряду с такими учебными дисциплинами, как «Всеобщая литература», «Эстетика», он также читал лекции по предмету «Теория музыки» в средних и высших учебных заведениях Невеля и Витебска. Подробнее см.: *Арнольд И. В.* Цит. изд. С. 387.

Думается, что игнорирование именно этого момента текста в ситуации, когда идеи М. М. Бахтина были поддержаны и разработаны зарубежными исследователями, а впоследствии – подхвачены отечественными учеными, привело к тому, что особую популярность в настоящее время завоевал опыт декодирования художественного текста, который позиционировался в качестве универсальной методологии. Однако, при всей привлекательности обозначенного метода, в рамках которого провозглашается смерть автора, что снимает с читателя, зрителя или слушателя необходимость действовать в оглядке на его – автора – творческую интенцию, декодирование классического художественного наследия нередко уподобляется разрушению памятников культуры.

К сожалению, несмотря на то, что в результате подобного опыта «наследственное достояние трудов, мыслей, традиций», а также «непрерывная практика теоретического и критического размышления» полностью поглощаются «культурной актуальностью, охватывающей все – от искусства кино и до еженедельных энциклопедий»¹³², существующее разрушение не подлежит ни уголовному, ни административному наказанию

Пожалуй, именно то обстоятельство, что актуализация этического момента как центральная задача диалогической концепции М. М. Бахтина оказывается одной из сложнейших задач современного искусствознания, ее, как правило, обходят стороной, руководствуясь скорее вторичной литературой, нежели авторской позицией. Чего стоит неоднократно повторяемая в музыковедческой научной литературе мысль Р. Барта, констатирующего, что «с читателем говорит не автор, но сам Текст. Более того, читатель (интерпретатор) в большей степени является инструментом, нежели адресатом. Читатель – ретранслятор смыслов, зарождающихся и циркулирующих в пространстве Текста»¹³³.

¹³² Бодрийяр Ж. Общество потребления / Пер. с французского Е. А. Самарской. М., 2006.

¹³³ Цит. по: Сокольская. Цит. изд. С. 4.

Даже тогда, когда Р. Барт подчеркивает принципиальное несовпадение текста как произведения, выступающего в качестве готовой, законченной вещи, и Текста как дышащей ткани, помещая его в пространство игры¹³⁴, он упускает из вида столь важную для М. М. Бахтина установку. Для состоятельности диалога, приводящего к согласованию противоречий автора и читателя (слушателя и/или зрителя) необходимо, чтобы слушающий, став говорящим, отвечал в опоре на установленную прежним говорящим тему в полном соответствии с заданными им смысловыми правилами¹³⁵.

Напротив, провозглашение смерти автора не только игнорирует вопрос о конгениальности читателя (зрителя, слушателя) мастеру, создавшему первоисточник, но и, по сути, дает *carte blanche* реципиенту, иницируя его произвол. В итоге потенциально возможный гармонизирующий диалог трансформируется в актуальный монолог. В рамках последнего конечная цель заключается в возможности использовать текст таким образом, чтобы создать условия для самоутверждения воспринимающего его субъекта, который занимает в итоге доминирующую по отношению к автору позицию. Не случайно одно из определений интертекстуальности гласит: «Интертекстуальность – это способ порождения собственного текста и своего «Я»»¹³⁶.

Недопустимость ситуации, когда нарушается баланс данного и созданного¹³⁷, за которым с очевидностью просматривается диалектика части

¹³⁴ В частности, Р. Барт пишет: помимо того, что играет сам Текст, подобно тому, как говорят о свободном ходе двери, в Текст, как в игру, играет читатель, и, наконец, тот же читатель играет текст, действуя аналогично музыканту, играющему по нотам. Подробнее см.: *Барт Р.* Цит. изд. С. 142.

¹³⁵ *Горбатова О. В.* Диалог в пространстве визуальной культуры: на примере анимации и кинематографа : дис. ... канд. культурол. Краснодар, 2016. URL: dissercat.com...dialog-v...vizualnoi...na...kinematografa

¹³⁶ *Фатеева Н. А.* Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе // *Функциональная семантика языка, семантика знаковых систем и метода их изучения.* Матер. методол. конф. Ч. 2. М., 1997. С. 322.

¹³⁷ Выскажем предположение, что данное выступает аналогом Другого, за которым стоит писатель, художник или композитор точно так же, как созданное аналогично Я читателя, зрителя или слушателя. *Топоров В. Н.* Заметки по реконструкции текстов // *Исследования по структуре текстов.* М., 1987. С. 99–130. С. 99.

(данное) и целого (созданное) определена, в первую очередь, тем, что бережное отношение к своему прошлому – это, пожалуй, главное, что отделяет подлинную культуру от бескультурья. Не случайно в работе, посвященной памяти замечательного российского лингвиста И. В. Арнольд, урожденной петербурженки, выпускнице герценовского университета, ее коллеги неоднократно вспоминают о том, как часто Ирина Владимировна обращалась в своих лекциях к словам Пушкина. «Падение нравственности, – писал поэт, – начинается тогда, когда культ предков сменяется культом потомков»¹³⁸. Важность представленной позиции определяется для нас тем, что по сути этический момент выступает коррелятом нравственного разума, наобретение которого были направлены сократовские диалоги.

Думается, что в рамках своей диалогической концепции М. М. Бахтин преследует ту же цель лишь с одной оговоркой. То, что Сократ реализовывал на уровне обыденной коммуникации, в рамках устного диалога, М. М. Бахтин помещает в пространство художественной коммуникации. Ее состоятельность реализуется посредством текста, за которым стоит конкретный автор – писатель, художник, композитор – и контекста, актуализируемого читателем, зрителем, слушателем. Что же касается смысловых правил, единство которых как для говорящего, так и для слушающего оказывается непреложным в условиях гармонизирующего диалога, то таковые мы, вслед за У Лиан, склонны рассматривать сквозь призму риторического канона как триединства Этоса, Логоса и Пафоса¹³⁹.

Правомерность обозначенной позиции оправдывается для нас тем, что писатель, художник или же композитор выступают в качестве оратора, который создает свою художественную речь в опоре на риторический канон. Более того, когда автор утверждает, что он не придерживался никаких канонов, это просто значит, что, подобно мольеровскому герою,

¹³⁸ Цит. по: *Щирова И. А.* Гуманизм личности: вспоминая профессора Арнольд. URL: cyberleninka.ru...n/gumanizm-lichnosti...professora...

¹³⁹ Подробнее см.: *Волкова П. С., У Лиан, У Сянцзэ.* Музыкальная коммуникация в аспекте риторического канона // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 146–158. (На англ. яз.).

удивившемуся тому, что он говорит прозой, автор просто не знает, что риторический канон имплицитно присутствует в его художественной речи.

Подтверждение тому мы находим в работе Е. В. Пономаревой «Интертекстуально-риторические рецепции позднего оперного творчества П. И. Чайковского», в которой автор выявляет ряд следующих риторических тропов:

- метафора, отмеченная семантическим замещением по сходству и подобию какой-либо семы;
- метонимия как семантическое замещение по смежности и причинности;
- синекдоха, в которой семантическое замещение происходит на основе причастности, включенности, парциальности и др.

Все это дает Е. В. Пономаревой основание настаивать на «риторико-генности» «Пиковой дамы» П. И. Чайковского¹⁴⁰.

В данном контексте необходимо оговорить, что в зависимости от типа речи – вербального, невербального (аудиального, визуального) либо синтетического целостность риторического канона поддерживается по-разному. Так, например, если исполнитель опирается на воплощенный в нотах Логос композитора, то его собственная деятельность предполагает актуализацию Этоса и Пафоса, которые имплицитно присутствуют в нотном тексте. Напротив, слушателю, для которого Этос и Пафос исполнителя актуальны, необходимо воссоздать Логос композитора и т. п.

Именно значимость текста в выстраивании коммуникативной ситуации привела У Лиян к необходимости трансформировать триаду композитор – исполнитель – слушатель в тетраду композитор → текст 1 ↔ исполнитель → текст 2 ↔ слушатель → текст 3... То обстоятельство, что базовый текст насыщается привносимыми каждым новым, вовлеченным в ситуацию общения, участником дополнительным смыслом, что отражено

¹⁴⁰ Пономарева Е. В. Интертекстуально-риторические рецепции позднего оперного творчества П. И. Чайковского // Грамота. 2017. № 8 (82) С. 154.

в цифрах (текст 1, текст 2, текст 3) как раз и является, на наш взгляд, иллюстрацией постулируемой нами мысли¹⁴¹.

Напомним: каждый актер выявляет свой, актуальный исключительно для его времени смысл в опоре на вбирающее в себя общечеловеческие ценности смысловой ядро, имплицитно присутствующее в наличествующем данном. Именно таким образом, на наш взгляд, преодолеваются неизбежные противоречия между автором исходного текста (данное) и собственным его – текста – пониманием со стороны читателя, слушателя или зрителя (созданное). По сути, не что иное, как процесс согласования противоречий служит сохранению связи времен и, как следствие, связи поколений.

Потому, на фоне таких функций интертекстуальности, в числе которых:

- суггестивная (имеется в виду способность воздействовать на сознание реципиента),
- стилеобразующая (речь идет о приметах, характерных для авторского стиля),
- индуктивная, обуславливающая направление процесса смыслообразования, которое определяется появлением новой детали,
- когнитивная, иницирующая «включение» памяти, внимания и в целом интеллекта,
- ассоциативно-образная, способствующая формированию дополнительных связей и образов,
- фасцинативная, нацеленная на специально организованное воздействие, посредством которого минимизируются потери семантической значимости художественного дискурса,

¹⁴¹ У Лиан. Цит. ист.

- прагматическая, задающая некий алгоритм, организующий процесс восприятия, мы оставляем приоритет за текстообразующей функцией¹⁴².

Соответственно, тот факт, что интертекстуальные включения маркируют авторскую интенцию и «составляют часть интерпретационной программы художественного текста, т. е. являются сигналами адресованности»¹⁴³ никоим образом не подтверждают смерть автора. Напротив, они оправдывает его вхождение в диалогическое пространство в качестве полноправного участника наряду с читателем, зрителем или же слушателем. В противном случае диссонанс между исходным текстом и его постановочной версией неизбежен.

Завершая рассмотрение методов, выработанных в русле постмодернистской идеологии, обратим внимание на следующее обстоятельство. Будучи созданы в русле диалогической концепции М. М. Бахтина, предлагаемые постмодернистами практики, как правило, выстраиваются без учета такого важного для российского мыслителя момента, как момент этический. Потому собственно диалог культур, реализуемый на основе оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», вырождается до монологического высказывания, инициируя примат визуальности над музыкально-вербальным рядом. Вместе с тем, во всех без исключения случаях при разности подходов основополагающим для их создателей оказывается установка на пробуждение творческой активности со стороны зрительного зала в опоре на обозначенные автором театра жестокости средства.

¹⁴² Подробнее по данному вопросу см.: *Шаховский В.И.* Интекст как стилистический прием смыслообразования писем А. Минкина президенту // *Мир русского слова.* 2009. № 2. С. 51–59.

¹⁴³ *Филитова С. Г.* Интертекстуальность как средство объективации картины мира автора: дис. ... канд. филол. н.: 10.02.04 – Германские языки. СПб., 2008. С. 11.

Специально оговорим, что к числу таких «сигналов текста» ученые лингвисты относят эмотивные сигналы. Последние являют собой своего рода «след автора», демонстрируя его присутствие в тексте на уровне так называемого «человеческого остатка в языке». Подробнее по данному вопросу см.: *Шаховский В. И.* Лингвистическая теория эмоций: монография. М., 2008.

1.3 Музыкальная герменевтика в аспекте интерпретации и реинтерпретации¹⁴⁴

Когда происходит освоение авторского текста творческой личностью, независимо от того, какой вид искусства оказывается для такой личности основным, работа с первоисточником, как правило, выстраивается в опоре на две проверенные временем стратегии. Первая – интерпретативная стратегия – предполагает сохранение первоисточника на уровне целостной системы.

Другими словами, при любых обстоятельствах, как бы ни были неоправданными, на первый взгляд, всевозможные изменения, обусловленные:

- сменой эпохи;
- трансформацией культурного контекста;
- введением новых или устранением прежних персонажей;
- гендерными подменами и т.п., базовый текст непременно угадывается

за самыми дерзкими нововведениями очередного творца¹⁴⁵.

Вторая стратегия – стратегия реинтерпретативная. Латинская приставка *re* (*re*), которая определяет собой одновременный возврат к имеющемуся творению и отказ от него, его «дословное» повторение и кардинальное переосмысление существующей наличности не только вносит некий диссонанс между первоисточником и его воплощением. В случае реинтерпретации базовый текст утрачивает свойственную ему изначальную целостность, становясь таким образом лишь частью нового художественного произведения¹⁴⁶.

При этом каждая из обозначенных стратегий с неизменной угадывается в череде предлагаемых в разное время практик работы с текстом, которые, как правило, лишь высвечивают дополнительные возможности существующей методологии. С этой точки зрения весьма показательным видится все чаще проявляемый со стороны российского искусствознания, как

¹⁴⁴ Материал данного параграфа был апробирован на Конкурсе молодых ученых и опубликован в следующей работе: Юй Ян. «Пиковая дама» Пушкина-Чайковского: интерпретация и реинтерпретация // Конкурс молодых ученых: сборник статей III Международного научно-исследовательского конкурса. Пенза, 2020. С. 248–252.

¹⁴⁵ Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века), 2008.

¹⁴⁶ Там же.

об этом пишут современные ученые, интерес к проблемам музыкальной герменевтики¹⁴⁷.

Ее цель – приблизить исполнителя и слушателя к пониманию музыки – никоим образом не противоречит целям рассмотренных в предыдущих параграфах практик. Более того, понятия *герменевтика* и *интерпретация* являются практически синонимичными лишь с некоторыми оговорками. Первое восходит к греческому богу Гермесу, выступающему посредником между богами и людьми, который был наделен способностью указать правильный, отвечающий воле олимпийцев, путь¹⁴⁸. Второе берет свое начало от латинского слова *Interpres* – посредник, негоциатор. В отличие от интерпретации, в рамках которой студенты нередко демонстрируют формальный подход к тексту, реализуемый на уровне работы с аналитической стороной музыкальной формы (В. В. Медушевский), для герменевтики именно духовный опыт постижения сути произведения является альфой и омегой в деятельности герменевта. Не случайно поэтому в музыкальной науке встречаются случаи, когда герменевтика и интерпретация знаменуют подчас параллельно развивающиеся научные школы и направления¹⁴⁹.

Вместе с тем именно интерес к герменевтике послужил обогащению интерпретации и реинтерпретации такими феноменами, как объяснение и понимание, значение и смысл, что представляется вполне закономерным. В частности, принимая во внимание тот факт, что понимание – исходный феномен мышления¹⁵⁰, становится очевидным следующий момент. Объяснение, посредством которого происходит объективация понимания, выступает в качестве вторичной по отношению к пониманию процедуры. Соглашаясь с тем, что «“понимающее сознание” в герменевтической традиции

¹⁴⁷ Демченко А. И., Демченко Г. Ю. Пути развития музыкальной герменевтики. URL: studylib.ru...puti-razvitiya-muzykal...germenevtiki

¹⁴⁸ Брудный А. А. Психологическая герменевтика: учеб. пособие. Москва: Лабиринт, 1998. 332 с.

¹⁴⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П. С. Цит. изд.; Демченко А. И., Демченко Г. Ю. Цит. изд.; Филиппов С. М. Феноменология и герменевтика искусства: (музыка – сознание – время). Пермь, 2003. 295 с.; Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. URL: journal-otmroo.ru/node/46

¹⁵⁰ Брудный А. А. Цит. изд.

всегда имеет дело с языком»¹⁵¹, не менее важными для понимания и объяснения становятся такие единицы языка, как значение и смысл.

Несмотря на то, что в коммуникативной лингвистике разница между значением и смыслом чаще всего не принимается в расчет, что, как правило, обусловлено подвижностью границы между одним и другим¹⁵², именно в контексте герменевтики их несовпадение оказывается принципиальным, на что впервые указал Матиас Флациус Иллирийский.

Осуществляя критику католицизма с целью доказать оправданность необходимости примкнуть к новому религиозному движению, Матиас Флациус Иллирийский педалирует вопрос об обязательном различии таких семантических характеристик слова, как *смысл* и *значение*. Требование искомого различия определялось одним из базовых для герменевтической установки принципом. Речь идет о принципе контекстуальной интерпретации как причины *изменения смысла* слова¹⁵³.

Принимая во внимание установку на *изменения смысла*, контекстуальная интерпретация может рассматриваться как образец реинтерпретации.

¹⁵¹ Портнов А. Н. Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX–XX вв. Иваново, 1994. С. 211.

¹⁵² В частности, в коллективной монографии под редакцией О. И. Матяш, смысл и значение нередко используются как синонимы, о чем свидетельствуют следующие положения:

- «в коммуникации должно произойти «подключение» к посланному смыслу нового смысла того, кто воспринял это сообщение...»;
- «если некоторые типы поведения, в частности невербального, в данном коммуникативном сообщении наделены устойчивым смыслом (например, зевнул – значит, скучно), то эти типы поведения могут восприниматься как сообщение, независимо от интенций самого «актера», субъекта действия»;
- «сообщение есть передаваемый смысл ..., смыслы «текучи и неуловимы, для того чтобы оперировать ими в социальном мире... люди используют символы, или знаки»;
- «в контексте человеческой коммуникации сообщение, смысл, символ неразрывно связаны и подразумевают друг друга»;
- «в процессе смыслового взаимодействия, коим является любой разговор, происходит выяснение и согласование (координирование) систем координат, или личностных смыслов партнера». Подробнее по данному вопросу см.: Межличностная коммуникация: теория и жизнь: учебник для вузов. СПб.: Речь, 2011. С. 22, 23, 24, 25, 26.

Как представляется, позиция российского коммуниколога с очевидностью демонстрирует игнорирование того факта, что коммуникация как неотъемлемая составляющая индивидуальной информационной системы может функционировать безотносительно смысла как неотъемлемой составляющей системы концептуальной в силу того, что первая изначально актуальна и в силу этого самодостаточна, а вторая – всегда потенциальна. Подобное положение дел полностью отвечает ситуации, когда, «несмотря на то, что значение может стать осознанным среди людей, оно присутствует в социальном действии *прежде* появления сознания и осознания значения». Цит. по: Ритцер Дж. Современные социологические теории. М.: Питер, 2002. С. 251.

¹⁵³ Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991.. URL: rusneb.ru/catalog/000199_000009_000308553/

Обратившись к данному феномену на материале современного искусства, П. С. Волкова представила существующее между интерпретацией и реинтерпретацией несовпадение следующим образом:

- в отличие от интерпретации, посредством которой текст сохраняется на уровне целостной системы¹⁵⁴, реинтерпретация деформирует текст, создавая на его основе новую целостность, в которой прежний текст остается лишь на уровне части другого целого;

- изначально возникая в рамках интерпретации как ее частный случай, реинтерпретация в итоге обеспечивает рождение качественно нового художественного произведения, отмеченного оригинальностью и самобытностью¹⁵⁵.

Отстаивая мысль об универсальности обозначенной методологии, позднее ученый приходит к выводу о том, что как интерпретация, так и реинтерпретация выступают фундаментальными принципами деятельности сознания. Точкой отсчета в авторской концепции стало положение В. фон Гумбольдта о внешней и внутренней формах языка. Рассматривая язык с позиции системы, ученый выдвигает гипотезу, согласно которой целостность коммуникативной личности определяет событие двух его – языка – сторон: информационной и концептуальной.

Информационная система, которая «отвечает» за познавательную активность индивида, являет собой самоорганизующееся «устройство» по переработке и хранению информации. Его актуализация обусловлена потребностью биологического организма в его максимальной адаптации к окружающей среде в опоре на невербальные и вербальные элементы системы. Причем, поскольку невербальные элементы системы и логически, и фактически предшествуют вербальному опыту¹⁵⁶, вербальные элементы системы носят вторичный характер, находясь в «услужении» у невербальных.

¹⁵⁴ Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации : (Филос. анализ). Новосибирск, 1982.

¹⁵⁵ Волкова П. С. Цит. изд.

¹⁵⁶ Павленис Р.И. Проблема смысла : современный логико-философский анализ языка. М., 1983.

Интерпретация невербального опыта вербальным или иначе – кодирование невербальных элементов системы элементами вербальными, коррелирует с коммуникативной функцией языка¹⁵⁷. Поскольку код – это намеренно умерщвленный контекст (М. М. Бахтин), возникающие в результате кодирования невербального опыта единицы языка предстают на уровне определенного значения, будучи принадлежностью рационального сознания. Другими словами, рождение значения связано с пределом, т. е. с границей, отделяющей вербальное от невербального. С этой точки зрения, языковой знак, функционирующий на уровне значения, – это продукт деятельности системы, отмеченной врожденным характером языковой компетенции¹⁵⁸.

Напротив, концептуальная система – это надприродное «устройство», которое возникает как результат организации информационной системы, осуществляемый самим ее носителем – коммуникативной личностью. Речь идет о смыслообразовании или иначе – о такой деятельности, которая восполняет природную активность мыслительной активностью самого человека¹⁵⁹. Необходимость «обнуления» природного автоматизма, обеспечивающая выход за границы природной программы, требует возвращения к истокам, т. е. к невербальному опыту, с которого начиналось становление индивидуальной информационной системы. С этой целью индивид должен осуществить процедуру, которая определяется противоположным природному движением.

Так, если зарождение информационной системы начиналось с кодирования невербального опыта, то становление концептуальной системы должно начинаться с декодирования опыта вербального. Такой шаг приводит к актуализации невербального опыта, который в силу его осознанности

¹⁵⁷ Волкова П. С. Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2017. Т. 16. № 4. С. 207–214.

¹⁵⁸ Волкова П. С. Реинтерпретация... Цит. изд.

¹⁵⁹ Шаховский В. И., Волкова П. С. Смысл как социо-психолингвистический феномен: методологический подход // Мир лингвистики и коммуникация. 2019. № 4. С. 1–26.

со стороны коммуникативной личности актуализирует уже не просто невербальный и, как правило, бессознательный опыт, но так называемый невербализованный личностный смысл. По сути, всякое музыкальное произведение – есть воплощение этого невербализованного личностного смысла во вне в опоре на систему музыкальной грамматики, т. е. сугубо информационную систему. В свою очередь, всякий вербализованный личностный смысл есть результат вербализации невербализованного личностного смысла или иначе – единство аналитической и интонационной сторон музыкальной формы¹⁶⁰.

Однако поскольку изначальное единство концептуальной и информационной систем, воплощенное композитором в нотном тексте, предстает для исполнителя или слушателя исключительно в качестве «готового продукта (Ergon)», т.е. либо на уровне системы музыкальных грамматик, либо – на уровне звуковой системы, имеющееся в наличии «данное» надо восполнять «созданным»¹⁶¹. Другими словами, подобно исполнителю, который «переводит» нотные знаки в звучащую речь, становление которой проходит под знаком невербальности, слушатель стоит перед необходимостью «перевода» адресованной ему речи на любой понятный и близкий ему «язык». В качестве такового могут быть как «язык» художественных образов – язык поэзии (литературы), живописи, хореографии, так и собственно вербальный язык.

Во всех без исключения случаях налицо такой перевод, который обуславливает гармонизирующий диалог внешнего и внутреннего, вербального и невербального, дискретного и континуального, значения и смысла. Вне обозначенного перевода понимание художественного высказывания оказывается под сомнением. Как свидетельствуют современные ученые, перевод с одного языка на другой, в том числе, перевыражение исходной речи «своими словами» есть лингвистический коррелят понимания.

¹⁶⁰ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993.

¹⁶¹ Бахтин М. М. Избранные работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 257–318.

В данном контексте весьма важно учитывать лишь один существенный момент. Любой «готовый продукт (Ergon)», доступный для употребления, в том числе значение, нередко уподобляется вещи, манипуляция которой создает иллюзию деятельности (мыследеятельности). Применительно к словесному языку можно сказать так: акт говорения есть, а мыследеятельности нет или иначе – умение говорить сформировано, а речевой собственности нет.

С этой точки зрения упомянутая некогда А. Сент-Экзюпери роскошь человеческого общения доступна лишь тем, кому есть чем обогатить своего собеседника, т. е. кто сам богат. Очевидно, что такое природное «устройство», как информационная система, этим богатством не располагает. Трудно не согласиться с тем, что обмен информацией относительно погоды или цен на билет в оперу не может обогатить собеседников, если говорить о духовном богатстве.

Соответственно для того, чтобы понимание музыки как целостный феномен не подменялось ее объяснением точно так же, как смысл, являющийся собой единство вербального (рационального) и невербального (иррационального) не подменялся значением – аналогом вербальных (рациональных) элементов системы, важно постоянно помнить о необходимости постоянного противостояния природному автоматизму. Именно в данном случае «герменевтика выступает в качестве инструмента дешифровки музыкальных текстов...»¹⁶². При этом отмеченное перевыражение и будет, на наш взгляд, служить гарантом успешности такого противостояния, которое являет собой опыт мыследеятельности. По сути, актуализация искомой деятельности и позволяет квалифицировать язык с позиции *Energeia*, т. е. языкотворчества.

Специально заметим, что, говоря о понимании, мы предполагаем трехуровневый процесс, который включает в себя такие его типы, как:

¹⁶² Филиппов С. М. Цит. изд. С. 11.

- семантизирующее понимание;
- когнитивное понимание;
- распредмечивающее понимание¹⁶³.

Если первый тип предполагает в субъекте способность оперировать знаками языка настолько, чтобы уметь пересказать чужой текст, то второй – не только умение пересказать, но и делать на основе такого пересказа собственные выводы. В свою очередь, третий тип понимания являет собой выход на человеческую субъективность, вследствие чего происходит «размыкание» неодушевленной материи текста и ее преобразование в одухотворенную плоть¹⁶⁴.

На наш взгляд, если семантизирующий и когнитивный типы понимания могут быть реализованы на уровне информационной системы, то распредмечивающий тип достигается исключительно на уровне системы концептуальной. Речь идет о способности коммуникативной личности самостоятельно находить в тексте не только такие знаки и символы, которые определяют основное содержание музыкального произведения, но и такие, которые могут быть на периферии текста, выступая в качестве фонового знания¹⁶⁵. Главное – не допустить псевдокультурный опыт, независимо от того, идет ли речь об интерпретации или же реинтерпретации художественного дискурса.

П. С. Волкова связывает псевдокультурный вектор в работе с художественным произведением с нарушением преемственности в передаче смысла как интересубъективного феномена¹⁶⁶. Соответственно, если актуализируемый в первоисточнике смысл, относящийся к разряду вечных ис-

¹⁶³ Богин Г. И. Типология понимания текста: учебное пособиею Калинин, 1986.

¹⁶⁴ Богин Г. И. Цит. изд.; Волкова П. С. Цит. изд.

¹⁶⁵ Богин Г. И. Цит. изд.; *Он же*. Субстанциальная сторона понимания текста: учебное пособие. Тверь, 1993.

¹⁶⁶ Волкова П. С. Г.-Х. Андерсен. «Гадкий утенок»: к вопросу о культурной и псевдокультурной реинтерпретации // Музыкальная летопись. Майкоп, 2019. Вып. 9. С. 34–45.

тин, примитивизируется посредством интерпретации или реинтерпретации, что приводит к его – смысла – трансформации в значение, речь идет о псевдокультурном подходе к творению мастера.

По отношению к типологии понимания Г. И. Богина можно сказать так. Псевдокультурный опыт в работе с первоисточником обусловлен доминированием семантизирующего или когнитивного типов понимания над распремечающим типом. Что же касается языка как единства информационной и концептуальной систем, то здесь псевдокультурный опыт может соотноситься со следующей ситуацией. Рассматриваемое в качестве продукта деятельности композитора произведение многократно тиражируется, выступая «подобием подобия» (Ж. Бодрийар), не получая второго рождения в творчестве исполнителя или же слушателя.

В целом псевдокультурная интерпретация либо реинтерпретация с неизбежностью нарушают целостность самой культуры, что приводит к разрыву связующего прошлое, настоящее и будущее звена как средоточия общечеловеческих ценностей, универсального духовного наследия. В итоге «данное» не только не обогащается «созданным», но подвергается такой деконструкции, которая разрушает ценностный контекст.

В качестве примера культурной реинтерпретации остановимся на опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Ее сравнительный анализ с одноименной повестью А. С. Пушкина приводит И. Л. Пивоварову к мысли о том, что «П. Чайковский и М. Чайковский, создавая синтетический текст оперы «Пиковая дама», на концептуальном уровне остались верны пушкинскому первоисточнику»¹⁶⁷. Что же касается «изменений вербальной компоненты», то, согласно позиции исследователя, таковые продиктованы:

- а) «особенностями творческой личности композитора»;
- б) «тяготением П. И. Чайковского к канонам французских либретто Э. Скриба»;

¹⁶⁷ Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусств. Магнитогорск, 2002. С. 7.

в) «требованиями традиционной оперной драматургии»¹⁶⁸.

На первый взгляд, те изменения, которые были сделаны в процессе работы над оперным либретто «говорят» в пользу того, что опера «Пиковая дама» отвечает опыту интерпретации одноименной повести Пушкина. В частности, в их числе И. Л. Пивоварова указывает на:

- «привнесение в текст рифмы или ритма;
- купюры;
- нарушение последовательности эпизодов;
- их хронологическое «выравнивание»;
- удаление одних действующих лиц и добавления новых;
- объединение разрозненных эпизодов повести в одну сцену;
- выбор отличного от описываемого Пушкиным временного отрезка (эпоха Екатерины);
- введение любовно-драматического элемента»¹⁶⁹.

Для аргументации напомним трактовку интерпретативной стратегии, предлагаемой Е. Гуренко и П. С. Волковой. Согласно ученым, интерпретация «предполагает сохранение первоисточника на уровне целостной системы. Другими словами, при любых обстоятельствах, как бы ни были неоправданными, на первый взгляд, всевозможные изменения, обусловленные сменой эпохи; трансформацией культурного контекста; введением новых или устранением прежних персонажей; гендерные подмены и т. п., базовый текст непременно угадывается за самыми дерзкими нововведениями очередного творца»¹⁷⁰.

Однако, на наш взгляд, «введение любовно-драматического элемента», которое И. Л. Пивоварова называет последним из новаций, и обеспечивает кардинальное переосмысление базового текста, позволяя квалифицировать творение Чайковского на уровне культурной реинтерпретации.

¹⁶⁸ Пивоварова И. Л. Цит. ист. С. 7.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Волкова П. С. Реинтерпретация ... Цит. изд.

Точкой отсчета для подобного предположения можно считать тот факт, что рассказанный Пушкиным анекдот превратился в драму, финал которой предельно трагичен: три смерти вместо одной. На оправданность возможности рассматривать оперу Чайковского в трагическом ключе указывает и отмечаемый в опере мотив инцеста. Более того, трансформации подвергся и сам жанр «Пиковой дамы»: пушкинскую повесть братья Чайковские прочли как балладу, которая и была положена на музыку, на что указывал еще Е. В. Назайкинский¹⁷¹.

Однако наиболее последовательно, глубоко и аргументированно мысль о том, что развитие сюжета в опере «Пиковая дама» отвечает поэтике балладного жанра проводит О. В. Бегичева. Обозначенный ракурс позволяет российскому искусствоведу рассматривать трех главных персонажей оперы – Пиковую даму, Лизу и Германа – на следующих уровнях:

- Пиковая дама – Пришелец;
- Лиза – душа графини, за которой она является с того света в художественную действительность музыкального спектакля;
- овладевший думами Лизы Герман становится таким образом носителем души Пиковой дамы.

Как пишет исследователь, «Пришелец-Графиня приходит в «здешний мир» за своею душой-Лизой, хранителем которой является Герман...»¹⁷².

Ставя акцент на взаимообратимости персонажей, О. В. Бегичева констатирует, что гибель Лизы и Германа наряду с Пиковой дамой в контексте балладной поэтики вполне оправдана, поскольку:

1. Лиза выступает в качестве двойника графини, будучи ее оборотной (светлой) стороной.

¹⁷¹ «Балладная романтика роковой предопределенности, таинственности, ужасов дает еще один из ракурсов для восприятия и оценки этого оперного шедевра XIX в., наряду с теми, которые уже давно закрепились в интерпретации оперы Чайковского». Подробнее по данному вопросу см.: Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М., 2003. С. 205.

¹⁷² Бегичева О. А. «Пиковая дама» Модеста и Петра Чайковских: «русское прочтение» западной романтической баллады // Бегичева О. В. Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX – XXI веков: монография, 2019. С. 124.

2. Обреченность Германа обусловлена, с одной стороны, его встречей с Пиковой Дамой как существом inferнальным, чье присутствие губительно, с другой, гибелью Лизы, которая предстает в качестве персонификации его – Германа – души.

Более того, по мнению исследователя, именно установка на балладный жанр оправдывает все хронологические несоответствия в опере, задавая характерную для баллады систему координат. Как пишет ученый, баллада вывела действие из некоего эгегического прошедшего, имеющего точку отсчета в настоящем, в неопределенное мифологическое время/пространство¹⁷³.

Трактовка тройки, семерки и туза не столько с позиции случайной карточной комбинации, сколько как:

- триединство Отца, Сына и Святого Духа (3);
- Христово воскресение (7)
- Князя Тьмы (туз – от старонемецкого *Teuzet* – черт) обеспечивает

исследователя возможностью сделать следующий вывод. То обстоятельство, что в итоге у Германа в руках оказался не туз, а дама лишь на первый взгляд воспринимается на уровне его поражения в противостоянии с графиней. На самом деле крах надежды на обогащение в земной, материальной жизни оказывается спасительным для его души.

Спасительным для Германа видит В. В. Медушевский и его слова о прощении¹⁷⁴, обращенные к князю¹⁷⁵, а также мысли о Лизе. Принимая во внимание глубокую веру композитора, нельзя не признать, что именно смерть в данном контексте выступает мерилем человека. Имеется в виду тот факт, что подлинность личности определяют лишь те ценности, которые

¹⁷³ *Бегичева О. А.* Цит. изд. С. 117.

¹⁷⁴ Как пишет исследователь, этимологически лексема «прости» восходит к «славянскому слову «прость», означающему состояние небесной чистоты и доверчивости, какая бывает у младенца к матери. Просьба о прощении возвращает ясность небесную, чистоту простоты. Подробнее по данному вопросу см.: *Медушевский В. В.* Духовно-нравственный анализ музыки. URL. studmed.ru/view/medushevskiy-vv-duhovno...muzyki... С. 28.

¹⁷⁵ «Князь, князь, прости меня!»

неподвластны смерти, будучи сильнее ее¹⁷⁶. С этой точки зрения, в отличие от ситуации жути, нагнетания страха, столь характерных для романтической баллады, которая получает свое завершение в сцене в спальни у графини – своего рода кульминации романтической линии, Чайковский реализует российский аналог балладной модели.

В итоге не столько смерть служит спасением от страха, устраняя его, сколько прощение и любовь побеждают страх смерти. Кульминацией преобразования смерти во встрече с Богом, который есть Любовь становится богослужбное пение. Не случайно в словах, казалось бы адресованных упокоившейся графини мы слышим другие слова, на что обратила внимание О. В. Бегичева: «Господу молюся я, чтобы внял он печали моей, / Ибо зла исполнилась душа моя, и страшусь я плененья адова / О, возри, боже, на страдания ты *раба своего*, / Дажь жизнь *ей* бесконечную» (курсив О. В.)¹⁷⁷.

Соответственно, вместо анекдотического повествования о чопорном немце, захваченным страстью к наживе, Чайковский делает ставку на героическое событие, которое раскрывается через освоение трагической сферы бытия, что и составляет одну из функций баллады. При этом героическое как таковое определяется победой бесовского страха страхом Божиим, без которого невозможно пройти испытания, выпадающие на долю всякого человека. Здесь задолго до точки зрения Вольфа Шмида (Wolf Schmid) – профессора Гамбургского университета, обнародованной в одной из его публикаций¹⁷⁸, П. И. Чайковский осуществил в «Пиковой даме» межжанровую связь, объединив западноевропейскую и русскую балладные модели.

Все это дает нам основание квалифицировать оперу П. И. Чайковского с позиции культурной реинтерпретации повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Думается, в качестве авторитета, поддерживающего обозначенную

¹⁷⁶ Медушевский В. В. Цит. изд. С. 29.

¹⁷⁷ Бегичева О. А. Цит. изд. С. 118.

¹⁷⁸ По мысли В. Шмида, «в “Пиковой даме” восстановление отдельных подтекстов и сюжетных моделей играет лишь второстепенную роль... Ведущую роль здесь играют межжанровые ... связи». Подробнее по данному вопросу см.: Шмид. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Санкт-Петербург, 1998. С. 103–137. С. 104.

позицию, можно привлечь самого композитора. Подчеркнем, на титульном листе написанной им оперы имеется уточнение, свидетельствующее о том, что сюжет оперы заимствован из одноименной повести Пушкина. Согласимся, указание на заимствование с очевидностью свидетельствует о сознательном дистанцировании от первоисточника в силу собственного видения композитором истории про пиковую даму.

В свою очередь, связывая псевдокультурный опыт с рассматриваемыми в последующих параграфах сценическими версиями оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», представленными режиссерами Т. Рейнхардтом (Берлин, 2009), Д. Бертманом (Москва, 2017), Л. Штайер (Дюссельдорф, 2019), М. Лейзером и П. Корие (Баден-Баден, 2022), прежде выявим наиболее характерные приметы данного феномена. С этой целью обратимся к одной из работ У. Эко. В частности, размышляя о двух типах освоения текстового пространства, писатель создает образ читателя-параноика, который одержим мыслью о том, что любой «текст, претендующий на какое-либо однозначное утверждение, – это ублюдочный универсум, т. е. результат ошибки плохого Демиурга»¹⁷⁹. Потому, «всякий раз, когда плохой Демиург хочет сказать: «это – то-то», он вызывает цепную реакцию бесконечных отсылок, в ходе которой «это» все время оказывается чем-то другим»¹⁸⁰.

Утверждая, что любой читатель может предстать в качестве Избранного, У. Эко дает универсальный рецепт, обеспечивающий подобный статус всем без исключения «творцам». Необходимо обладать смелостью сверхчеловека, который окажется способным безапелляционно настаивать: автор всегда заблуждается относительно того, что он хочет сказать, поскольку в действительности за автора говорит его язык¹⁸¹.

¹⁷⁹ Эко У. Два типа интерпретации // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 10–21. С. 18.

¹⁸⁰ Там же. С. 19.

¹⁸¹ Эко У. Цит. изд. С. 18–19.

При этом возникающая вследствие подобного допущения фанатическая охота за скрытыми значениями рассматривается Эко с позиции «общественно опасной болезни»¹⁸². «У текстов есть некий смысл или есть много смыслов, – констатирует писатель, – но нельзя сказать, что у них нет никакого смысла или что все смыслы равно хороши»¹⁸³. Другими словами, текст, несмотря на свою конечность и ограниченность, может осваиваться по-разному, однако существует та незримая линия, переступая которую читатель инициирует произвол, нарушающий авторское пространство. Недопустимость такого поведения прочитывается между строк следующего вывода: «коренной ошибкой безответственных деконструкционистов было верить, что с текстом можно делать все что угодно»¹⁸⁴.

В данном контексте ничуть не в меньшей степени, нежели музыкальный театр, материал для иллюстраций упомянутого У. Эко опыта предлагает современный кинематограф. Это тем более верно, что доминирующий статус визуальных видов искусства определен целым рядом моментов, четко соответствующих запросам сегодняшнего дня. Достаточно назвать лишь некоторые приметы общества потребления, служащие безоговорочным тому доказательством:

- примат пассивного восприятия, противоположного активной творческой деятельности;
- приоритетность позиции стороннего наблюдателя, что диаметрально оппозиционно статусу личности, ответственной за происходящее вокруг;
- тотальное господство индустрии развлечений, приводящее к вытеснению жажды удовольствия желанием трудиться;
- установка на то, чтобы не обременять себя теми или иными серьезными задачами, предпочитая «скольжение по поверхности».

¹⁸² Elena Kostioukovitch / Елена Костюкович – 1998. URL: elkost.it/1998-da-internet-a-gutenberg/

¹⁸³ Эко У. Цит. изд. С. 20.

¹⁸⁴ Эко У. Цит. изд. С. 12.

Вместе с тем, доминирование визуальных технологий и практик и, вследствие этого, их выдвигание на самый передний план обусловлено тем, что оборотной стороной визуальности становится иррациональность. Думается, что необходимость в усилении иррационального начала напрямую связана с тем, что, будучи уподоблено интеллекту, зрение апеллирует к иррациональности для поддержания собственной целостности. Иначе говоря, потребность в иррациональном опыте стала актуальной ввиду излишней рационализации взаимных отношений людей, их формализацией, индуцированной как обществом потребления, так и визуальным поворотом.

Если принять во внимание обозначенную точку зрения, то нельзя не признать верность следующего факта. Огромное количество триллеров и фильмов, относимых в разделы «шокирующего кино», – не что иное, как вполне ожидаемый и вполне адекватный ответ на потребности масс. Согласимся, именно жаждущая развлечения и удовольствий масса вызвала к жизни значительный массив и ярких, интересных работ, и «репродукций прошлой продукции» довольно посредственного качества (интерес к последним иссякает обескураживающе скоро – задолго до завершения прокатной стадии жизни самого фильма).

Для иллюстрации обратимся к двум работам современных российских режиссеров. Речь идет об игровом кино, названия которого перекликаются с названием бессмертной повести А. С. Пушкина и одноименного творения П. И. Чайковского «Пиковая дама». Имеются в виду фильмы С. Подгаевского «Пиковая дама. Черный обряд» (вышел в прокат в 2015 году) и А. Домогарова-младшего «Пиковая дама. Зазеркалье» (вышел в прокат в 2018 году)¹⁸⁵. Очевидность того, что обе киноленты паразитируют на классическом названии, давно ставшем «культурным штампом», подтверждается

¹⁸⁵ Как свидетельствует один из критиков, «Название фильма «Пиковая дама: Зазеркалье» отсылает сразу к целому массиву информации: во-первых – к Пушкину и Чайковскому с их «тройкой, семеркой и тузом», во-вторых – к кэрроловской Алисе, которая бродила по Зазеркалью, в-третьих – к мистическому ужасу режиссера Святослава Подгаевского «Пиковая дама: Черный обряд», увидевшему свет в 2015 году.». Подробнее см.: Рецензия на режиссерский дебют Александра Домогарова-младшего «Пиковая дама» // Вокруг ТВ. URL: vokrug.tv .

следующим обстоятельством. Несмотря на то, что в центр нарратива авторы поместили обряд вызывания Пиковой дамы, базовой для этих творческих проектов становится установка, согласно которой встреча с пиковой дамой опасна и губительна, хотя при этом она готова выполнить желание вызывающего ее участника обряда.

Иными словами, в обозначенных режиссерских работах сильная позиция текста имплицитно связана с установкой, которая опознается в эпиграфе, предпосылаемом Пушкиным истории про графиню Анну Федотовну, что, собственно, и задает определенный вектор в развитии сюжета. Пожалуй, именно поэтому обращаясь к возникшей в связи с карточной игрой мифологии, А. Горелова – автор рецензии на фильм А. Домогарова-младшего – приходит к следующему выводу. История о неизбежной расплате «веками обростала такими разными деталями, «правилами» и слухами, что в итоге образ Дамы можно интерпретировать в самых неожиданных вариантах»¹⁸⁶.

*С. Подгаевский. «Пиковая дама. Черный обряд»*¹⁸⁷

«Пиковая дама. Черный обряд» С. Подгаевского, снятая в 2015 году, по своему жанру, который получил название хоррора, вбирает в себя приметы фильмов ужасов и триллеров. В основе произведения – детская «страшилка», со следующим нехитрым сюжетом. Группа подростков, троекратно повторившая перед зеркалом заклинательную формулу «пиковая дама, приди» попадает в распоряжение некой сущности. Последняя отступает тогда, когда за жизнь самой молодой участницы черного обряда начинают отчаянно бороться родители, но этот сюжетный ход не может расцениваться как оригинальный. К тому же образ пиковой дамы примитивизирован до такой степени, что когда зрителям удастся наконец увидеть ее крупным планом –

¹⁸⁶ Горелая А. «Пиковая дама: Зазеркалье»: Возвращение детской страшилки. Чем порадует и чем озадачит новый отечественный хоррор о зловещем духе, приходящем из зазеркалья. URL: soyuz.ru/articles/1698

¹⁸⁷ «Пиковая дама. Черный обряд» (Россия, 2015). Режиссер С. Подгаевский, музыка П. Руминова. В главных ролях А. Бабак, И. Хрипунов, В. Селезнев, С. Походаев, Е. Лоза, В. Садики и др.

старательно поддерживаемое любопытство, смешанное с ощущением страха, вдруг исчезает.

Дело в том, что подобие мумии, обтянутой темной кожей, вопиет о безнадежной вторичности использованной режиссером «внешности» «героини» (жившей, между прочим, в XIX веке). По преданию, она оформила открытие детского приюта, преследуя цель получить пособия на детей. Однако, выгадывая, благодаря такой афере, определенную сумму, пиковая дама затем топила своих подопечных в ванной, убаюкивая каждого обреченного ребенка колыбельной песенкой...

Похоже, Подгаевского сближают с историей пиковой дамы Пушкина – Чайковского лишь следующие моменты:

- определенный налет мистицизма;
- потребность в деньгах, толкающая графиню на преступление¹⁸⁸;
- диагноз – вялотекущая шизофрения, который врачи дают пациентам психиатрической клиники, насмерть перепуганных встречей с пиковой дамой;
- гибельность встречи с пиковой дамой;
- многоквартирный дом, выступающий в роли отдельного персонажа подобно тому, каким в опере Чайковского предстает Петербург¹⁸⁹.

Обстоятельства совершения убийства воспитанников приюта, сопровождаемые пением колыбельной, также порождают (довольно смутные, впрочем) аналогии с такими оперными персонажами, как кормилицы, появляющиеся в самом начале первого действия. Кстати, в ряде оперных постановок именно кормилицы обращают на себя внимание либо безмерно гипертрофированной (накладной) грудью, либо швабрами, с помощью которых они в одном случае «наводят порядок» на сцене, в другом – снабжают детский отряд «огнестрельным оружием».

¹⁸⁸ В случае «Пиковой дамы» Пушкина – Чайковского речь идет о преступной связи графини с Сен-Жерменом, в котором угадываются черты Дьявола.

¹⁸⁹ Интересно, что обозначенную деталь отметил и канадский режиссер, создавший ремейк по картине С. Подгаевского. Говоря о трудностях в создании фильма, Патрик Уайт особенно подчеркнул, как сложно было добиться того же, поскольку, по его мнению, «это была одна из сильных сторон русской версии, и мы хотели, чтобы у нас она оставалась такой». Подробнее по данному вопросу см.: Проклятие пиковой дамы. Интервью с режиссером. URL: horrorzone.ru...pikovoju-damy-intervju-s-rezhisserom

Если обратиться к музыке фильма (ее автор – коллектив группы «Stupid»¹⁹⁰), то ее функция не выходит за рамки иллюстративный, как нельзя лучше отвечая понятию «музыкальных обоев» (по образному выражению Е. В. Назайкинского). Последние служат определенным фоном для киноповествования. Речь идет о нагнетании ужаса, реализуемого, помимо музыки, за счет таких выразительных средств, как:

- свисток чайника;
- скрип двери;
- звуки помех, возникающие во время пользования рацией;
- человеческий крик;
- звонок телефона;
- скрежет качели;
- свист;
- позывные скайпа;
- напряжение тока, создающее характерный шум в работе медицинского оборудования;
- звон разбитого стекла и т. п.

Примечательно, что обозначенные бытовые шумы оказываются рядом положены музыке, рожденной как в опоре на музыкальные инструменты, так и посредством электроники. В числе примет последней – общие формы движения, долговременное остинато, эффект эха, повторяющего диссонантный кластер, имитирующий набат звукокомплекс, помноженные на резкую смену динамики от пиано до фортиссимо, а также эффект стереофонии. Помимо этого, в фильме звучат фрагменты техно и поп музыки. Все это создает длящееся состояние внутреннего напряжения, снятие которого на короткое время происходит лишь в ситуации, когда героиня и ее отец рассматривают семейный альбом. В полном соответствии со временем суток, отвечающим

¹⁹⁰ Музыкальным продюсером фильма выступил П. Руминов (1974 г.р.) – российский актер, режиссер, композитор, сценарист и монтажер.

позднему вечеру, исполняемая на фортепиано музыка отсылает к жанру колыбельной, при этом мелодическая попевка, выделяющаяся на фоне сопровождения, написана в русле интонаций русской песенности.

Обратим внимание, что коллективный автор музыки включает в себя людей, занимающихся, наряду с композиторским творчеством, звукорежиссурой (Антон Карпов и Игорь Карпов), операторской работой (Антон Вьюрков, Павел Руминов), актерским мастерством (Наталья Анисимова, Павел Руминов), режиссурой (Павел Руминов). Вот как сами участники группы говорят о своем композиторском опыте: «Мы (группа “Stupid”) заканчиваем альбом инструментальной музыки. Отправной точкой стала работа для фильмов “Пиковая дама” и “Love Machine”, и в процессе мы оказались в неизведанных зонах собственного мозга и вывезли оттуда больше часа разной музыки»¹⁹¹.

Другой композитор, чья музыка звучит в пространстве кинофильма – лидер московского квинтета «Слот» Игорь Лобанов¹⁹². В отличие от участников группы «Stupid», сведения о наличии музыкального образования которых отсутствуют в свободном доступе, коллектив «Слота» имеет за плечами либо музыкальную школу, либо музыкальный колледж. В частности, Игорь Лобанов (1969) занимался в музыкальной школе по классу барабана, гитарист Сергей Боголюбский (1979 г.р.) помимо музыкальной школы брал частные уроки игры на электрогитаре, в настоящее время помимо акустической и электрогитар владеет игрой на скрипке, колесной лире и фортепиано.

Вокалистка Дария Ставрович (1986 г.р.) училась в нижегородском музыкальном училище, а впоследствии стала выпускницей Института Современного Искусства. Никита Муравьев (1986 г.р.) обучался в Музыкальном институте им. Гнесиных по классу контрабаса, но при этом играет на бас-гитаре, акустической гитаре, клавишных, в том числе участвует в группе в

¹⁹¹ Stupid – Innocents With Dirty Hands (Official Video) – wow. URL: ruminov-live.livejournal.com/256696.html

¹⁹² Имеется в виду песня «Мертвые звезды».

качестве вокалиста. И только барабанщик Василий Горшков (1984 г.р.) имеет неоконченное средне-специальное музыкальное образование. При этом все участники группы дипломированные специалисты в областях, далеких от музыкальной деятельности. Сфера их интересов достаточно разнообразна – это альтернативный рок, пауэр-металл, хард-рок, грав-металл, сладж, ню-метал, металкор, рэпкор.

Ввиду того, что сюжет лишен оригинальности и при этом вторичные средства художественной выразительности «работают» на поддержание у зрителя одного из базовых инстинктов – инстинкта самосохранения – мы считаем возможным расценивать опыт названного режиссера как симулякр. Тем не менее, именно на эту картина в Северной Америке был снят ремейк «Пиковая дама» («Queen of Spades»)¹⁹³, в котором канадский режиссер Патрик Уайт преследовал цель показать, насколько сугубо русский миф созвучен истории о кровавой Мэри. Интересно, что для Патрика Уайта мистика «Пиковой дамы» определялась тем, что в разных странах, приблизительно в одно и то же время, без интернета и практически без телефона люди создавали столь похожие истории.

Вероятно, потому, ставя в русском мифе акцент на концепте зеркала, Патрик Уайт в действительности опирается на символ, значения которого в разных культурных традициях созвучны друг другу¹⁹⁴. Примечательным в данном контексте оказывается и тот факт, что, помещая в пространство ремейка персонажа, который в готическом духе рассказывает детям исполненную мистицизма и тайны историю, касающуюся усадьбы мрачной барыни, жившей в XIX веке, режиссер создает интертекстуальную связь с другим российским фильмом – режиссерской работой А. Домогорова-младшего «Пиковая дама. Зазеркалье».

¹⁹³ «Пиковая дама» / «Queen of Spades» (Канада, 2021). Режиссер П. Уайт. Сценарий Джон Айнсли, Патрик Уайт, Святослав Подгаевский.

¹⁹⁴ Проклятие пиковой дамы. Интервью с режиссером. URL: horrorzone.ru...pikovoj-damy-intervju-s-rezhisserom

А. Домогаров-младший. «Пиковая дама. Зазеркалье»¹⁹⁵

Рассказанная С. Подгаевским за пять лет до выхода фильма «Пиковая дама. Зазеркалье» киноистория удивительным образом сюжетно продолжается режиссером А. Домогаровым-младшим. В то же время, созданная в жанре полнометражного хоррора картина не является дословным повторением фильма своего предшественника. Некоторая разница, безусловно, имеется и она состоит в том, что устное повествование о даме, создавшей приют, озвученное в ленте Подгаевского, воплотилось «внутри» нового кинотекста. При этом Домагаров-младший в своем стремлении дать рациональное объяснение поведению графини Оболенской – пиковой дамы, соединяет совершаемые ею убийства с желанием отомстить за гибель собственного ребенка.

Примечательно, что в центре повествования режиссера оказываются старшая сестра и ее младший брат. Отсутствие взаимопонимания порождает между родными людьми вражду. Тем не менее, после претерпевания страшных испытаний и трагических событий в их жизни, сестра и брат становятся близки друг другу, обретая способность любить. Подчеркнем, что в отличие от образа пиковой дамы в фильме С. Подгаевского, соответствующая героиня А. Домагарова-младшего обладает вполне человеческим обликом, а ее порочный характер маркируется разве что зловещим видом и черным цветом одежды.

Усилия композитора С. Штерна¹⁹⁶ также не производят особенного впечатления, ибо сопровождают зрительный ряд только в качестве фоновой музыки. С этой точки зрения весьма сомнительным комплиментом видится мысль о ненавязчивой музыке композитора Сергея Штерна, которую представила в своей рецензии критик А. Горелая. Заметим только, что лейтинтонацией фильма, в котором, в отличие от картины С. Подгаевского, звучит

¹⁹⁵ «Пиковая дама. Зазеркалье». Режиссер А. Домогаров-младший. Композитор С. Штерн. В главных ролях А. Стречина, Д. Муравьев-Изотов, В. Панков, Д. Куличков и др.

¹⁹⁶ Штерн С. – композитор, режиссер, актер.

так называемая «живая» музыка – преимущественно струнные, группа духовых, а также солирующее фортепиано – становится нисходящая терция. Эффект покачивания, обусловленный мерным переходом верхнего звука к нижнему вызывает ассоциации с колыбельной, под которую графиня Оболенская баюкала детей, обреченных на смерть.

Остается сосредоточиться на такой важной для нас детали, которая наличествует в обеих лентах – отсылка к образу водной стихии. С. Подгаевский в своем фильме упоминает о воде тогда, когда приходит время рассказать историю пиковой дамы, которая поочередно топила в ванне воспитанников приюта, в то время как в фильме Домагарова-младшего под воду уходят не только брат и сестра, попавшие в аварию, но и их мать, ценой своей жизни спасшая детей от смерти. Впоследствии перманентно возникая в пространстве кинотекста, водная стихия, с одной стороны, опознается в качестве преграды, которую должно преодолеть, с другой, – в качестве живительного источника, избавляющего от наваждений при погружении в него, и т. п.

Обратим внимание на то, что вода символизирует женское начало, прочно ассоциирующееся с бессознательным. Вот известное место у М. М. Маковского: «<...> вода могла выступать не только как спасительное, священное начало, но и как источник гибели, зла, смерти»¹⁹⁷. Далее, на соотношенность потустороннего мира и воды указывает и поведение Харона, переправляющего души усопших через Стикс. Также очевидна связь водной стихии с зазеркальем. Тем не менее, даже факт гибели бросившейся в воду Лизы у Чайковского вряд ли стоит рассматривать в качестве аргумента в пользу наличия действительных точек соприкосновения между творением композитора и кинолентами современных режиссеров.

В то же время, и в финале первой картины, и в финале второй просматривается очевидность того, что высшей ценностью для всех героев становится любовь, которая больше смерти. У С. Подгаевского возрождение

¹⁹⁷ *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 76.

былого чувства дает о себе знать в ситуации, когда ушедший из семьи отец возвращается в дом ради спасения дочери и в итоге три близких друг другу человека вновь оказываются вместе. В свою очередь, у Домогарова-младшего доверие и нежность возникают между братом и сестрой, которых прежде объединяла лишь озлобленность и абсолютное равнодушие. Вместе с тем продукция современных режиссеров видится в точности конгруэнтной «нуждам» общества потребления. В этом смысле их киноработы целиком и полностью принадлежат времени, в котором они оказались объективированными.

Речь идет о превращении человека в приложение к смартфону, вследствие чего появились термины смомби или чекран как результат суммы двух значений. В первом случае смартфон и зомби, во втором – человек экранный (по аналогии с человеком разумным). Понятно, что у такого «биологического устройства» психика все более примитивизируется. И если Пушкин когда-то ценность человеческой жизни связывал с мыслью и страданием (ср.: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»), то для наших современников в приоритете только крайнее выражение эмоций – либо смех, либо страх.

Пожалуй, с этой точки зрения Патрик Уайт рассуждает весьма логично. Объясняя, почему сегодня хоррор становится едва ли не ведущим жанром в кинематографе, он говорит следующее. «Дело в том, что на мелодраму люди не пойдут, потому что она слишком депрессивна, а этого состояния у нас и так в переизбытке. Поэтому мы снимаем либо комедии, на фоне которых легко чувствовать себя бесстрашным, либо хорроры, где страх доминирует над всеми остальными эмоциями»¹⁹⁸.

Потому вполне закономерной представляется ситуация, когда свою «Пиковую даму» Л. Додин пытается сделать в жанре психопатологического триллера, а в постановке Д. Бертмана обращает на себя внимание столь характерная для жанра хоррора деталь: его пиковая дама – это некая сущность, ввиду чего она становится свидетелем всего происходящего на

¹⁹⁸ Проклятие пиковой дамы. Интервью с режиссером. URL: horrorzone.ru...pikovej-damy-intervju-s-rezhisserom

сцене, а ее манера поведения никак не соответствует почтенной старухе, о которой писал А. С. Пушкин.

Завершая третий параграф Первой главы, мы считаем возможным констатировать следующее. В силу того, что *in toto* (в целом) герменевтика формируется как опыт постижения «сущности миропонимания»¹⁹⁹, актуализация герменевтической парадигмы посредством интерпретации и реинтерпретации не может сводиться к работе с локальными значениями, ограниченными рамками художественного произведения. Речь в данном случае должна идти о выявлении внутреннего смысла творения композитора и его соотнесенности с духовной жизнью современного общества в контексте культуры. При этом сама культура рассматривается под знаком пересечения традиций и новаций, реализуемого в русле живого диалога.

Последний происходит одновременно как между невербальными и вербальными элементами изнутри отдельно взятой концептуальной системы, так и извне, в интеракциях с вербальными и невербальными элементами других концептуальных систем. Соответственно, обретение искомого смысла со стороны зрительской аудитории будет напрямую зависеть от ряда деталей, выступающих в качестве отдельных сигналов синтетического художественного целого, призванных обеспечить результативность такого диалога.

Напротив, когда отмеченные детали приводят к деформации смысла, инициируя ситуацию нарочито создаваемой бессмыслицы, мы вынуждены констатировать вырождение потенциального диалога в актуальный монолог. В этом случае художественному произведению суждено оставаться лишь «готовой к употреблению вещью», любое изощренное манипулирование которой не способно породить ничего, кроме симулякров, отмеченных глубокой печатью вторичности.

¹⁹⁹ Арнольд И. В. Цит. изд. С. 372.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Одна из самых популярных постмодернистских стратегий среди современных режиссеров, занимающихся постановками классического репертуара в области музыкального театра, – стратегия деконструкции, авторство которой связывают с именем французского философа Ж. Деррида. В целом, возникшая в лоне вербального дискурса, данная стратегия синтезирует в себе также установки, характерные для музыкального и визуального видов искусства, в том числе для нового театра, создателем которого выступил А. Арто. Речь идет о театре жестокости.

Наряду с интертекстуальной стратегией, деконструкция делает ставку на активное вовлечение читателя в работу по воссозданию или даже пересозданию исходного текста, что отвечает опыту мыследеятельности участников диалогической ситуации. Однако искомый диалог осуществляется вне заданных античной диалектикой правил, на которые опирается диалогическая концепция русского философа, музыковеда, филолога М. М. Бахтина. Имеется в виду диалектика Этоса, Логоса и Пафоса, в русле которой именно этический момент становится точкой отсчета в создании оратором его речевого высказывания. Игнорирование этического момента в ситуации, развивающейся под знаком смерти автора, приводит к вырождению диалога в монолог, что уподобляет прецедентный текст мертвой, безгласной вещи, всевозможные манипуляции с которой лишь имитируют творческий процесс, порождая череду симулякров.

Несмотря на то, что музыкальная герменевтика сродни музыкальной интерпретации, что обусловлено синонимичностью обозначенных понятий, герменевтическая практика обогащает интерпретативную стратегию такими феноменами, как объяснение и понимание, значение и смысл, выводя воспринимающего субъекта за пределы локального текста в мир культуры и – шире – окружающего его социума. С этой точки зрения для музыкальной интерпретации весьма продуктивным видится обращение к типологии понимания, которая условно представлена семантизирующим, когнитивным и

распредмечивающим типами. Именно последнее коррелирует с выходом на внутреннюю форму языка или интонационную форму музыкального дискурса.

Помимо этого, принципиальным в данном контексте становится актуализация смысла как синтеза рационального (аналитическая сторона музыкальной формы) и иррационального (интонационная сторона музыкальной формы), выступающего коррелятом нравственного разума. Игнорирование этического момента в процессе интерпретации или реинтерпретации художественного творения чревато утратой преемственности в культуре. Неизбежные в этом случае разрывы между классикой и современностью, традицией и новацией, ставят под сомнение ценность режиссерских новаций, формирующихся в русле воинствующего монологизма.

С этой точки зрения возможным противовесом деконструкции выступает реинтерпретативная стратегия. Реализуя установку на тотальное переосмысление первоисточника, реинтерпретация вместе с тем уже на уровне терминологии демонстрирует точки пересечения с опытом интерпретации. Действительно, если процедура интерпретации обеспечивает сохранность базового текста на уровне системы, то реинтерпретация подвергает первоисточник такой деформации, в результате которой он утрачивает свою целостность, выступая в качестве части нового художественного целого.

Наряду с культурными интерпретацией и реинтерпретацией существуют их псевдокультурные разновидности. Как правило, псевдокультурный опыт выстраивается без учета сложившейся традиции, что затрудняет, а подчас делает недостижимым гармонизирующий отношения творца и ценителя диалог, посредством которого снимаются неизбежные между одним и другим противоречия. В итоге псевдокультурные интерпретация и реинтерпретация инициируют ситуацию разрыва между настоящим, прошлым и будущим.

Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» являет собой пример культурной реинтерпретации одноименной повести А. С. Пушкина.

ГЛАВА 2. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» А. С. ПУШКИНА – П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ЗЕРКАЛЕ ЭКРАННОГО ТЕАТРА

2.1 Постановочные версии оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского: интерпретация и реинтерпретация

На сегодняшний день для того, чтобы познакомиться с очередной оперной постановкой не требуется как наличие самого театра, так и непереносимое присутствие в зрительном зале жаждущего встречи с прекрасным обывателя. В распоряжении меломанов и интересующихся академическим искусством ценителей оказывается экран. Причем, как это заметно на практике, такой экран не всегда предстает частью кинотеатра, посещение которого происходит, как правило, осознанно и потому сопровождается определенным настроением, инициированным ожидаемой встречей с оперным искусством.

Дело в том, что приметой сегодняшней культурной политики ряда крупных городов, обладающих оперными театрами, на сценах которых выступают признанные мастера, становятся экраны, рассчитанные на привлечение интереса публики, находящейся за пределами храма искусств. Другими словами, расположенные на улице, такие экраны преследуют цель привлечь внимание людей, находящихся поблизости к оперному театру. Однако, по мнению Е. Н. Шапинской, сложившаяся практика не столько приобщает людей к высокому искусству, сколько стирает границы между академической музыкой и массовой культурой, делая оперу достоянием большинства.

Подобное положение дел российский исследователь связывает с тем, что все те люди, в поле зрения которых попал экран, чаще всего проявляют впоследствии интерес к происходящему на сцене в силу тяги к развлечениям, нежели намеренно стремятся к диалогу с серьезным, требующем всякий раз определенных усилий для понимания перипетий, в которые попа-

дают оперные герои, искусством²⁰⁰. Причем, «рекреативный характер такого рода мероприятий не скрывают и сами организаторы» подобных уличных трансляций²⁰¹.

Однако, с другой стороны, наряду с рассмотренной ситуацией, столь характерная для информационного общества форма демонстрации оперного спектакля, которая получила название видеотрансляции, именно своей доступностью позволяет подлинным ценителям этого жанра прикоснуться к оперным шедеврам. Как свидетельствует Дж. Аттард, потенциал видеотрансляций, «которые переносят формы искусства из таких театров как Королевский оперный театр и Метрополитен опера в жизнь при помощи технологий XXI века, впечатляет»²⁰². Не случайно все лучшие театры мира отмечают безоговорочность того факта, что в настоящее время аудитория или, скорее, видеотория (термин Э. Жильсона) любителей оперы значительно превышает количественные показатели прежних лет, когда в расчет принимались лишь те посетители, которые приходили в театр²⁰³.

Вместе с тем, нельзя не признать, что установка на привлечение в театр людей, для которых опера скорее становится средством от скуки, чем духовной работой, приносящей радость, не может не влиять на качество режиссуры оперных постановок. Причем, искомое качество бывает подчас столь непредсказуемым, что среди творческой элиты, причастной к оперному искусству, все настойчивее звучат слова о том, что оперный жанр находится на грани вырождения. Весьма показательной в данном контексте стала позиция Ю. Темирканова. «Может быть, я реакционер, – говорит про-

²⁰⁰ Шапинская Е. Н. Опера на экране // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 265–270. Она же. Трансгрессия границ между высокой и массовой культурой: игры с оперой. URL: culture.wikireading.ru/hKfGh1CX0o

²⁰¹ Там же.

²⁰² Цит. по: Шапинская Е. Н. Опера на экране. Цит. изд.

²⁰³ Шапинская Е. Н. Опера на экране. Указ. изд. Она же. Трансгрессия границ между высокой и массовой культурой. Указ. ист. Маркарян Н. Кто в опере главный? СПб., 2015. 264 с. Она же. Опера на экране. URL <http://www.formulakino.ru/teatr/repertuar/opera/> Разлогов К. Э. Искусство экрана. М., 2010. Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С. Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в ее историческом развитии // Культура культуры. 2016. № 1. URL <http://cultcult.ru/opera-paradox-2-transformations-of-cultural-forms-historical-development-of-opera>

славленный дирижер, – но я скажу свое мнение: опера, как жанр, сейчас гибнет – именно, как жанр. Потому что режиссеры, приходящие ставить оперу, даже не знают толком, что это такое»²⁰⁴.

Остановимся на отдельных видеотрансляциях постановочных версий оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» с точки зрения их культурной / псевдокультурной интерпретации или реинтерпретации. При этом специально оговорим, что существующая в отечественной и зарубежной науке разность трактовок понятий *видеотрансляция*, *трансляция*, *телеопера*, *киноопера*, *опера-спектакль*, *экранный театр* требует определения того, что для нас представляет обозначенный феномен²⁰⁵.

В частности, как утверждает наш соотечественник, термин киноопера используется исключительно в российском искусствознании²⁰⁶, являя собой опыт «экранизации театрального спектакля, осуществленной с использованием средств киноискусства»²⁰⁷. При этом универсальным термином, не противоречащим пониманию видеотрансляции и, одновременно, нашедшим свое применение как в России, так и за ее пределами, Чжао Дундун признает на сегодняшний день термин медиаопера. Имеется в виду «представление, полученное в результате объединения электронных и печатных средств массовой информации и медиатехнологий; распространяющееся посредством телевидения или других средств массовой информации в виде аудио, видеозаписей и других форм, основанных на технологиях воспроизводства»²⁰⁸.

Однако наиболее приемлемым в контексте нашего диссертационного исследования будет понятие, предложенное С. С. Севастьяновой. Речь идет об *экранном театре*. Будучи рожден «на пересечении ... «театра – музыки – кинематографа», экранный театр демонстрирует «глобальный синтез» всех

²⁰⁴Цит. по: Шапинская Е. Н. Опера на экране. Цит. изд.

²⁰⁵ Чжао Дундун. Опера на экране: к вопросу о терминологии // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2021 / № 3 (41). С. 115–122.

²⁰⁶ Чжао Дундун. Цит. изд.

²⁰⁷ Кино: энцикл. словарь / С. И. Юткевич (гл. ред.). М., 1986. С. 450.

²⁰⁸ Auslander, Ph. Liveness: Performance in a Mediatized Culture / Philip Auslander. London & New York, 1999. P. 5.

составляющих этих трех «китов», выступающих в качестве его фундамента²⁰⁹. Принимая во внимание тот факт, что российский ученый считает необходимым подчеркнуть наличие трех форм воплощения экранного театра – «кинематографическую, телевизионную и видео»²¹⁰, мы не придерживаемся в дальнейшем обозначенных дефиниций, считая важным подчеркнуть следующее. В фокусе нашего научного интереса оказывается «не только музыкальная партитура, но и ее сценическая постановка, целостный сенсорный образ оперы-спектакля – слышимый, видимый, понимаемый»²¹¹.

Другими словами, речь, в первую очередь, идет о постановочной интерпретации или реинтерпретации «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского. При этом объединяющим механизмом включенных в экранный музыкальный театр рядов – визуального, вербального, аудиального – будет феномен смысла, посредством которого происходит актуализация этического момента текста. Именно последний, маркерами которого становятся интертекстуальные связи, позволяет отнести существующие версии «Пиковой дамы» либо к культурному, либо – к псевдокультурному опыту.

*«Пиковая дама» Л. Штайер (Рейнский оперный дом в Дюссельдорфе / Дуйсбурге – Rheinoper Düsseldorf / Duisburg)*²¹²

Информация о постановочной версии оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» режиссера Лидии Штайер (Lydia Steier) в одной из рецензий ее соотечественника получила название «Из Санкт-Петербурга – на вечеринку у бассейна». При этом в качестве уточняющего подзаголовка был использован следующий текст: «Рейнская опера переносит оперу Чайковского “Пиковая дама” в Голливуд. Искра не проскакивает»²¹³.

²⁰⁹ Севастьянова С. С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: дис. ... канд. искусств. Астрахань, 2004. С. 3; 4.

²¹⁰ Там же. С. 4.

²¹¹ Лысенко С. Ю. Опера-спектакль как феномен интерпретации: синтетический аспект // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 4. С. 144–156. С. 145.

²¹² Материал, представленный в данном параграфе, был апробирован в следующей публикации автора: Юй Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина–П. И. Чайковского: К вопросу о культурной и псевдокультурной реинтерпретации // Художественное образование и наука. 2020. № 4 (25). С. 103–110.

²¹³ Юй Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского: к вопросу о культурной и псевдокультурной реинтерпретации // Художественное образование и наука. 2020. № 4 (25). С. 103.

Разбираемая дюссельдорфская постановка «Пиковой дамы» П. И. Чайковского начинается вполне элегантно – диалогом струнных и деревянных духовых инструментов. Их взаимодействие, когда они как бы переговариваются между собой, происходит в духе неспешной беседы, финал которой разрешается исступленным безумием, шокирующим, с парящими каскадами струнных. Аналогичным образом камерная игра в одиночестве и апеллирующее к залу великолепное действие переплетаются в этой «Пиковой даме», так и не достигая гармонии²¹⁴.

В этой сумрачной гнетущей звуковой картине зрителю открывается сцена с калифорнийским плавательным бассейном. Именно вокруг него группируется хоровая массовка, часть которой одета соответственно ситуации – в бикини и купальные трусы пестрой расцветки. На других участниках хора – пышные юбки и кричаще-яркие костюмы 1950-х годов, властно напоминающие старый голливудский кинематографический ширпотреб. Затем зрителю открывается перспектива с узнаваемым, знаменитым горным пейзажем Голливуда. Трудно представить себе что-либо более далекое от императорского Санкт-Петербурга XVIII–XIX веков, в который Петр Ильич и его брат – драматург и оперный либреттист Модест Ильич Чайковский поместили действие своей оперы»²¹⁵.

Однако именно так видит оперу «Пиковая дама» весьма успешный и востребованный на Западе режиссер. Как пишет анонимный рецензент, «“навалившись” на какую-либо оперу, Штайер часто демонстрирует мощь своей фантазии, в совершенстве овладев способностью максимально использовать потенциал *отчуждения*». Тем не менее, в итоге становится очевидным, что в «обстановке» Голливуда «Пиковая дама» совершенно не желает идти...»²¹⁶. Причем, помимо визуального ряда, реализуемого посред-

²¹⁴ *Rheinoper*. Von St. Petersburg zur Poolparty // RP ONLINE. URL: https://rp-online.de/kultur/rheinoper-duesseldorf-zeigt-premiere-vonpique-dame_aid-39044599

²¹⁵ *Rheinoper*. Цит. изд.

²¹⁶ *Rheinoper*. Цит. изд.

ством сценографии, декораций и костюмов, постановка Л. Штайер оказалась провальной и в отношении музыкальной составляющей синтетического художественного целого.

Дело в том, что декорации Бэрбла Хохмана (Bärbl Hohmann), полностью открытые со всех сторон, потребовали от режиссера компенсации возникшей в итоге разомкнутости в виде бархатных драпировок черного цвета. Если выбор в пользу черного цвета можно хоть как-то оправдать – он воспринимается в качестве знака неизбежной трагедии на фоне ярких костюмов и беспечной атмосферы, которой открывается опера (три главных героя умирают: старуха от страха перед решительным молодым человеком, угрожающим ей оружием, Лиза – от безответной любви, а Герман – от обманутых надежд), то выбор в пользу бархата не поддается никакому оправданию.

Другими словами, тот факт, что бархатная ткань безжалостно поглощает звук, был проигнорирован. В итоге этот режиссерский эксперимент привел к тому, что, оказавшись в «гардеробной» среде, певцы плохо слышали себя, «автоматически» форсируя звук. Понятно, что такое насилие над голосом не прошло бесследно и привело к возникновению непреодолимых сложностей с чистотой интонирования, а также невозможностью добиться тончайшей нюансировки, на которую так богата музыка Чайковского. «При этом, – констатирует музыкальный критик, – складывается такое впечатление, что дирижер Азиз Шохакимов (Aziz Shokhakov), действующий в оркестровой яме, мало озабочен решением этой основной проблемы»²¹⁷.

Потому, несмотря на прекрасные соло медных духовых инструментов и гобоя, общее звучание оркестра и вокалистов оказалось несбалансированным и на фоне приглушенного пения оркестр подчас воспринимался тяжеловесным и излишне громким. Дополнительный диссонанс, нарушивший целостность визуального и музыкального рядов в истории о бедном Германе, который любит Лизу, помолвленную с богатым князем Елецким,

²¹⁷ Там же.

внесло то обстоятельство, что Лидия Штайер сделала акцент исключительно на Германе. Думается, что страстное желание выиграть за карточным столом необходимые ему деньги показалось немецкому режиссеру наиболее созвучным желанию большинства людей, находящихся в опере.

Обозначенная установка заставила Штайер-режиссера настолько педалировать проблему финансовой стороны в судьбе «русского немца», что денежный вопрос систематически мешал полноценно проявиться всем остальным действующим лицам. В частности, детский хор марширует в костюмах индейцев и шерифов; несчастная пара главных героев – Герман и Лиза – выглядит весьма странно, поскольку, будучи одержимы идеей безусловной любви, они ведут себя, тем не менее, как экстремалы-индивидуалисты. Невероятно мощный, красивый тенор Германа (Сергей Поляков), равно как и лирически целомудренное сопрано Лизы (Элизабет Стрид/ Elisabeth Strid) оказываются беспомощными при полном отсутствии какой-либо логики сценического поведения героев.

Возможно, допустимость подобной трактовки обусловлена тем, что безумие настигает Германа с первыми тактами увертюры (то есть гораздо раньше, чем это случается у Пушкина и Чайковского), что заразительно действует как на Лизу, так и на графиню. Последняя, пожалуй, предстает в самом невыгодном свете. Пиковая дама (Урсула Кудрна) шокирует публику волосами, выкрашенными в полоску, и несуразными очками. Помимо этого, ее героиня постоянно почесывает руки, вследствие чего у зрителя зарождается мысль о таком дерматозе, как кожный зуд.

Не менее эпатажен и персонаж, исполняющий роль князя Елецкого. Его партию исполняет Дмитрий Лавров – обладатель крепкого, но несколько плоского, лишенного объемности, баритона. Подчиняясь режиссерскому «замыслу», Елецкий исполняет свою любовную арию в характере хита, держа в руках розовый микрофон. По свидетельству критика, «положение кое-как спасает остальная часть ансамбля, которая заслуживает оценки от «солидный» до «выдающийся»». Имеются в виду Мария Катаева

в роли Полины и Александр Краснов в роли графа Томского²¹⁸. Как пишет соотечественник режиссера, «если авторы постановки преследовали цель изыскать “противоядие” от элегической тоски Чайковского по искреннему и бескорыстному чувству, то им это прекрасно удалось»²¹⁹.

О постановке Штайер дают представление фотографии, сделанные Хансом Хёргом Михелем (Hans Hörg Michel) во время премьерного показа (см. рис. 1). Думается, что Дюссельдорфская постановка оперы «Пиковая дама», выполненная в «духе общества потребления» (Ж. Бодрийяр), с полным основанием может быть отнесена к псевдокультурной реинтерпретации, что не позволяет причислить работу Л. Штайер к художественным открытиям. Оригинальность творческого прочтения подменяется здесь эпатажем, обусловленным конъюнктурой текущего момента, а бессмертное творение П. И. Чайковского примитивизируется до американской мечты, в погоне за которой герой теряет все.



Рис. 1. Опера «Пиковая дама» в постановке Лидии Штайер.

²¹⁸ *Rheinoper*. Цит. изд.

²¹⁹ *Rheinoper*. Цит. изд..

Возвращаясь к методу И. В. Кочубея, квинтэссенцией которого стали «говорящие детали», нельзя не признать, что дюссельдорфская постановка «Пиковой дамы» движется в направлении элиминации именно таких «говорящих деталей», которые были системно характерными для первоначального текста (текста в широком смысле) А. С. Пушкина – П. И. Чайковского. Дело в том, что по безудержному произволу режиссера искомые детали заменяются совершенно другими – посторонними. Очевидно, что последние также могут быть «говорящими», но совершенно для другого объекта, то есть они маркируют совершенно иную культурную обстановку, имеющую очень мало общего с интерьерами, воплощенными в исходном произведении. За неодолимым стремлением к оригинальности не просматривается что-то большее, что помогает отнестись к экстравагантности режиссера как к извинительной или даже оправданной «флуктуации».

Променад-опера «Пиковая дама» Александра Легчакова и Андрея Рейна в усадьбе Гончаровых – Филипповых

Пример культурной реинтерпретации – опера-променад «Пиковая дама», которая представляет собой московский эксперимент, реализованный в контексте иммерсивного (от лат. «погружение») театра. Приметами обозначенной постановки стали не только особым образом организуемый диалог участников спектакля и его зрителей (что вполне обосновано ввиду необычного формата променад-оперы при сохранении пушкинского слога и музыки Чайковского), но и хорошие голоса, поддержанные первоклассным оркестром²²⁰, а также пронизанный тайной дух «Пиковой дамы». Последний

²²⁰ Режиссер / продюсер Александр Легчаков, продюсеры Алексей Лысов, Андрей Исповедников и Влад Давыдов. Хореограф Олег Глушков. Художник-постановщик Полина Бахтина. Художник по костюмам Ася Соловьева. Художник по свету Антон Астахов. Художник по реквизиту Анна Кучерова.

Музыкальный руководитель и дирижер-постановщик Андрей Рейн. Художественный руководитель оркестра Леонид Сивелькин, дирижер Николай Цинман. Хор и оркестр «New Classic Band».

Балет – Юлий Овсянников, Павел Куприенко, Артем Осинцев, Никита Слугин, Екатерина Александрова, Вера Шворак, Валерия Филиппенкова, Олеся Стученко.

Состав исполнителей (приводим все составы, выступавшие в разные дни):

Лиза (Мария Геворгян, Галина Войниченко, Ксения Мусланова);

Германн (Григорий Голицын, Дмитрий Боос, Петр Налич, Василий Гафнер);

Графиня (Евгения Морозова, Софья Ефимова);

Чекалинский (Василий Гафнер, Михаил Копалкин);

Томский (Михаил Атаманович);

опознается в мистическом флере, который возникает благодаря тому, что до начала путешествия зрители проходят масонский обряд, без лишних слов надевая бархатную повязку на глаза.

Конечно, сцена с масонами в либретто М. И. Чайковского отсутствует, однако масонство имеет непосредственное отношение к автору повести, что оправдывает присутствие Пушкина в игровом пространстве променад-оперы. Другими словами, с самого начала спектакля режиссер Александр Легчаков показывает, что Пушкина в спектакле будет намного больше, чем Чайковского, соглашаясь с анонимным театральным критиком журнала «ОК!» в том, что «такого еще не было»²²¹.

Речь идет о постановке оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского на сюжет одноименной повести А. С. Пушкина, в которой соединились театр, опера и литература. Заметим, что количество зрителей каждого променада было строго ограничено числом 54 (по числу карт в классической колоде). Соратником режиссера и его духовным alter ego стал дирижер-постановщик Андрей Рейн, закончивший аспирантуру по классу профессора Г. Н. Рождественского²²².

Знаменательно, что местом действия стала старинная усадьба Гончаровых – Филипповых, которую дед жены Пушкина, Наталья Николаевна, проиграл в карты. Наполнить старинный особняк вечно живой музыкой Чайковского помогли солисты ведущих московских театров, хора и ор-

Сурина (Рустам Касимов, Дмитрий Шатилов, Дмитрий Почапский);
Полина (Наталья Мишина, Катерина Лукаш, Анастасия Матвеева);
Нарумов (Дмитрий Почапский, Максим Перадзе, Дмитрий Шатилов);
Пушкин (Родион Долгирев, Николай Мулаков, Владимир Морозов);
Сен-Жермен (Илья Барабанов, Алексей Юдников).

Подробнее см.: *Поспелов П.* Оперу «Пиковая дама» играют в доме картежника // *ClassicalMusicNews.ru*: URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/operu-pikova-ya-dama-igrayut-v-dome-kartezhnika/>

²²¹ *Поспелов П.* Цит. ист.

²²² Интересно, что в том же, 2018 году, тандем А. Легчакова и А. Рейна представил оперу «Пиковая дама», поставленную в рамках иммерсивного театра в стенах кафе «Пушкинь». Здесь деталью, соединившей историю жизни самого А. С. Пушкина, Германа, Ленского и Сильвио, стал роковой выстрел. Как пишет музыкальный критик, «все произведения связались в единое целое в пространствах легендарного ресторана под аккомпанемент симфонического оркестра (New Classic Band) и бессмертной музыки Чайковского» [Алена Долецкая и Маруся Фомина на премьере.... URL: [thesym bol.ru/heroes...i...immerzivnogo...v-kafe-pushkin/](https://thesymbol.ru/heroes...i...immerzivnogo...v-kafe-pushkin/)].

кестра – всего 30 музыкантов. По замыслу режиссера и его соратников, погружение в мир «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского – это таинственное путешествие по комнатам особняка, два этажа которого вмещают десятки локаций: игорный дом и зимний сад, бальный зал и будуар коварной графини²²³.

Помимо оперных певцов, в спектакле, работа над которым продолжалась на протяжении двух лет, принимают участие танцовщики (хореограф Олег Глушков) и гид в образе самого А. Пушкина. Знаменательно, что постановка, погружающая зрителя в «мир азарта, страстей и неумолимой судьбы»²²⁴, сохраняет структуру оперы, которая представлена тремя действиями в семи картинах. Специально подчеркнем, что в целом приметы променад-оперы позволяют квалифицировать творческую работу А. Легчакова как новаторскую.

Заметим, что музыка П. И. Чайковского в этой версии дополнена произведениями молодого неоклассика Н. Мельникова, чей дебютный альбом № 22 входит в топ–100 самых скачиваемых записей на *iTunes*. Публика, как уже отмечалось, становится частью самого спектакля, однако подобный опыт менее всего отвечает установкам столь популярной сегодня интерактивности. Спускаясь с театральных подмостков, опера не только стирает границы, разделяющие сцену и зрительный зал, но и сохраняет свой элитарный статус. Причем одержимость пушкинского Германна заманчивой и опасной идеей «узнать секрет трех беспрюирышных карт», его влюбленность, рождение мечты и крушение надежды – все это происходит на глазах у зрителя, который едва ли не плечом к плечу находится рядом с исполни-

²²³ Лучкина Н. Масоны, живые портреты и Петр Налич: что нужно знать о променад-опере «Пиковая дама»: В старин. усадьбе Гончарова - Филипповых проходит первая в мире опера-променад «Пиковая дама». [...] [корот. репортаж с театр. представления – спектакля режиссера А. Легчакова, хореография О. Глушкова] // Москва 24: URL: <https://www.m24.ru/articles/kultura/07062018/153042>

²²⁴ Пиковая дама: опера-променад. III сезон 2019–2020. Лауреат III национальной оперной премии ОНЕГИН 2018 в номинации Событие года. URL: <https://pushkinopera.ru/ru/>

телем. При этом никто из актеров не испытывает неловкости от столь близкого соседства, так как «для героев спектакля зрители – не более, чем призраки»²²⁵.

По-видимому, именно такой опыт как нельзя лучше «работает» на идею погружения в глубины эпохи, текста, личности обоих гениев. Как объясняет П. Налич (который в одном из составов исполняет главную роль), стеснения не должно быть ни у актеров, ни у зрителей. Главный совет последним – расслабиться и позволить себе стать ведомыми²²⁶. Потому не стоит отводить глаз от жесткого и прямолинейного взгляда эгоиста Германна, бояться мечтать под звездами вместе с влюбленной Лизой, пытаться спрятаться от холодного смеха умирающей прямо у ног зрителя графини, чтобы не лишиться возможности «оказаться внутри одного из самых мистических произведений»²²⁷.

Важно подчеркнуть, что не последнюю роль в создании мистической атмосферы, которой исполнен шедевр А. С. Пушкина – П. И. Чайковского, сыграла художник П. Бахтина. Она не только «перевела» на современный интерьерный язык пафосные элементы декора прошлых веков, но и добавила загадок. Так, например, переходя из зала в зал, зрители могут увидеть стеклянный макет особняка, летающие кресла и диваны в зимнем саду, живые картины, на которых особенно внимательные заметят, как Графиня время от времени подмигивает, а Сен-Жермен ухмыляется.

Не менее интересными для публики могли оказаться и масонские символы, фокус с игральной картой, а также спящий в паутине дворецкий (почему-то с тремя руками). На наш взгляд, если ценителям классической оперы спектакль может показаться радикально смелым, то тем, кто только приобщается к миру оперного театра, работа команды Легчакова, безусловно, понравится. Аргументом в пользу этого служат такие приметы, как

²²⁵ Лучкина Н. Цит. изд.

²²⁶ Там же.

²²⁷ Лучкина Н. Цит. ист.

декорации и оптические иллюзии, высокопрофессиональное пение, отличный звук, мистический колорит пушкинского текста, азарт, страсть, три карты, блистательно исполненная знаменитая ария Германа «Что наша жизнь? Игра!»²²⁸, а также органичная целостность променад-оперы, в которой соединились в лице Пушкина, Чайковского и современного зрителя прошлое, настоящее и будущее отечественной культуры.

Пушкин, Чайковский, их герои, а также зрители проживают на протяжении трех действий променад-оперы 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 основной смысл, который от первого к третьему действию становится все более прозрачным, может быть сформулирована следующим образом: самая великая тайна в жизни любого человека – это тайна любви. Той любви, которая «долго терпит, милосердствует, не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит»²²⁹.

Думается, что обозначенная точка зрения звучит в унисон с позицией П. И. Чайковского и, одновременно, вступает в противоречие с замыслом Д. Бертмана. Упоминание имени последнего в одном ряду с создателями так называемой иммерсивной постановки обусловлено тем, что Д. Бертман также не обошел стороной возможность предложить пришедшей в театр публике погрузиться в атмосферу игры. Так, например, уже в фойе театра зрителя встречали одетые в соответствующие костюмы артисты, которые играли между собой в карты, предлагая гостям поучаствовать в игре. Что же

²²⁸ Там же.

²²⁹ 1 Кор. 13: 5–7.

касается «многочисленных окон внутреннего дворика фойе, то они послужили своеобразным экраном для демонстрации декоративных сюжетов, посвящённых картам»²³⁰.

Аналогичным образом фойе театра стало местом, на котором разыгрывалась и пастораль. При этом базовый смысл, на воплощение которого были нацелены все усилия творческого коллектива театра, М. Скуратовская формулирует так: «Пиковая дама» Д. Бертмана – это «трагедия души, фатального увлечения игрой и невозможность любви»²³¹. С учетом не всегда оправданных купюр, иначе, чем это было у А. С. Пушкина или П. И. Чайковского расставленных акцентов на фоне блистательной дирижерской работы, выполненной В. Федосеевым, режиссерский эксперимент Д. Бертмана мы считаем возможным отнести скорее к псевдокультурной, нежели собственно культурной реинтерпретации.

Помимо упоминаемых ранее элементов хоррора, вследствие чего пиковая дама предстала в виде некой сущности, наша позиция зиждется на том основании, что в творении Чайковского, названным «петербургской оперой», именно Петербург оказался вычеркнутым российским режиссером из спектакля. Свидетельство тому – не только более, чем условные декорации²³², но и слова самого Д. Бертмана. Вопреки названию повести и оперы, которое обладает статусом сильной позиции текста (И. Арнольд), для режиссера Бертмана «Пиковая дама» – это исповедь Германа. «Если мы посмотрим на эту историю сквозь такую призму, – убеждает нас Д. Бертман, – то нас уже не будет волновать Петербург, этикет, исторические реалии...»²³³.

«Пиковая дама» в постановке Тило Рейнхардта (Thilo Reinhardt) на сцене берлинской «Комической оперы» («Komische Oper Berlin»)

²³⁰ Зисман В. Цит. изд.

²³¹ Скуратовская М. «Пиковая дама» как трагедия души. URL: musicseasons.org/pikovaya-dama -v-gelikon-opere/

²³² В. Зисман пишет об этом так: «А сам Петербург минималистски обозначен двумя симметрично расположенными колоннами с элементами садовых решеток и статуями в античном стиле (художники-постановщики Игорь Нежный, Татьяна Тулубьева)». Зисман В. Цит. изд.

²³³ «Пиковая дама». Исповедь / Страстной бульвар, 10. URL: <http://strast10.ru/node/4640>

Опера, о которой мы упоминали во втором параграфе Первой главы, также служит наглядной иллюстрацией метода И. В. Кочубея. Речь идет о сценической версии «Пиковой дамы», показанной в 2009 г. на сцене берлинской «Комической оперы» («Komische Oper Berlin»). Постановка была осуществлена творческим тандемом драматурга Инго Герлаха (Ingo Gerlach), режиссера Тило Рейнхардта (Thilo Reinhardt), дирижера Александра Ведерникова и художника-декоратора Пауля Цоллера (Paul Zoller)²³⁴.

В качестве одной из «говорящих» деталей здесь выступает скелет, помещенный в прозрачный саркофаг²³⁵, который располагается в центре гостиной дома пиковой дамы (см. рис. 2).



Рис. 2. Фрагмент оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского в постановке Т. Рейнхардта

Известно, что с давних пор череп считается символом смерти и бренности бытия. Однако символизм черепа не исчерпывается только этими значениями. Часто накопление значительных богатств связано с причинением смерти (другим); но обращение этой активности – причинение смерти – на

²³⁴ Художник по костюмам Катарина Голт. Актеры: Кор-Ян Дюссельджи (Герман), Филипп Хорст (Томский), Мирко Яниска (Елецкий), Томас Эбенштейн (Чекалинский), Ян Мартиник (Сурин), Питер Ренц (Чаплицкий), Ханс-Питер Шейдеггер (Нарумов), Рафаэль Бютов (папка для фиксации), Аня Силья (графиня), Орла Бойлан (Лиза), Каролина Гумос (Полина), Каролина Гумос (гувернантка), Анна Борхерс (Маша) и др., хор и оркестр Берлинской комической оперы под руководством Питера Хайманна.

²³⁵ Возможно, подобная «конструкция» являет собой отсылку к сказке А. С. Пушкина «О мертвой царевне и о семи богатырях». Ср.: «гроб хрустальный».

самого действующего обесмысливает достигнутое богатство. В этом некие трагические диалектика и ирония одновременно. В итоге череп «обрастает» рядом смысловых напластований. В их числе:

- череп Адама на изображениях Распятия Спасителя (с одной стороны, череп выступает знаком греховной (а потому смертной) природы человека, с другой, – стекающей на череп Адама крови Спасителя как символа искупления грехов человечества);
- ирония – например, сцена с черепом «бедного Йорика» у Шекспира;
- череп как атрибут смерти, которая предстает в облике старухи с косой и т. п..

В нашем случае рядом с черепом находится корона российской империи – символ власти, либо знак стремления к власти. Возможно, здесь скелет выступает alter ego самой графини, которая, овладев мыслями Германа, в итоге забрала и его душу, став полновластной хозяйкой его судьбы. Наше предположение зиждется на том основании, что оперная героиня предстает перед зрителями не дряхлой развалиной, а зрелой женщиной, чья бодрая походка исключает мысли о старческой немощи.

Тем не менее, в рамках художественной действительности, представленной на сцене «Komische Oper Berlin», столь многозначный символ в итоге сводится к оппозиции любовь – смерть. Как уже упоминалось ранее, Кор-Ян Дюссельджи (Kor-Jan Dusseljee), исполняющий роль Германа, считает верным утверждать следующее. Главный герой «хочет завоевать женщину, в которую влюбился. Но он не знает, как. И если любовь не встречает взаимности, то он использует средства, которые на самом деле полностью мешают этому достижению. Так что, если ты меня не любишь – я убью себя!».

Знаменательно, что первое появление графини на сцене связано с еще одной «говорящей» деталью. Имеется в виду лифт, из которого пиковая дама выходит, впервые появляясь на сцене (см. рис. 3).



Рис. 3. Фрагмент оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского в постановке Т. Рейнхардта.

Принципиальным для нас оказывается тот факт, что лифт зеркальный, а его форма вызывает ассоциации с порталом, который являет собой знак разрыва в пространственно-временном континууме. То обстоятельство, что портал также рассматривается в качестве некоего «окна» в другой мир, своеобразного «коридора», позволяет говорить об удвоении эффекта зеркала, что отвечает широко используемому в зарубежной литературе приему двойного отражения. В рамках последнего зеркало является и художественным образом, и мифологемой сюжета. Здесь же уместно вспомнить и точку зрения Ж. Деррида. Обращаясь к метафоре зеркала, к образу светильника, света разума, Деррида восклицал: «Как можно распознать призрак? По тому, что он не имеет отражения в зеркале»²³⁶.

На мистические свойства зеркал указывал Парацельс, считая их тоннелем, соединяющим материальный и тонкий миры. Помимо этого, зеркало ставится им в один ряд с галлюцинациями, видениями, голосами, странными звуками, внезапным холодом и ощущением чьего-то присутствия – то есть, всем тем, что способствует переживанию ирреальности происходящего. В данном контексте нельзя не упомянуть и тот факт, что в русской

²³⁶ Деррида Ж. Деконструкция. URL: <https://preda-nie.ru/book/217535-dekonstrukciya-teksty-i-interpretaciya/>

литературе образ зеркала чаще всего связан с идеей двойника героя. В итоге, в зависимости от того, какое смысловое наполнение получит такая деталь, будет зависеть не только трактовка образа героини, чье имя вынесено в название оперы, но и ее влияние на судьбы вступающих с ней во взаимодействие персонажей.

Однако в рамках берлинской постановки отмеченный символизм кардинально отличается от всего перечисленного выше. Он дает о себе знать в ситуации, когда «хотя пиковая дама и является самым возрастным персонажем во всей этой опере, она единственная, кто работает как *сексуальный экран*» (курсив наш – Ю. Я.). На первый взгляд, отмеченная характеристика отчасти перекликается со словами Б. Асафьева. Напомним, осуществляя анализ музыки «Пиковой дамы», российский музыковед констатировал: «главное действующее лицо здесь музыка: она глашатай судьбы и рока, она сама действие и становление, а Герман, графиня и Лиза – марионетки»²³⁷. При этом до конца остается неизвестным, «активна ли злая воля графини или она лишь аккумулятор, в котором сосредоточена энергия электрического заряда и от соприкосновения с которым возникает ток, пронизывающий Германа и Лизу»²³⁸.

Однако, по мнению драматурга Инго Герлаха, подобная трактовка, оправдана тем, что «раскрытие этой страшной карточной тайны всегда является *эротической составляющей*» (курсив наш – Ю. Я.). Очевидно, что представленная точка зрения исключает наши надежды на то, что творческий коллектив, работающий над воплощением на сцене «Komische Oper Berlin» очередной версии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, прежде глубоко изучил все материалы, необходимые для полноты представления авторского замысла. Соответственно, обстоятельство, согласно которому изначально графиня с очевидностью отражается в зеркальных стенах лифта – своего рода констатация того факта, что пиковая дама – реальная женщина,

²³⁷ Пушкин, Чайковский... / Авторская платформа Pandia.ru. URL: pandia.ru/text/80/450/53009.php

²³⁸ Там же.

из плоти и крови. Потому расположенный в прозрачном саркофаге скелет не имеет к ней никакого отношения, знаменуя собой смерть Германа. Вспомним, по замыслу режиссера, не добившись любви, герой выбирает смерть. Напротив, графиня в сценической версии Т. Рейнхардта все еще несет на себе следы молодости и красоты.

Обозначенная установка, согласно позиции режиссера, оправдана тем, что, по сути, графиня олицетворяет стремление Германа к счастью, вследствие чего этот персонаж выступает по отношению к инженеру-немцу в качестве «крестной феи». Несколько забегаая вперед, заметим, что поскольку отмеченные нами детали в итоге значат в контексте раскрываемой в опере художественной действительности гораздо меньше того, чем можно было предполагать, никоим образом не «работая» на целостность авторской концепции, опыт Т. Рейнхардта будет верным отнести к псевдокультурной интерпретации как повести Пушкина, так и оперы Чайковского²³⁹.

«Пиковая дама» в постановке Моше Лейзера (Moshe Leiser) и Патриса Корие (Patrice Cauiurier)

В качестве еще одного примера псевдокультурной реинтерпретации обратимся к постановке «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, представленной на Пасхальном фестивале в г. Баден-Баден в 2022 году творческим тандемом режиссеров Моше Лейзера (Moshe Leiser) и Патриса Корие (Patrice Cauiurier) и дирижера Кирилла Петренко²⁴⁰. Дело в том, что при первом появлении на сцене Герман предстает перед зрителями пьющим водку, что

²³⁹ Знаменательно, что при написании имени главного героя авторы следуют повести Пушкина, о чем свидетельствует следующий фрагмент: “Der deutsche Ingenieur Hermann fühlt sich in Russland als Außenseiter. Er hat zwar durchaus die ihm mögliche Karriere gemacht, aber von seinen Minderwertigkeitsgefühlen kann er sich nicht befreien: immer zu wenig Geld, immer anderen unterlegen”. Предлагаем такой перевод цитируемого фрагмента: «Немецкий инженер Германн чувствует себя в России чужаком. Хотя он, безусловно, сделал карьеру для себя возможной, он не может освободиться от чувства неполноценности: всегда слишком мало денег, всегда ниже других».

²⁴⁰ Художник-постановщик – Christian Fenouillat, художник по костюмам – Agostino Cavalca, художник по свету – Christophe Forey, хореограф – Beate Vollack. Партии исполняют:

Герман – Арсен Согомоян, Лиза – Елена Стихина, Графиня – Дорис Зоффель, Полина – Айгуль Ахметшина, Томский – Владислав Сулимский, Елецкий – Борис Пинхасович, Чекалинский – Евгений Акимов, Сурин – Анатолий Сивко, Гувернантка – Маргарита Некрасова, Нарумов – Марк Курманбаев. Чаплицкий и Распорядитель – Кристоф Понсе де Солаж и др.

дает основания детям (и мальчикам, и девочкам) глумиться над ним в момент исполнения ими хора, который в оперном либретто помечен как «Хор мальчиков». Примечательно, что к заветной бутылке, на этикетке которой нарисована дама, прикладываются и Томский, и другие сослуживцы главного героя.

Не отрицая того факта, что в либретто оперы есть текст, согласно которому Герман предстает человеком пьющим²⁴¹, трудно смириться с тем, что все остальные, вплоть до графини, Лизы и Полины, также отмечены алкогольной зависимостью. Примечательно, что акцент на длинном столе, за которым Герман время от времени прикладывается к бутылке, был поставлен еще Д. Бертманом за пять лет до премьеры в Баден-Бадене – в 2017 году, вследствие чего его режиссерская работа была названа «застольной», а жанр оперы получил у самого режиссера определение «игра в карты»²⁴². Более того, и у Д. Бертмана первое знакомство с Германом (Виталий Серебряков) происходит тогда, когда он, лежа на игорном столе и, будучи смертельно пьяным, исполняет роль командира, отдающего приказы хору мальчиков.

На первый взгляд, то обстоятельство, что входящих в питейное заведение дам – графиню и Лизу – никто из мужчин не приветствует вставанием, кажется недосмотром режиссера²⁴³. Однако потом это становится вполне объяснимо. Пиковая дама – держательница борделя, в котором «работают» и Лиза, и Полина, чьи отношения отмечены любовной игрой²⁴⁴. Знаком атмосферы борделя служит и форма одежды девушек, и их развязные позы

²⁴¹ «...и как всегда,
С восьми и до восьми утра
Прикован к игорному столу
Сидел и молча дул вино».

²⁴² Подробнее см.: «Пиковая дама» П. Чайковского в «Геликон-опере», реж... URL: users.livejournal.com/~arlekin-/2035244.html

²⁴³ К слову сказать, и у Д. Бертмана, вопреки этикету, во время карточной игры в комнате присутствуют дамы. Однако ввиду утверждения режиссера, что исповедь Германа «вне времени, вне пространства, вне быта» («Пиковая дама». Исповедь | Страстной бульвар, 10. URL: <http://strast.10.ru/node/4640>), подобная вольность оправдывается тем более, что после ухода проигравшего героя со сцены игра продолжается, как ни в чем не бывало, раздвигая сценическое пространство. В итоге художественная действительность оказывается частью реальной жизни.

²⁴⁴ Как пишет в своей рецензии Акио Имамура, «Лиза и ее двоюродный брат (и коллега-проститутка) Полина больше, чем друзья. Они также выступают в Интермеццо в роли Хлои и Дафниса, чтобы

(см. рис. 4). Потому слова гувернантки «Барышням вашего круга / Надо приличия знать! / Должно вам было б друг другу / Правила света внушать» воспринимаются своего рода наставлением для девиц, изучающих азы одной из «древнейших профессий».



Рис. 4. Фрагмент сцены Лизы и Полины из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в постановке М. Лейзера и П. Корие (дирижер К. Петренко).

Невероятно, но свои чувства к племяннице графини князь Елецкий раскрывает, раздеваясь перед кроватью, на которой возлежит ожидающая с ним близости Лиза. На то, что героиня готовилась к интимной встрече с князем, указывают ее «действия» в туалетной комнате, представленные грубо и физиологически откровенно. Более того, раскрывая свою душу в признании, Елецкий привязывает ее заломленные назад руки к спинке кровати.

В свою очередь, Томский весьма фривольно ведет себя с сопровождающим его повсюду молодым товарищем, чье поведение и внешний облик однозначно свидетельствуют в пользу складывающихся между ними нетра-

развлечь посетителей публичного дома. Проститутки высмеивают свою мадам, наряжая ее как Екатерину Великую».

диционных отношений. Очевидно, что столь скабресный фон делает нелепым не только диктуемое музыкальным рядом поведение Лизы в момент ее встречи с Германом. Его неоднократно повторяемые слова «Богиня, ангел», адресованные Лизе, изначально позволяют заподозрить либо неадекватность главного героя, либо его глубокое опьянение. Опошленной оказывается и в целом атмосфера, в которой разворачивается оперное действие.

Примечательно, что критики практически в унисон писали по поводу этой постановки как о явном диссонансе между визуальным рядом и собственно музыкой. Приведем лишь некоторые фрагменты рецензий, находящихся в сети Интернет в свободном доступе:

- «Режиссерам Моше Лейзеру и Патрису Корье так и не удалось поднять постановку до уровня Петренко, изменившего игру» (Р. Бауэр);

- «Мало что действительно сходится. Женщины лишены свободы воли, мужчины все пьяны, социальные различия исчезают, и никогда нет никаких оснований полагать, что между Лизой и беспутным игроком Германом есть химия. Несмотря на то, что их работа детализирована и музыкальна, Лейзер и Корье в значительной степени полагаются на своего хореографа и команду дизайнеров; постановка выглядит безупречно. Но вечер – это музыкальный триумф» (Ако Имамюра);

- «постановка ... не передает того, чего она на самом деле хочет от оперы: с одной стороны, есть красочные сцены с участием квир-борделя. Лиза заводит роман со своей подругой Полиной, сцены бала переосмысливаются в похотливые косплей-игры, включая выступление овечки и царицы, что также дает место подавленному гомосексуализму композитора Чайковского. С другой стороны, типичные для того времени детские песенки о храбрости солдат и пьяных мачо за раздражающе длинными столами, возможно, невольно вызывают множество ассоциаций от Тайной вечери до стола переговоров Путина... В музыкальном плане, однако, не остается ни-

чего, кроме как восхищаться певцами и, прежде всего, огромным разнообразием звучания Берлинского филармонического оркестра под управлением Кирилла Петренко» (Ф. Блох).

Не вызывает сомнения тот факт, что все эти «новации» не столько углубили проникновение в творение А. С. Пушкина – П. И. Чайковского, сколько вызвали недоумение у публики, а в нашем случае – негодование за бесцеремонное обращение с классикой. По сути, представленная на Пасхальном фестивале постановка являет собой «целостность бессвязного набора» (А. Арто), определяющими моментами которой становятся расхожие для западного мира клише, связанные с русскими аристократами: беспросветное пьянство, кутежи и разврат. Отчасти *carte blanche* на подобную точку зрения дают российские режиссеры. В частности, в уже упоминаемой постановке Д. Бертмана пиковая дама также появляется в нетрезвом виде и ведет себя весьма фривольно, причем, не только с Германом.

Солидаризируюсь с А. А. Сокольской в том, что рождение смысла в музыкальном театре (равно как и в кинематографе) напрямую связано с взаимодействием разнородных пластов и их перекодировкой, вследствие чего «не только каждый из этих смысловых пластов по отдельности, но и их соприкосновение становится смыслообразующим элементом»²⁴⁵, можно сделать следующий вывод. Несмотря на то, что обозначенные постановки никого не оставляют равнодушным в полном соответствии с намерением А. Арто, согласно которому спектакль должен стать событием, приводящим публику в потрясение, все же потрясает рассматриваемый материал не столько гениальностью прочтения творения Чайковского, сколько подчас скабрезной трактовкой.

При этом творческие «Я» режиссеров М. Лейзера и П. Корие заявляют о себе без оглядки на творческую волю П. И. Чайковского, которую, тем не

²⁴⁵ Сокольская А. А. Методология семиотики и анализ оперного произведения: учебно-методическое пособие по курсу «Методология музыкознания». Казань, 2019. С. 9.

менее, весьма талантливо воплощает Берлинский филармонический оркестр²⁴⁶. Управляющий им дирижер – Кирилл Петренко – был рожден в Советском Союзе и впоследствии проживал в России, однако в 1990-е годы он эмигрировал в Австрию. Его карьера складывалась успешно благодаря взаимодействию с лучшими театрами, в числе которых такие, как: Венская народная опера, театр города Майнингена, «Комише-опер». Примечательно, что до начала работы в качестве главного дирижера Берлинского филармонического оркестра К. Петренко руководил Баварской государственной оперой²⁴⁷. Однако в итоге заявленный режиссерами-постановщиками наряду с автором костюмов визуальный ряд вступает в конфликт с музыкой П. И. Чайковского, что в целом нарушает логику синтетического художественного целого.

Аналогичным образом и эталонная работа сотрудничавшего с Д. Бертманом дирижера В. Федосеева, его мастерство в построении музыкальной фразы, демонстрации тончайших психологических нюансов, многоцветья оттенков тембровой палитры создает ощущение, что «безупречно выстроенная музыкальная драматургия вполне самодостаточна»²⁴⁸. И это в ситуации, когда оркестр, вопреки традиционному расположению согласно его целям и задачам, был размещен на сцене, что лишило артистов и дирижера, чей жест они видели только на мониторе, непосредственного взаимодействия. В итоге дирижер оказался спиной не только к зрителям, что исторически было оправдано его контактом с исполнителями, но и к самим артистам.

Насколько инициированная режиссером перестановка обеспечила целостность визуального, вербального и музыкального рядов, сказать сложно.

²⁴⁶ О качестве работы инструменталистов Берлинского филармонического оркестра – неоднократного лауреата премий «Грэмми», «Граммофон» – свидетельствует тот факт, что должность главного дирижера до К. Петренко в этом оркестре занимали такие выдающиеся музыканты, как Ганс фон Бюлов, Герберт фон Караян, Клаудио Аббадо, а с 2002 года – сэр Саймон Рэттл. Примечательно, что состав оркестра (в отличие от других коллективов) сам выбирает себе дирижера большинством голосов.

²⁴⁷ Кирилл Петренко станет новым главным дирижёром Берлинской... URL: <http://tvkultura.ru>

²⁴⁸ Премьера в «Геликон-Опере» «Пиковой дамы» вызвала ... URL: mk.ru...2017/12/17...pikovoy...vyzvala...provokacii. Html

Однако, то обстоятельство, что оперные певцы лишились безусловной поддержки дирижера, что повлекло за собой неизбежные сложности в процессе исполнения, приведшие к очевидным потерям, не требует специального доказательства²⁴⁹.

Потому в данном контексте мы полностью разделяем позицию российского философа, меломана А. П. Козырева, который упомянул о постановке «Пиковой дамы» в театре «Геликон-Опера» следующим образом: «Прости, Господи, в этой постановке все так перевернуто, все смыслы настолько искажены, что интерес к тому, что происходит на сцене держится исключительно на блистательной работе В. Федосеева, что делает оркестр главным действующим «лицом» оперы»²⁵⁰

2.2 Музыка С. Прокофьева к неосуществленному фильму М. Ромма «Пиковая дама»²⁵¹

Среди художников-творцов, обращавшихся к музыкально-театральному или музыкально-кинематографическому прочтению повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» и тем самым дерзнувших вступить в диалог или даже в полемику с бессмертной оперой П. И. Чайковского, одним из первых стал С. Прокофьев. Тем самым была продолжена его творческая линия произведений, сюжетно воплощающих философский «мотив игры с судьбой» в контексте «петербургского мифа», вносящий в жизнь риск и непредсказуемость²⁵².

Поводом стало приглашение в 1936 году композитора, только-только вернувшегося на родину, к работе над музыкой к одноименному кинофильму, следовавшее от кинорежиссера М. Ромма. Приуроченная к 100-

²⁴⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Премьера в «Геликон-опере» «Пиковой дамы» вызвала.. Цит. ист.

²⁵⁰ Доклад А. П. Козырева «П. И. Чайковский и философы». URL: youtube.com/watch?v=2OmCSO4refY

²⁵¹ Материал данного параграфа был апробирован в журнале «Проблемы музыкальной науки». Подробнее по данному вопросу см.: Юй Ян. Музыка Сергея Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» Михаила Ромма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023 № 1 С. 178–190.

²⁵² Левая Т. Н. Метафизика игры в ранних операх С. Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 3(24). С. 34–37.

летней годовщине смерти А. С. Пушкина картина, уже готовая к запуску в работу, по разным причинам, к числу которых можно отнести как идеологические, так и сугубо производственные, была закрыта, но музыкальная часть Прокофьевым была завершена в клавире полностью (24 номера), и даже почти закончена оркестровая партитура (20 номеров)²⁵³.

Частично так и не увидевшая свет музыка была использована композитором в других сочинениях 40-х годов. Хранящаяся в РГАЛИ рукопись «Пиковой дамы» С. Прокофьева заинтересовала – по сведениям Д. Найза – вначале Г. Рождественского, исполнившего два номера в компилированной сюите «Пушкиниана» (1962), затем М. Юровского, составившего на основе архивных рукописей и собственной аранжировки целостную симфоническую сюиту из девяти частей (2003), и наконец, М. Беркли, использовавшего прокофьевские рукописи для создания музыки к балету К. Брандструпа «Порывы» (2008) для Королевского балета и 5-частной сюиты из нее²⁵⁴.

Выскажем соображение, что на фоне обозначенных проектов, вдохнувших новую жизнь в творение Прокофьева, незамеченным английским исследователем остался еще один факт сценического воплощения его партитуры. Имеется в виду короткий, соответствующий продолжительности музыки, балет «Три карты» молодой труппы «Ленинградский камерный балет» (руководитель Петр Гусев), поставленный в 1969 году хореографом Н. Боярчиковым по сценарию режиссера А. Белинского²⁵⁵.

Оркестровка, композиция и редакция рукописи Прокофьева для спектакля была сделана композитором Н. А. Мартыновым²⁵⁶. Помимо авторской музыки, Н. А. Мартынов ввел в партитуру балета оркестрованные для струн-

²⁵³ Для работы над ней, на основе прокофьевских указаний и пометок в клавире, был привлечен 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., 2016. С. 393.

²⁵⁴ Буклет к CD Prokofiev: The Queen of Spades / On Guard for Peace. 2009. David Nice.

²⁵⁵ Подробнее о спектакле см.: *Энтелис Л. А.* Путь исканий – нелегкий путь // Заметки на нотных страницах. Статьи о балете, джазе, песне. Л.; М., 1974. С. 102–106.

²⁵⁶ Мартынов Николай Авксентьевич (1938 г.р.) – композитор, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ного оркестра пьесы из цикла «Мимолетности» в количестве трех. Впоследствии Н. А. Мартынов работал с Н. Боярчиковым над балетом «Царь Борис» (1976), также созданным на музыку С. С. Прокофьева²⁵⁷. Что же представляет собой авторская версия музыки ор.70?

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»²⁵⁸. При такой значительной роли в фильме музыкальной составляющей задачей композитора стало создание чрезвычайно выразительных и емких в смысловом отношении музыкальных эпизодов.

При этом была очевидной необходимость лаконичности последних, требуемая спецификой существования музыки в художественном кинофильме с её подчиненностью хронометражу видеоряда (опыт подобной работы Прокофьев уже приобрел, создавая киномузыку к фильму «Поручик Киж»²⁵⁹). К тому же композитор считал, что при постоянном звучании в фильме музыка утрачивает зрительское внимание и потому должна возникать «точечно», лишь в те моменты, где ее роль драматически первостепенна. Данные условия не оставляли возможности пространный интонационно-драматургического развития музыкального материала, уступая место «своеобразному прокофьевскому симфонизму – симфонизму контрастно сопряженных кратких эпизодов»²⁶⁰.

²⁵⁷ Музыка балета включала в себя музыку к неосуществленной постановке В. Мейерхольда «Борис Годунов», а также оркестровые номера из кинофильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. Подробнее по данному вопросу см.: *Мартынов Н. А., Михеева М. В.* Мы помним их и держим в своем сердце...// *MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.* 2019. № 2 (58). С. 3–9.

²⁵⁸ Цит. по: *Бартиг К.* Цит. изд. С. 393.

²⁵⁹ «Поручик Киж» (1934, СССР). Режиссер А. Файнциммер, сценарий Ю. Тынянова. В главных ролях: Б. Горин-Горяинов, М. Яншин, Н. Шатерникова, Э. Гарин, С. Магарилл, М. Ростовцев, Л. Кмит.

На эту киномузыку С. С. Прокофьева впоследствии был создан балет «Подпоручик Киж» (1963, СССР), в который также вошла музыка из балета «Стальной скок» (1925, СССР). Балетмейстерами «Подпоручика Киж» стали О. Г. Тарасова и А. А. Лапаури. В качестве художника-постановщика выступил Б. Мессерер. Дирижер А. Жюрайтис. Заглавные партии исполнили Р. Стручкова и В. Васильев.

²⁶⁰ *Слонимский С. М.* Симфонии Прокофьева: опыт исследования. М.; Л., 1964. С. 19.

В свою очередь, не без воздействия опыта работы для театра и кино, уже в чисто музыкальных жанрах – симфониях, сонатах, концертах Прокофьева, по мнению Н. Слонимского, постепенно «намечается новый тип непрограммного инструментального цикла. Он основан на обостренно-контрастных, подчас ярко драматических сопоставлениях многочисленных эпизодов-сцен (“*симфонических кадров*”) (курсив наш. – Ю. Я.) – сжатых, четко очерченных и отграниченных, связанных друг с другом тонкими, подчас незаметными штрихами, а также подчеркнуто определенными повторами многих тем»²⁶¹.

Каждый раздел формы трактуется как самостоятельная инструментальная сцена (в симфониях – «симфоническая сцена»), насыщается разнообразным ярко характерным тематизмом, обогащенным жанровыми и театральными ассоциациями, программно-изобразительными приемами. Соотношение этих подчеркнуто лапидарных разделов формы создает сквозную политематическую ...структуру одночастной сюиты или оперной (балетной) картины, а симфонию в целом – в «трехактный» или «четыреактный» цикл сюит, подобный обостренно контрастным музыкально-театральным сценам!»²⁶².

Эти принципы вкупе с привязкой к действию гипотетического киноряда будем считать отправными моментами для нашего подхода к анализу. На наш взгляд, именно такая музыкальная структура уже заложена в оригинале Прокофьева²⁶³.

Музыкальный материал общей длительностью приблизительно 27–30 минут состоит из очень кратких эпизодов, пронумерованных и озаглавленных в соответствии со сценарным планом фильма. Причем музыка в них

²⁶¹ Слонимский С. М. Цит. изд. С. 18.

²⁶² Там же. С. 19.

²⁶³ Сведения о рукописях Прокофьева см.: Бартиг К. Цит. изд. С. 393.

многократно повторяется в соответствии с кинообразами, а также принципиальной установкой композитора на запоминаемость музыки для зрителя²⁶⁴.

№1. Увертюра (см. Нотное приложение)

Звучание увертюры совпадает со временем показа титров фильма и с появлением на экране Германна, что, одновременно, обуславливает как характеристику самого титульного героя, так и общий эмоциональный тонус его истории. Семь протянутых аккордов низких духовых, открывающих номер, – это и своего рода балладный зачин (отметим, что балладный топос проявит себя и далее), приглашающий послушать невероятную историю, так соответствующую мистической ауре Санкт-Петербурга. Вместе с тем, – это выражение мрачно-зловещей атмосферы происходящих событий с предвестием их трагического исхода. Наконец, это – по мнению зарубежного исследователя²⁶⁵ – еще и воплощение сакраментальных чисел – тройки (нам представляется, что на нее указывает третий аккорд, выделенный тремолирующими литаврами) и семерки (общее число аккордов).

Вступление сменяет стук октавных унисонов четвертными *ostinato*, с выделением акцентно и гармонически (диссонансом ум.3) последней доли каждого двутакта, создавая таким образом предыктовый «трамплин» для самовозобновления энергии повторения движения, и образуя ритмоформулу экспансивно-властного танго. Затем на это *ostinato* накладывается безостановочный бег восьмыми у струнных, исполненный суетливой активности – от начальных репетиций одного звука и «умеренных» секундовых шагов – до стремительно взбегающих пассажей, завершаемых теми же хореическими секундовыми задержаниями-соскальзываниями или трелеобразными мотивами.

²⁶⁴ См. высказывание Прокофьева, цитируемое в книге *Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev's Film Scores*. Ph.D diss., University of North Carolina, 2008. P. 99–100.

²⁶⁵ *Найз Д.* Цит. изд. P. 6.

Данный прием словно обличает музыкально-метафорически шаткость и ненадежность авантурных прожектов Германна, зависящих от случайности. Простая, секвентная и вариантная повторность, частые смещения тональной опоры и смена ладового наклона с упорным возвращением к начальному построению, присоединение небольших контрапунктирующих мелодий – все это развивает экспонируемый образ с его токкатным инструментальным тематизмом далее, в № 2 «Блуждания» и № 3 «Германн перед домом графини».

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 ее любовником») или Лизе. Так возникает достаточно объемная монотемная характеристика Германна, лишь в конце № 3 нарушаемая новым контрастным элементом: неожиданно на фоне притихшего остинато звучит короткое полифоническое трехголосие деревянных духовых, в основе тематизма которого – нисходящее нисходящее движение, зависающее на доминанте и в конце застывающее вопросом. Музыка, таким образом, уже предвосхищает катастрофическое завершение судьбы героя или воспринимается как заглушаемый голос его несчастной души, бездумно размениваемой на суетные цели.

Преобладающая же в его музыке жестко-напористая токкатность – одна из характернейших стилистических черт творчества Прокофьева, свойственная ему уже на раннем этапе. Поэтому в теме Германна ее можно расценить как авторское самоцитирование. Данный стилевой штрих весьма ёмок содержательно.

Во-первых, остинатное токкатное движение выражает состояние сильнейшего внутреннего беспокойства, лихорадочной перевозбужденности 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, отмеченное движение может интерпретироваться как приговор: маниакальная страсть способна поглотить в личности все человеческое и превратить её в подобие заведенного механизма. В-третьих, однообразная токкатная моторика и постоянное возвращение к началу музыкально живописует не только *idea fix* Германна, но и его внешнее поведение – болезненную тягу к карточному столу, блуждания без цели по городским улицам (№ 2), бдения перед домом графини (№ 3) и, наконец, его собственную игру (№ 19–22).

Поскольку поступки Германна так или иначе ассоциированы с образом старухи-графини и ее тайной²⁶⁶, то при звучании в остигатном басу гармонической ум3 или при расщеплении ее на составляющие – восходящие и нисходящие малосекундовые мелодические ходы (мы уже отмечали большую конструктивную и образно-семантическую роль секунды в его тематизме) – возникает интертекстуальная связь с аналогичными интонациями, связанными с образом Графини из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. Речь идет о следующих фрагментах оперного текста:

- сцена № 16 (в спальне Графини) в знаменитом басовом остигато с верхней секундовой вспомогательной, от начала сцены и до появления Графини (см. примеры 1 и 1а, с. 120);
- 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» (см. примеры 2, с. 120 и 2а, с. 121);
- обыгрываемый в басу секундовый мотив звучит в финальной сцене № 17, в кульминационный момент объяснения с Лизой – № 4 *Лиза* (см. Нотное приложение, *Vivace*).

²⁶⁶ В частности, М. Аркадьев делает предположение о возможной связи графини и Германа, реализуемой на уровне мать-сын. Подробнее по данному вопросу см.: Аркадьев М. «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе. URL: snob.ru/profile/23839/blog/1006053/.

Пример 1

В спальне графини

Andante mosso ♩ = 76

Musical score for 'В спальне графини' (Example 1). The score is in G major (one sharp) and 12/8 time. The tempo is Andante mosso with a quarter note equal to 76 beats per minute. The music is written for piano. The right hand features a continuous eighth-note accompaniment. The left hand has a sparse accompaniment with some doublets. The dynamic marking is *pp*.

Пример 1а

Фрагмент киномузыки С. С. Прокофьева

к фильму «Пиковая дама»

[Moderato ♩ = 90]

Musical score for 'Фрагмент киномузыки С. С. Прокофьева' (Example 1a). The score is in G major (one sharp) and 12/8 time. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 90 beats per minute. The music is written for piano. The right hand features a continuous eighth-note accompaniment. The left hand has a sparse accompaniment with some doublets. The dynamic marking is *f*.

Пример № 2

Allegro moderato ♩ = 116

Герман

Musical score for 'Пример № 2' (Example 2). The score is in G major (one sharp) and 8/8 time. The tempo is Allegro moderato with a quarter note equal to 116 beats per minute. The music is written for piano. The right hand features a vocal line with lyrics. The left hand features a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *pp*.

Lyrics: Ша - ги! Сю - да и - дуг!...

Lyrics: Да! Ах, будь, что

Пример 2а

Фрагмент киномузыки С. С. Прокофьева
к фильму «Пиковая дама»

Первое, что обращает на себя внимание в музыкальном портрете Лизаветы Ивановны – это цитирование начального мотива «Старинной французской песенки» из «Детского альбома» П. И. Чайковского (см. Нотное приложение), источником которой в свою очередь был подлинный старинный напев XVI века «Куда вы ушли, увлечения моей молодости...»²⁶⁷. Последний Чайковский включил также во II действие «Орлеанской девы» («Песнь менестрелей»).

Элегический до безысходности тон «Песенки», балладные повествовательные интонации, полифоническая фактура с T органным пунктом, создающие общий архаический колорит и настроение *печали о прошлом*, показались Прокофьеву, надо полагать, весьма красноречивой музыкальной эмблемой для образа Лизы. Вплетенная в виде краткого инициального оборота (нечто вроде *motto*) – с сохранением того же *a-moll'*я и полифонической, но значительно более развитой фактуры – в обрамляющие простую 2-частную форму вступление и коду репризного типа²⁶⁸, цитата выполняет сразу несколько семантических и содержательных функций.

С одной стороны, она является важнейшим смысловым маркером социально-бытового портрета Лизаветы Ивановны – хорошенькой и милой, но

²⁶⁷ Напев был, вероятнее всего, заимствован из имеющегося в библиотеке Чайковского сборника французских народных песен. Подробнее см.: Приходовская Е. А. Образный ряд из жизни ребенка: «Детский альбом» П. И. Чайковского // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 5. С. 53.

²⁶⁸ Возможно также определить структуру номера как 3-частной репризной формы с составной 2-х-темной средней частью, обрамленной крайними частями, представляющими собой предложения в функции периода.

бедной и зависимой воспитанницы как «несчастливого создания», часто тайком плачущей «домашней мученицы». Ее главное предназначение – смиренно сносить все капризы и попреки вздорной старухи, а среди обязанностей – читать графине *французские* романы и сопровождать ее на балах, сохраняя при этом «подобающее лицо».

С другой стороны, обращение к мелодии «Песенки» обеспечивает косвенную характеристику ее мучителя – старухи-графини как некоего реликта прошлого, «отлюбившего в свой век и чуждого настоящему», одновременно намекая на *парижские* триумфы и приключения времен молодости «московской Венеры». В их числе молва о знании тайной выигрышной комбинации карт, которую открыл ей граф Сен-Жермен, становится пусковым крючком всех дальнейших событий. Вместе с тем, музыкальные приметы пиковой дамы, обнаруживаемые в тематизме, отвечающем образу Лизы, также «работают» и на концепцию О. В. Бегичевой. Напомним, согласно позиции исследователя, рассматривающего оперу П. И. Чайковского сквозь призму балладного жанра, Лиза выступает в качестве двойника пиковой дамы, являясь воплощением ее живой души.

Более того, «Старинная французская песенка» у всех ассоциирована с «Детским альбомом», то есть с музыкой *детства*. А детское – это неискренность и безыскусность мыслей и чувств. И хотя пушкинская Лиза не так проста, в ее душе еще живет открытый, доверчивый ребенок. К тому же детскость как понятие сопряжена с ростом, развитием, преобразованием: судьба Лизы открыта, не завершена. И все это запечатлено именно музыкальным интертекстом.

Сходные по образному содержанию, но тематически различающиеся I и II части музыкальной характеристики Лизы посвящены раскрытию ее внутренней сущности – никем не замечаемой доброте, нежности, готовности любить и тайным упованиям на изменение своей участи. Ведь Лиза «живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, – с нетерпением

ожидая избавителя». Типично прокофьевский по ладогармонической красочности и широким выразительным мелодическим ходам, мечтательный, сладко убаюкивающий и одновременно трогательно беззащитный лиризм обеих тем явно обнаруживает свои истоки в певучем типе мелодики и фактурных формулах романтической эпохи, будь то русский романс²⁶⁹ или оперно-симфоническая ариозность²⁷⁰.

Кроме того, регистрово-тембровый облик завершения тем «истаиванием» у скрипок в высоком регистре на квартсекстаккорде и тремоло, заставляет вспомнить темы возвышенно-чистых в своей любви, но обреченных героинь Дж. Верди (Аида, Виолетта). В целом и мелодике, и фактуре, и избранной композитором песенной форме этого номера присуща *вокальность* как показательный жанровый штрих углубленной характеристики этого светлого гуманистического персонажа.

№ 5 Германн у себя

Обозначенный номер повторяет уже знакомый тематизм: герой объят все той же неотступной мыслью из услышанного анекдота о Графине, изредка прерываемой возвращением к действительности. Напоминанием о последней служат внезапные остановки на оборотах типа длинного двойного форшлага с паузой.

№ 6 Утро

Данный номер представляет собой небольшую жанрово-бытовую музыкальную зарисовку места событий – улиц столицы, куда снова вышел бродить Германн, гонимый беспокойными размышлениями. На улице течет своя жизнь: после начальных «раскачивающихся» интонаций фаготов следует несколько комичная музыкальная поступь высокого дерева с постепенным регистровым подъемом – будто городские обыватели спросонья выгля-

²⁶⁹ Например, «Северная звезда» М. Глинки или «Расстались гордо мы» А. Даргомыжского.

²⁷⁰ В данном контексте уместно вспомнить арию Жермона из оперы «Травиата» Д. Верди или главную тему из 1 части II симфонии И. Брамса.

дывают из своих углов и осторожно выбираются еще затемно по своим делам²⁷¹. Неотъемлемый атрибут столичной жизни – военные занятия на плацу – также отображен музыкально в среднем разделе. Приметами таких занятий становятся:

- пронзительные сигнальные фанфары;
- маршевый топот занятого муштрой солдатского строя, постепенно удаляющегося.

№ 7–13 Перипетии знакомства и сближения Германна с Лизой

Последовательность номеров от седьмого к тринадцатому призвана раскрыть ситуационно-драматическое и музыкально-драматургическое взаимодействие героев, что позволило М. Юровскому объединить номера в одной (IV) части сюиты. В № 7 «Германн видит Лизу» солирующие виолончели ведут кантиленную, огибающую устои и широко раскидывающуюся, но часто резко меняющую направление движения секстовыми и септимовыми скачками мелодию, начинающуюся в светлом E dur: Германн заметил и заинтересованно рассматривает премилую головку Лизы в окне дома Графини.

Знаменательно, что почти сразу эта совершенно естественная реакция молодого мужчины трансформируется в его больном сознании в мысль о Лизе как средстве достижения своих корыстных целей. Отсюда угадывающиеся в теме черты лицемерности, неискренности, маркерам которых становятся:

- нарочитая метрическая и тональная изменчивость;
- присоединение в 5–7 тактах «коварного» хроматического сползания баса, а во втором сокращенном проведении – в полутоновом смещении тонального устоя и тембровой перекраске за счет присоединения валторны;
- преувеличенности эмоции за счет «уплотнения» октавными дублировками и контрапунктирующими голосами, в том числе имитацией начальной интонации в увеличении – по типу мензурального канона.

²⁷¹ Отметим, что сходный с этой скерцозной интонацией оборот активно развивается в «Юмореске» Р. Щедрина, что позволяет говорить о жанровой семантике, обладающей так называемой перспективной интертекстуальностью.

Завершается эта тема обольщения «стереотипным» движением по звукам тонического квартсекстаккорда (текст письма Германн просто переписал из романа!), впрочем, схожим с подобным же завершением тематизма Лизы (ее возвышенные мечты также «вспоены» романами). Исходное же тембральное решение темы – что отметил К. Бартиг – отсылает к образу Германа у Чайковского, но – в отличие от прокофьевского – объятого подлинным любовным чувством в момент его зарождения (тема в оркестре у виолончелей перед фразой «Я имени ее не знаю»).

№ 8 Германн вручает Лизе письмо

С восьмого номера начинается симфоническое взаимодействие-развитие музыкального тематизма героев по типу уже процитированного выше «симфонизма контрастно-сопряженных кратких эпизодов». Вначале токкатная тема Германна соединяется со 2-й темой Лизы вертикально (контрапунктически). В результате последняя радикально деформируется и звучит чуть ли не как крик о помощи (дерзость незнакомца оскорбительна!). Мелодия с октавными дублировками, перенесенная на терцию выше, проходит в увеличении и с подключением визгливой меди, сопровождаясь взволнованным аккордовым *tremolo*. При этом само контрастное соединение 2-х тематических пластов резко диссонирует гармонически, регистрово и темброво.

№ 9 Лиза читает письмо

В следующем номере обе ее темы, но в обратном порядке, начиная со II, изложены пространно, с повторением и тем же тембровым расцвечиванием, что и при первом появлении (переходя от флейты к гобою, повторяясь как припев – у струнных и завершаясь у кларнета): читая, Лиза, воодушевляется и её мечты теперь подкрепляются надеждой.

№ 10 Лиза мечтает и пишет ответ

В данном номере разработочного типа развитие сопоставляет «по-горизонтально» подвергнутый мотивному дроблению вступительный тематизм Лизы, вплоть до двукратных смятенных интонаций из трех начальных зву-

ков, данных в инверсии (Лиза робеет и не осмеливается поверить), и стучащую токкатную тему Германна. Этот своеобразный диалог героев перемежается, возобновляясь дважды, основными темами Лизы, но измененными настолько, что их звучание, вопреки своей вокальной природе, представляется неестественным:

- I предстает в низком регистре, в движении бодрого наступательного марша;

- II наделяется торжественностью, но с оттенком некоторой отчаянности, что делает оправданным то, что данная тема быстро обрывается.

Выскажем предположение, что смысл подобных изменений, видимо, в том, что чистота души Лизы беззащитна перед напористостью и ложью Германна.

№ 11 и 12 Лиза выходит с письмом к Германну и Германн читает письмо

Обозначенные разделы можно рассматривать в качестве новой фазы «заманивания в ловушку» Лизы. Тема обольщения Германна жанрово трансформируется то в упоительный вальс с задумчивыми каденциями *rite-nuto*, в котором лишь насмешливый контрапункт триолями стаккато у бас-кларнета выдает неискренность протагониста, то в многоголосный хорал, благоговейность которого разрушает диссонантность.

№ 13 Германн в комнате Лизы

Отмеченный музыкальный номер представляет собой своеобразный итог усилий Германна: темы доверившейся ему Лизы звучат репризно-утвердительно в своем первоизданном виде.

№ 14 Бал (см. Нотное приложение)

По обыкновению, на балу присутствует графиня, как «уродливое и необходимое украшение», сопровождаемая Лизой. Сцена эта, не описанная Пушкиным, но развернутая в опере Чайковского и актуализируемая в сценарном плане фильма, представлена полонезом. Данный танец, традици-

онно открывающий российские балы XIX в., предстает у Прокофьева помпезно-шумным, даже несколько шаржированным из-за обилия меди, мелодико-гармонической терпкости хроматики и обилия октавных скачков.

После фанфарного однотокового сигнала-призыва начинается сам полонез, написанный в трехчастной повторенной (с варьированием) форме, с сокращенной репризой и ригурнелями – вступительным, в середине средней части, и заключительным. Средняя часть, тонально контрастная (E dur), построена на новом материале, но в заключительном восьмитакте возвращает материал I части. Тональный план целого – терцовый (C – As – E – C).

Тематизм ригурнелей утрированно подчеркивает ритмоформулу полонеза, сопровождая ее общими формами движения – гаммообразными или по аккордовым тонам. Также сравнительно малоиндивидуализирован и тематизм основных частей, чем подчеркивается официально-безликий характер светского раута. Однако, привлекает внимание инкрустированная в разные места формы – 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 ригурнеля – краткая, но выразительная нисходящая попевка как усеченная, 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 прошлое и сетующей на современную жизнь («Ах, постыл мне этот свет»). На нем основана вся оркестровая партия сцены 16 (с раздела *Andantino con moto*, $\frac{3}{4}$, b-moll) и прерывается на время лишь Песенкой графини. Вероятно, цитата должна дать понять, что бдительность графини усыплена, и одновременно с балом гипотетически разыгрывается параллельная сцена: в ее спальню пробирается по инструкции Лизы ее погубитель.

№ 15 Лиза у себя в комнате

Думается, что звучащая в этом номере музыка, пожалуй, единственный элемент кинотекста, который способен передать противоречивые переживания и мысли героини. Речь идет о следующих характеристиках:

- вначале беспокойно-пугающие, недоверчивые (тематизм начала № 10, сопоставляющий интонации токкатные и «Французской песенки»);
- затем умиротворенно-спокойный (тема II части № 4) – Лиза еще погружена в свои мечты.

Далее взаимоотношения Лизы с Германном в пространстве кинематографа, по замыслу Прокофьева, музыкально не воплощаются, вплоть до № 24: Германн получил доступ в дом графини, и роль Лизы на этом в его истории исчерпана. Потому все последующие эпизоды посвящены драме Германна.

№ 16 Германн у себя за картами

Примечательно, что шестнадцатый номер повторяет фрагмент токкаты № 2 с секвентным подъемом и возвращением на прежний уровень.

№ 17 Визит графини

Данный музыкальный номер открывается кратко промелькнувшим фрагментом из токкаты в ритмическом уменьшении и стремительном темпе, тотчас незаметно переходящим в ритмически сходный, но иной тематизм – призрака умершей графини. Тем самым Прокофьев дает рациональное истолкование появления последнего как порождения больного галлюцинирующего сознания Германна.

В тематизме нежити – та же «мертвая» механическая повторность, остинатность ритмики нисходящих хроматических пассажей, завершаемых трелевыми оборотами, секвенцируемых вверх-вниз. Эта причудливо вьющаяся фигурация напоминает вибрации воздуха при кружении и жужжании насекомых – решении, возможно подсказанном популярным «Полетом шмеля» Римского Корсакова – одного из наставников Прокофьева. Мгновением позже на этом фоне появляется мелодия inferнально-фантастических

очертаний с нисходящими скачками на б.7 и собственно трелями, в предельно высоком регистре, растворяющаяся в трели *b-des* флажолетами. Однако едва угадываемые в этой мелодии очертания ритмоформулы менуэта точно указывают (приемом обобщения через жанр), кто есть ночной визитер. В нижнем же слое фактуры нисходящие трехзвучные фигурации, неизменно приходящие к звуку *e*, воспроизводят мерный ход часового механизма, создавая напряженно-настороженный колорит полночному происшествию.

Следствием последнего становится № 18 *Герман закладывает имущество и идет играть* и № 19 *Первый выигрыш*.

Развитие первоначального токкатного тематизма порождает новые тематические образования. В их числе:

- тематизм из многократно повторяющихся, словно раскачивающихся в синкопированном приплясывающем ритме, терцовых и квартовых ходов (*g-d, g-e*);

- следующие за аккордами *tutti* с литаврами быстрые затактовые гаммообразные взлёты с трелеобразными завершениями или задержаниями в конце (их семантика связывается нами с миражом достижения некой цели);

- бурно-воодушевленная напористая тема трехзвучных фигураций на неизменном басу *c*, словно пригвождаемая громогласными аккордовыми ударами;

- наконец, маршевая, с триольной фигуркой тема военизированного характера, на что указывает тембр флейты в высоком регистре.

На наш взгляд, подобное последование тем можно трактовать как стремительный процесс укрепления уверенности Германна в успешности своих рискованных действий, переходящей в удальство и аджитацию («Есть упоение в бою и мрачной бездны на краю...»).

№ 20 *Германн идет играть второй раз* и № 21 *Второй выигрыш* (часть VII Сюиты в аранжировке Юровского) построены на уже звучавшем ранее тематизме героя:

- токкаты;

- остро синкопированного (напоминающего модные танцы 10–20 годов);
- фигурационно-аккордового;
- мажорного фрагмента токкаты, но подчеркнуто раздробленного на краткие мотивы;
- маршевого.

Все они красноречиво выражают торжество Германна, охваченного нездоровым азартом.

№ 22 Германн играет третий раз

С этого музыкального номера начинается развязка и безоглядной веры Германна в чудесное откровение призрака о магических картах, и того, что он сознательно поддался этому дьявольскому обольщению (не случайно Пушкин сообщает про слух о мифистофельской душе Германна!). Но это еще и музыкальное выражение состояния его психики: накала игровой страсти и безрассудного ощущения себя едва ли не повелителем всего окружения (намек 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 еще более победно-самоуверенно и жестко благодаря «заносчивому» октавному затакту, плотной фактуре сопровождения и диссонантно-утолщенному продолжению темы, расширенной проращением и в более низком регистре.

№ 23 Германн проигрывает

Здесь маршевая тема укорачивается и упрощается до нисходящего гаммообразного движения, которое начинают и завершают знакомые по токкате присоединяющиеся 4-кратные аккордовые удары меди (со сменой ладового наклона, которую можно истолковать как помутнение разума). Их размашистую непоколебимость создают начальные форшлаг-тираты литавр. Марш повторяется четырежды: Германн делает ставки и проигрывает. Неожиданно все затихает и звучит завершавший ранее токкату в № 3 скорбный «голос души», словно освобожденной из тисков большого рассудка

героя, а может быть – свидетельство краткого мига просветления последнего. Но вновь слышится дважды возвращающийся марш, словно сознание Германна по инерции еще не в силах принять постигший его полный крах.

№ 24 Последняя встреча

Печальным эпилогом истории является представленная в этом номере музыка, в основе которой тема Лизы II, но уже не в «мечтательном» высоком, а «реалистичном» среднем регистре. Она звучит как прощание девушки со своей несостоявшейся обманутой любовью. В то же время эта тема полна сострадания к безумному Германну. Ее завершение отмечено долгим, прощально звенящим в тишине звуком *c* в высоком регистре.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что, работая над музыкой к фильму «Пиковая дама», который М. Ромм создавал по одноименной повести А. С. Пушкина, С. С. Прокофьев, однако, ввел в музыкальную ткань материал, отсылающий не только к опере П. И. Чайковского, но и к другим произведениям композитора, обращение к которым помогает раскрыть замысел автора. Имеется в виду «Старинная французская песенка», посредством которой угадывается незримая тайна, связующая Графиню и Лизу. Более того, в музыке С. С. Прокофьева обнаруживают себя как отдельные цитаты, так и сцены, присутствующие в синтетическом художественном целом. В числе таковых стала отсутствующая у А. С. Пушкина, но представленная у П. И. Чайковского сцена бала. В целом, маркерами интертекстуальных связей между творениями двух гениев, ведущих свой диалог сквозь время и пространство, стали:

- бассовое остинато, аллюзия на которое возникает в музыкальной характеристике Германа, а также в момент его объяснения с Лизой, что, на наш взгляд, служит косвенным указанием на приметы балладного жанра в опере П. И. Чайковского;

- усеченная попевка, отвечающая музыкальной характеристике Графини в виде нисходящего гексахорда, звучащего в ритме менуэта в сцене Бала;

- мелодия «Старинной французской песенки», которая может рассматриваться в качестве косвенной цитаты, поскольку, взятая из пьесы «Детского альбома», она указывает на мотив двойничества Графини и Лизы.

2.3 Музыкальный театр и кинематограф:

принцип взаимодействия

Взаимодействие музыкального театра и экрана происходит на самых разных уровнях. Имеется в виду не только экранизация оперы или съемки фильма-балета, но и то, что многие оперные певцы, равно как и мастера балета заявили о себе в качестве талантливых киноактеров. Вспомним Марию Каллас в фильме «Медея» режиссера П. Пазолини (Италия, Франция, Германия, 1969)²⁷², Майю Плисецкую – в «Анне Карениной» режиссера А. Зархи (СССР, 1967)²⁷³, Е. Максимова и В. Васильева в фильме «Фуэте» (СССР, 1986) режиссеров В. Васильева и Б. Ермолаева и т. д. В данном контексте весьма примечательна и информация, связанная с готовящемся фильме-опере «Пиковая дама». Помимо этого, сама опера нередко становится органичной частью кинотекста.

В частности, размышляя об оперности кинематографа, нельзя обойти стороной творчество итальянского режиссера Лукино Висконти. Назовем лишь некоторые режиссерские работы, в которых присутствуют оперные цитаты:

- фильм «Чувство» (Италия, 1954), включающий в себя фрагмент оперы Дж. Верди «Трубадур»;

²⁷² Список может быть продолжен с учетом ряда художественных образцов, в числе которых фильм Хосе Мария Форке «Последний романс» (Испания, 1986), где среди участников фильма такие исполнители, как Хосе Каррерас, Сидни Ром, Монсеррат Кабалье; советский фильм «Музыкальная история» (СССР, 1940) с Сергеем Лемешевым в главной роли. В качестве режиссеров киноленты выступили Герберт Раппапорт и Александр Ивановский.

²⁷³ 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 другие 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/

- фильм «Одержимость» (Италия, 1943) с арией Жоржа Жермона из «Травиаты» Дж. Верди;
- фильм «Самая красивая» (Италия, 1951), сюжет которого развивается под музыку из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток»;
- фильм «Белые ночи» (Италия, Франция, 1957) с музыкой «Севильского цирюльника» Дж. Россини;
- фильм «Леопард» (Италия, Франция, 1963), который вновь возвращает нас к «Травиате» Дж. Верди;
- фильм «Гибель Богов» (1973) с музыкой Р. Вагнера.

Удивительно, но даже тогда, когда пространство кинотекста оказывается свободным от оперного цитирования, Висконти не оставляет мысль об опере, обращаясь к визуальной цитате, заимствованной из оперы как синтетического художественного целого. Например, 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». Имеется в виду сцена поединка Эскамильо с быком и убийство Кармен Хозе²⁷⁴.

Помимо творчества Л. Висконти, к числу кинематографических опер можно отнести киноработы Питера Гринуэя, фильмы которого отмечены повествовательной условностью, стилизованными эмоциональными состояниями, присутствием музыки Майкла Наймана, изобилующей цитатами из классического музыкального наследия. При этом самым «оперным» фильмом Гринуэя, рожденным в дуэте с М. Найманом, следует признать «Книги Просперо». Их пространство пронизывают «не только балетные номера Карин Сапорта, но и настоящая мини-опера (в исполнении Сары Леонард,²⁷⁵ Мари Энджел, Уте Лемпер и Деборы Конуэй)».

²⁷⁴ В данном контексте уместно вспомнить и такие образцы современного кинематографа, в которых визуальная цитата оказывается единственным связующим звеном между кинематографической работой и оперой, как в случае с фильмами современных российских режиссеров С. Подгаевского «Пиковая дама» (2015) и А. Домогарова-младшего «Пиковая дама. Зазеркалье» (2018), о чем речь шла в Первой главе настоящего исследования.

²⁷⁵ Сара Леонард (1953 г.р.) – оперная певица, сопрано; Мари Энджел (1953 г.р.) – оперная певица, сопрано; Уте Лемпер (1963 г.р.) – певица и актриса, сопрано; Дебора Конуэй (1959 г.р.) – рок-певица,

Также обратим внимание на ряд режиссерских работ, сюжет которых предполагает обращение к опере. Имеется в виду ситуация, когда главным героем кинофильма оказывается оперный певец (певица), либо, когда центральные персонажи заняты в постановке оперы. Обозначенный опыт также включает в себя многократное цитирование мирового классического наследия. В числе наиболее ярких кинематографических образцов назовем такие художественные фильмы, как «Квартет»²⁷⁶ режиссера Д. Хоффмана и «Юрьев день»²⁷⁷ режиссера К. Серебренникова.

Одновременно напомним о таких кинопроектах, в которых обнаруживаются характерные для оперного жанра приметы. Например, в фильме Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» (Дания, Швеция, США, Аргентина, Великобритания, Германия, Исландия, Испания, Италия, Нидерланды, 2000), в котором главную роль сыграла исландская певица Бьорк Гвюдмундсдоуттир, есть нечто подобное оперной увертюре. Знаменательно, что она звучит не тогда, когда идут титры, а отдельно от текста, вводя зрителя в эмоциональную атмосферу семьи Сэльмы – иммигрантки из Чехословакии. При этом части фильма разделяются музыкальными интерлюдиями.

Аналогичным образом приметы эстетики оперы-буффа обнаруживают себя в художественных фильмах Ф. Феллини «И корабль плывет» (Италия, Франция, 1983), «Восемь с половиной» (Италия, Франция, 1983) и др. Конструкция камерной оперы просматривается в киноработе Л. Висконти «Семейный портрет в интерьере» (Италия, Франция, 1984). Под знаком оперы сняты и фильмы, музыку к которым написал композитор М. Таривердиев²⁷⁸. Это «Король-Олень» (СССР, 1969) и «Спасите утопающего» (СССР, 1967) режиссера П. Арсенова. Вместе с тем, признанным шедевром,

гитаристка, актриса, сопрано. Подробнее по данному вопросу см.: *Александровский Л.* Как опера завоевывала киноэкран // ТЕАТР, 2012. № 6–7, 2012. Как опера завоевывала киноэкран. URL: oteatre.info/№6-7, 2012).

²⁷⁶ «Квартет» (Великобритания, 2012).

²⁷⁷ «Юрьев день» (Россия, 2008).

²⁷⁸ Как свидетельствует вдова композитора искусствовед В. Таривердиева, у Микаэла помимо обозначенных киноопер есть и академические оперы. В их числе: «Кто ты?», «Мандарины из Марокко», «Граф Калиостро» (опера-буфф), «Ожидание» (моноопера); «Женитьба Фигаренко» (сатирическая опера по мотивам Бомарше).

раскрывающим содержание оперы в пространстве кинематографа, остается фильм И. Бергмана «Волшебная флейта» (Швеция, 1975).

По мнению российского режиссера А. Эшпая, сына известного композитора А. Эшпая, подобный опыт оказывается актуальным постольку, поскольку в головах великих режиссеров опера существует как некая необходимая структурообразующая компонента, придающая их замыслу оперную объемность, ее многослойность и постоянное возвращение к мифу. При этом нередки случаи, когда взаимодействие оперы и кинематографа приводит и к обратному результату. Например, одна из постановочных версий оперы «Севильский цирюльник» Россини отмечена такими реалистическими декорациями, которые создают впечатление, будто зритель находится перед экраном и смотрит кино. Другой пример связан с «Пиковой дамой» П. И. Чайковского, над воплощением которой работал режиссер Н. Смолич²⁷⁹. Предположив, что армейский офицер Герман не мог появиться на придворном балу, сценическая версия бессмертного творения А. С. Пушкина – П. И. Чайковского, выстраивалась таким образом, что встреча Германа и Лизы проходила в зале Александринского театра.

Для этого «на сцене был выстроен фрагмент зрительного зала театра. В середине стояли кресла партера, на которых сидели солисты и миманс. В глубине, с левой стороны, немного наискосок были ложи в три яруса высотой, отделанные красным бархатом. В ложах размещался хор. В правом углу сцены была выстроена на возвышении сцена “театра”, на которой артисты балета танцевали в античных костюмах. Дважды эта декорация перекрывалась на переднем плане декорацией “фойе театра”, где происходили сцены с Германом и ария Елецкого»²⁸⁰.

Наконец, существует и такой специальный жанр, как фильм-опера, в котором наиболее ярко заявил о себе Ф. Дзеффирелли.

²⁷⁹ Смолич Н. (1888–1968) – ученик В. Мейерхольда.

²⁸⁰ *Изотов Д.* О битой даме. Пиковая дама в полемике режиссерских концепций. URL: operanews.ru/16091201.html

Столь глобальный диалог оперы и экрана приводит Е.Н. Шапинскую к необходимости ответить на ряд злободневных для современной социокультурной ситуации вопросов:

- можно ли сказать, что опера становится массовым искусством по причине ее распространения по всем пространствам экранной культуры?
- не «растворяются» ли произведения оперной классики в бесконечных экранных репрезентациях?
- насколько язык экрана способен передать мир оперы со всеми ее страстями, героями и героинями, сложными сюжетами и, прежде всего, музыкой, сочетающей красоту человеческого голоса и мощь оркестра?²⁸¹

По сути, те же вопросы оказываются в центре транслируемой по каналу «Культура» передачи «Кино и опера», посвященной взаимоотношениям молодого искусства, каковым является кино, с имеющей «за плечами» значительный временной отрезок оперой²⁸². Интересно, что привлечение в разговор на обозначенную тему российского режиссера Д. Смирнова, помогло узнать: опытный кинематографист категорически забывает о своей профессии, приходя в оперу исключительно в качестве слушателя. И это несмотря на то, что когда-то режиссер мечтал о том, чтобы поработать над этим жанром в опоре на свою профессию.

Напротив, А. Кончаловский вполне уверенно взялся за постановку «Евгения Онегина» в Метрополитен-опера, отталкиваясь от установки, которой с ним поделился один из итальянских коллег: «все дело в крупном жесте». Хотя, справедливости ради, заметим, что именно подробной детализацией в раскрытии характера своей героини пользуется Рене Флеминг, которую Д. Смирнов называет величайшей актрисой.

Также смело и решительно занимался постановкой «Пиковой дамы» театральным режиссер, руководитель «Театра на Таганке», Ю. Любимов в

²⁸¹ Шапинская Е. Н. Цит. изд. С. 265.

²⁸² В частности, как признался Дж. Рубин, чтобы сравнивать эти два искусства, кино должно пройти путь, как минимум, в 100 лет. В то же время другие участники передачи считают, что именно кино являет собой прообраз возможного в будущем синтеза оперы и экранной культуры.

творческом тандеме с А. Шнитке (премьера состоялась в 1977 году). Возможно, именно театральный взгляд на оперу привел к необходимости внести существенные коррективы в оперное либретто. В частности, в отличие от П. И. Чайковского, который перенес действие пушкинского творения в екатерининскую эпоху, Любимов и Шнитке вовсе отказались от примет конкретной эпохи.

Помимо этого, в постановку, которая готовилась в том числе и для показа за границей, например, в Парижской опере, был введен чтец, исполняющий фрагменты «Пиковой дамы» на французском языке (перевод П. Мериме) под сопровождение клавесина. Что же касается музыки, предназначенной для этого инструмента, то на клавесине звучали темы из оперы, которые предваряли выступление чтеца согласно оперной драматургии. Интересно, что исполняемая на клавесине музыка оказывается и главной приметой экранизации «Пиковой дамы» режиссером И. Масленниковым, создавшим свою киноверсию в 1982 году²⁸³. При этом роль чтеца, как это уже упоминалось, выполняет Алла Демидова.

Возвращаясь к вопросу о взаимодействии музыкального театра и экрана, нельзя не принимать во внимание и тот факт, что между оперными певцами и актерами драматического театра существует принципиальная разница в актерском мастерстве. Казалось бы, и одни, и другие, на первый взгляд, одинаково действуют на сцене, создают сценические образы, подчиняя свое поведение внутренним и внешним особенностям характера, который изображают.

Однако при этом средства выразительности, обеспечивающие решение поставленной художественной задачи, кардинально отличаются, поскольку «главная роль» в имманентно присущих оперным певцам особенностям остается за голосом. Как подчеркивает Д. Смирнов, опера именно потому плохо

²⁸³ «Пиковая дама» (СССР, 1982). Режиссер И. Масленников, музыка Д. Бортнянского. В главных ролях А. Демидова, Е. Гоголева, В. Проскурин, И. Дымченко, В. Соломин, И. Смоктуновский.

поддается кинематографу, что это живое искусство, приобщаться к которому можно лишь находясь непосредственно в зрительном зале.

Вместе с тем, нельзя забывать об особом родстве музыки и кино, опираясь на которое выстраивали свою работу такие разные, но при этом одинаково великие мастера советского кинематографа, как С. Эйзенштейн и А. Тарковский. Солидаризируюсь с С. С. Севастьяновой в том, что именно «сегодня театр, объединяющий искусство драматургии, актерское мастерство, режиссуру, талант композитора, художника-декоратора и многие другие достижения вплотную приближается к кинематографу, оперирующему теми же составными компонентами. Даже такой своеобразный экранный жанр как мультипликация имеет аналогии в театре масок, а более всего – в различных формах театра кукол»²⁸⁴. Остановимся на конкретных образцах экранного музыкального театра и кинематографа (мультипликации), непосредственно связанных с «Пиковой дамой» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского.

2.3.1 Фильм-балет «Три карты» на музыку К. Молчанова

Принимая во внимание тот факт, что именно балет, будучи синтетическим видом искусства, активно вбирал в себя современные ему технические достижения с целью получения наибольшего эффекта от спектакля²⁸⁵, его связь с кинематографом оказывается не только изнутри, но и извне. Достаточно вспомнить следующие творческие проекты:

- игровое кино, в котором ставится проблема взаимоотношений режиссера-постановщика и участников спектакля, раскрываемых на примере фильмов «Фуэте»²⁸⁶, «Черный лебедь»²⁸⁷ и др.;

²⁸⁴ Севастьянова С. С. Цит. изд.

²⁸⁵ Груцынова А. П. Балет на современном телеэкране // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 1 (7). С. 64–70.

²⁸⁶ «Фуэте» (СССР, 1986). Режиссер В. Васильев, Б. Ермолаев, сценарий С. Кулиша. Музыка И.-С. Баха, В. А. Моцарта, П. И. Чайковского, О. Каравайчука, А. Болчева. В главных ролях выступили Е. Максимова, В. Васильев, В. Гафт, А. Ливанов и др. Сюжет фильма выстраивается вокруг постановки балета «Мастер и Маргарита» труппой театра, в которой неизбежны интриги и закулисная возня.

²⁸⁷ «Черный лебедь» (США, 2010). Режиссер Д. Аранофски, музыка К. Мэнселл. В главных ролях Н. Портман, В. Кассель, М. Кунис и др.

- игровое кино, выполненное в жанре байопика и повествующего о жизни реального исполнителя или хореографа, что делает необходимым включение в пространство фильма фрагментов балетных спектаклей, как, например, в картине «Анна Павлова» режиссёра Э. Лотяну²⁸⁸ (1983);

- кинематограф, представленный фильмами-балетами (телебалетами) или экранизацией балета²⁸⁹.

Специально подчеркнем, что именно последний жанр требует от всей творческой группы высочайшего профессионализма. В данном контексте нельзя не согласиться с А. П. Груцыновой в том, что подобный жанр, с одной стороны, предполагает «качественную авторскую хореографическую составляющую, а с другой – является точно выверенным телевизионным продуктом, где профессионально использованы все средства, которые предоставляет современная техника»²⁹⁰. Возможно, именно потому этот жанр остается за кадром российского телевидения. С этой точки зрения и сегодня не перестают восхищать работы Ф. С. Слидовкера, созданные в содружестве с оператором А. М. Тафелем. Достаточно сказать, что Ф. С. Слидовкер был выпускником не только высших курсов телевизионных режиссеров, но и закончил актерский факультет Московского театрального училища им. М. С. Щепкина (мастерская В. И. Коршунова).

Очевидно, что только такого уровня мастера «могут сконцентрировать внимание зрителя на конкретных ракурсах, движениях или мизансценах, сделав это оправданно (а не по воле случайного оператора) и решив при этом собственные художественные задачи»²⁹¹. Одним из таких эталонных

²⁸⁸ «Анна Павлова» (СССР, Великобритания, Германия, Куба, Франция, 1983). Режиссер Э. Лотяну, музыка Е. Доги. В главных ролях: Г. Беляева и др.

²⁸⁹ Существуют следующие дефиниции обозначенных форм взаимодействия:

- телебалет или фильм-балет как самостоятельное произведение, не имеющее своего сценического первоисточника и созданное на ТВ и для ТВ. Подробнее по данному вопросу см.: *Ногина Е. А.* Б. В. Асафьев – создатель первого советского телебалета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 177–184. С. 183–184.

- экранизация балета, которая предполагает перенесение на экран музыкального спектакля, созданного по законам жанра, который не предназначался для экрана. Подробнее по данному вопросу см.: *Груцынова А. П.* Балет на современном телеэкране. Указ. изд.

²⁹⁰ *Груцынова А. П.* Цит. изд. С. 67.

²⁹¹ *Груцынова А. П.* Цит. изд. С. 69.

художественных образцов остается фильм-балет «Три карты». Речь идет о высокопрофессиональной работе, созданной в 1983 году ТО «Экран» по мотивам повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», со специально написанной для него музыкой Кирилла Молчанова и хореографией Бориса Барановского²⁹². Это, насколько нам известно, вторая в истории русской художественной культуры балетная версия знаменитого пушкинского сюжета о трех роковых картах. Подчеркнем, что ей предшествовал балет «Три карты» труппы «Ленинградский камерный балет» (руководитель Петр Гусев), поставленный хореографом Н. Боярчиковым в 1969 году на музыку сюиты С. Прокофьева к неосуществленному кинофильму М. Ромма²⁹³, о которой речь шла выше.

Что же касается рассматриваемого нами творения, то одноименный балет К. Молчанова и Б. Барановского иной по жанровой принадлежности. Имеется в виду синтетический экранный аудиовизуальный текст, соединяющий музыку, танец, эпизоды драматического действия и художественное оформление. Нельзя не отметить, что подобный синтез также имел свой прецедент – резонансный фильм-балет «Фантазия» А. Эфроса (1976) по мотивам повести И. Тургенева «Вешние воды» с музыкой из произведений П. И. Чайковского и хореографией В. Елизарьева.

На наш взгляд, балет «Три карты» столь же высокохудожественно, но еще более последовательно и целостно претворяет актуальную до нынешнего дня идею создания произведения новой жанровой формы, названной выше. Поэтому целью нашего обращения к данному тексту будет установление того, какими методами и средствами достигнут полученный в итоге

²⁹² Сценарист и режиссер – В. Бунин, режиссеры С. Седова, Н. Иванова, оператор Ю. Бугна, художники В. Левенталь, Н. Виноградская, в исполнении солистов балета Государственного академического Большого театра СССР, Государственного симфонического оркестра минкультуры СССР (дирижер А. Копылов) и актера театра и кино И. Смоктуновского.

²⁹³ О неугасающем интересе к теме и сюжету повести А. С. Пушкина говорит и целый ряд возникших позднее балетных постановок: две разные версии балета Р. Пети «Пиковая дама» (1978 и 2001); «Пиковая дама» англичанина Лайама Скарлетта для Датского королевского театра (2018), «Пиковая дама» аргентинца Иньяки Урлезага (2019) для театра Якобсона (на сцене БДТ им. Г. А. Товстоногова) и др.

результат. В соответствии с синтетической/симбиотической природой текста нами были поставлены следующие задачи:

- установить, какова роль и значимость каждого, принадлежащего разным видам искусств, элемента, составляющего избранный текст;
- как и на каких условиях (паритетных или иерархически соподчиненных, постоянных или меняющихся) они взаимодействуют между собой;
- насколько органичен их симбиоз и какие возможности он открывает в процессе восприятия и смыслопорождения;
- какую роль играют в пространстве синтетического художественного целого интертекстуальные связи.

Для решения данных задач мы прибегнем к методу сравнительного анализа содержания текстовых рядов каждого эпизода фильма-балета, который должен выявить их совокупную смысловую результирующую. Подчеркнем, что последняя отнюдь не тождественна суммированию значений, а возникает как новый качественный результат их системного взаимодействия.

В фильме как экранном произведении визуальный и аудиальный ряды константны, однако текст их образуется разными художественными элементами, чередующимися между собой. Так, музыкальный текст ненадолго прерывается словесным, поскольку общую сюжетно-фабульную линию фильма, основанную на фрагментах литературного текста повести А. С. Пушкина, ведет повествователь (И. Смоктуновский). Помимо этого, Смоктуновский-повествователь выступает и в драматических ролях карточных игроков²⁹⁴, великолепно меняя при этом не только тон голоса, но и – что выявляет уже визуальный ряд – выражение лица и тонкие жесты-движения удивительно пластичных «говорящих» рук.

Тем не менее, основу видеоряда образует хореографический текст, перемежаемый немым драматическим действием или видеосъемками места событий. Вступительные кадры заставки, выполняющей также функции

²⁹⁴ В пушкинском оригинале в разговоре за ужином подает реплики Нарумов и один из гостей, анекдот о Графине рассказывает Томский, позднее карточной игрой руководит Чекалинский.

предельно сжатой музыкальной интродукции с обобщенным резюме предстоящих событий, экспонируют облик главных персонажей фильма. В начале – военного инженера Германна (М. Лавровский). Визуальная характеристика его внешности полностью отвечает образу романтического героя. Последний предстает закутанным в плащ, с печатью сумрачных дум на челе, обращая внимание окружающих своими демоническими чертами.

Одновременно вырисовывается и внутренний мир честолюбивого героя: мрачно-беспокойные думы, сомнения, состояние романтической раздвоенности, в котором разные стороны его личности ведут внутренний диалог. С одной стороны, признавая необходимость твердо придерживаться таким жизненным установкам, как «расчет, умеренность и трудолюбие». С другой стороны, отдаваясь сильным страстям игрока, вынуждающих Германна с «лихорадочным трепетом» следить за карточными битвами.

Все это, описанное в пушкинском тексте, обобщает его первая музыкальная характеристика, представляющая собой мелодию в низком виолончельном регистре, тонально достаточно неопределенную, «блуждающую», в которой интонации романтического вопроса сцеплены с интонациями утверждения в единую протяженную секвентноподобную цепь. Последняя буквально перетекает в краткую тему, в интонациях которой заключены одновременно и мольба, и скрытая угроза.

Зловещий облик темы достигается мрачным низким регистром, тональной окраской *b-moll*, напряженными малосекундовыми ходами в объеме *ум3* по альтерированным вспомогательным вокруг тонической опоры, образующим тему креста (*b-ces-b-a-b*), и завершением «стучащей» ритмоформулой с прогрессирующей структурой суммирования на том же тоне. На экране в этот момент возникает образ второго персонажа – старой Графини (Н. Тимофеева). Тема эта, в дальнейшем многократно звучащая, может быть условно названа темой *злой судьбы Германна, его рока, олицетворяемого Графиней* как носительницей тайны трех карт.

Визуальным знаком последних становится дважды появляющийся в кадре горящий трехсвечник. Предстоящий же конфликт между героями намечается в музыке лейттемой *мечты и надежд Германна* – мечты о независимости, обеспечиваемой богатством, и надежд достичь их карточным выигрышем. Начальными интонациями восхождения к терции лада и спуском по тоническому квартсекстаккорду тема воспроизводит начало широко известной как образ мечты побочной темы I части 7-й симфонии С. Прокофьева (см. пример 3).

Пример 3 С. Прокофьев. Симфония № 7 (Побочная тема I ч.)

[Moderato ♩ = 80]

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef staff containing a series of eighth-note triplets, marked *pp*. The bass clef staff has a few notes, including a half note and a quarter note, with the instruction *espress. p*. The second system continues the triplet pattern in the treble staff and adds more notes in the bass staff, including a half note and a quarter note.

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 нисходящего уменьшенного трезвучия (*des-b-g*), повторенным трижды, но с ритмическим увеличением заключительного проведения.

Музыкальной эмблемой *легенды о Графине и трех заветных карт*, поверивший в которую Германн вознамерился их узнать во что бы то ни стало, становится музыкальный тематизм, складывающийся из:

- 1) арпеджий арфы на фоне глубокого протянутого баса *e*, привносящих в музыку таинственность и повествовательно-балладный тон (топос);
- 2) простейшей мелодической последовательности из повторяющихся восходящих ямбических секунд.

Последние могут истолковываться и как интонации мольбы в экспрессивном тембре струнных, дополненных таинственными зовами (двойные форшлаги-опевания) гобоя в верхних слоях фактуры, и, одновременно, как мотив ожидания либо нерешительности и колебаний. В кадре снова видим Графиню, но под маской в виде перевернутого символа масти пик, то есть обернувшейся роковой Пиковой дамой: «Германн...открыл свою карту...ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе». Думается, именно таким образом, посредством сочетания музыкального и зрительного рядов, предсказывается эта метаморфоза.

Выразительно и информативно решен переход к титрам и собственно действию фильма-балета: та же протянутая педаль *e* в качестве доминантового тона приводит к развернутой музыкальной обрисовке того *обыденного жизненного фона*, на котором будет разворачиваться ночная жизнь карточных игроков и почти ирреальная история Германна и Графини. Для его создания композитор прибегает к жанрово-интонационной форме, сочетающей черты русской городской песни-романса (с незамысловатыми мелодическими интонациями, близкими речевым, типичной фактурой и тембром гитарного сопровождения), и обороты неторопливого начала пляски в цыганском духе.

Заметим, что увлечением цыганской песенно-танцевальной культурой в России сопровождался весь XIX век. Тем самым в музыке запечатлелись не только культурные индексы и колорит времени и места действия, но и

самый дух эпохи, ментальность русской страдающей души с ее сдержанным лиризмом и отзывчивостью, парадоксально сочетающихся с бесшабашным удалством и безоглядной отдачей себя страстям. Думается, что все это могло оказать влияние на рассудительного немца Германна, давно, впрочем, обрусевшего.

Эта музыка реальности повторяется трижды, перемежаясь темой легенды о картах или ее фрагментом – как намека на мистическую ипостась города. Зрительный ряд в этом плане дополняет музыкальный: мы видим то горящий трехсвечник, то анфиладу богатых покоев с колоннами, убранных в стиле ампир, то дома и улицы Санкт-Петербурга пушкинской поры.

Завязкой драмы становится беседа участников карточной игры по ее окончании, о чем повествует рассказчик, разыгрывая настоящий маленький моноспектакль. Когда же речь заходит об анекдоте из жизни бабушки Томского – графини Анны Федотовны, так впечатлившей Германна, события и обстоятельства разворачиваются языком балета – музыкой и пластикой движений. Так, стилистика музыки сольного эпизода Графини (*a-moll*, струнный оркестр) сразу переносит нас во времена ее блистательной парижской молодости, передавая колорит галантной эпохи Франции XVIII века сочетанием жанровых признаков мастерски стилизованного подвижного танца на 3/8, близкого французскому паспье, и барочной полифонической токкаты.

Последняя своей подвижностью, структурными особенностями²⁹⁵ и типом тематизма²⁹⁶, а также «мелькнувшей» неаполитанской гармонией вносит черты бурной патетики, даже неистовости, которым соответствует пластическое выражение гаммы чувств, испытываемых проигравшейся Графиней. Гнев на мужа, отказавшегося оплатить долг, смятение и ужас от угрозы скандальной потери репутации, лихорадочные поиски выхода из

²⁹⁵ Старинная двухчастная форма с повторенной 1 частью, состоящей из 2-х периодов с орнаментальным и полифоническим варьированием второго.

²⁹⁶ Лапидарно-жесткие кварто-квинтовые разнонаправленные ходы-«метания» с последующим заполнением в качестве тематического ядра темы, секвенцирование гаммообразных либо арпеджированных пассажей, создающих рельеф крупных волн – как развертывание.

сложившейся ситуации – все это превосходно воплощает экспрессивный танец. К числу характерных примет обозначенной экспрессии мы относим насыщение хореографической лексики быстро сменяющимися *pas*:

- прыжками (пуассон);
- вращениями (пируэтами, фуэте);
- стремительными арабесками и аттитюдами, обращенными в противоположные стороны;
- позами отчаяния – руками, прижатыми к горлу или заломленными у лба, прогибами корпуса назад (камбре), «умоляющими» приседаниями на колени (гран плие) и, наконец, характерным жестом кисти с раскрытыми пальцами перед лицом, значение которого различно.

Он может быть истолкован и как знак краха, фиаско, и как попытка заслониться, скрыться от неминуемого, и как символ угрожающей потери лица/чести. Мы бы остановились на нем как визуальном символе самой судьбы, начертанной в линиях ладони и глядящей прямо в лицо, то есть бросающей вызов.

О неожиданной помощи «коротко знакомого» героине графа Сен-Жермена – великого мистификатора и оккультиста, но «в обществе человека очень любезного» – оповещает рассказчик. Музыка же и танец дорисовывают портрет этого загадочного персонажа-легенды изысканным звучанием клавирина с отголосками предыдущей токкаты и короткой темой – завораживающе-вкрадчивой, чуть насмешливой и как бы балансирующей без ладовой опоры на глиссандо духовых: то вниз на б3, то вверх на тритон. Столь же характеристична и хореографическая лексика, в которой учтиво сложенные на груди руки неожиданно соединяются с динамичными турами и выпадами.

После развернутой экспозиции обоих персонажей, образующей Антре, начинается их *Adagio*, основное содержание которого – сцена свидания и обольщения Графини. Музыка его в одноименном идиллическом *A-dur* – это типично романтическая лирическая мелодия, широко распетая в своем плавном восхождении к вершине, окрашенная хроматическими спусками и

мажоро-минорными гармониями (III пониженной). С каждым новым проведением она набирает мощь и объемность оркестрового звучания, приходя к вдохновенно-восторженной кульминации.

То же динамичное эмоциональное нарастание отличает и танец. Начавшийся с показа взаимоотношений героев как легкого флирта, он поначалу этикетно-сдержан, ограничиваясь учтивыми жестами, симметричными движениями в паре и партерными поддержками за руки. Но постепенно пластический диалог героев становится все более смелым, раскованным, разнообразным по движениям, насыщенным близкими контактными поддержками с преобладанием воздушных.

Когда же подавленная Графиня касается своей проблемы долга, у трубы звучит тема – назовем ее лейтмотивом *расплаты за знание тайны* – с секвентно повторяющимися оборотами скорби, к числу музыкальных знаков которой можно отнести:

- малосекундовую интонацию плача;
- терцовый подъем и хроматический спуск (фигура *passus duriusculus*).

Иным становится и хореографический рисунок: преобладают пируэты в поддержках, закрытые позы отказа, отвергающие жесты протянутой руки. Однако, с возобновлением прежней темы Графиня, окончательно сдавшаяся, покорно отдает себя на волю Сен-Жермену, уже не выпускающему ее из рук.

Контрастной серединой дуэта становится эпизод, когда Сен-Жермен поведал графине тайну выигранных комбинаций карт. Звучит уже знакомый тематизм Сен-Жермена, завершающийся *мотивом трех карт*: троекратными ударами ксилофона по звукам увеличенного трезвучия с трелью на последнем. Развиваемый далее и дополняемый сухим звучанием *pizzicato* струнных, мотив этот – в «ломаном» и прямом виде – перерастает в музыкальную тему специфического темброво-фактурного типа, напоминающего пуантилистическую партитуру. Данная тема характеризует карты как нечто автономное, мистически непостижимое и тайно влияющее на судьбы людей, как искушение темными силами рода человеческого.

Визуально карты и их игру олицетворяют девять танцовщиц в черных накидках с изображением карточных мастей, сбрасываемых и открывающих трико, стилизованно обрисовывающее пиковую масть. Помимо этого, следует отметить специфически неживую, абстрактную, колкую и угловатую пластику их коллективного танца. На наш взгляд, некоторые танцевальные позы напоминают знаки карточных мастей. Например, прыжок с согнутыми в коленях ногами и прижатыми одна к другой ступнями – абрис пик, который заканчивается принятием положения, напоминающего позу восточного джина: сидя на полу в профиль, с протянутой рукой, означающей, по-видимому, готовность служить.

Но вот тайна поверена, и Графиня, окончательно покоренная и окрыленная обладанием спасительного козыря, счастлива: ее краткая вариация сплошь состоит из разнообразных вращений и прыжков. С присоединившимся к ней Сен-Жерменом начинается кода *па-де-де* на экстатическом вихревом кодовом завершении музыки *Adagio*, с синхронными прыжками (*гран жете*) и высокими воздушными поддержками танца героев и движением карт на заднем плане.

После рассказа об игорном триумфе Графини, воспользовавшейся тайной, следует сцена на уже знакомой оркестровой музыке паспье/токкаты, сменяемой клавесином. Это ансамблевый танец придворных с участием Графини, с хореографией и костюмами, стилизующими соответствующую эпоху, благодаря чему он воспринимается образом-символом парижского высшего света времен Луи XV, где блистала в молодости русская Венера. Соло счастливо отыгравшейся Графини повторяет ее первый танец, но с противоположным знаком:

- позы с торжествующим апломбом;
- вместо мягущихся движений – церемонные поклоны в разные стороны;
- кокетливо-манерные переступания на пуантах (*пике*).

От предыстории о парижских похождениях Графини в молодости Рассказчик снова возвращается к настоящему – петербургской истории Германна, о чем возвещает знакомая музыка реальности. Потрясенный рассказом Томского, он, невзирая на сомнения, видит в нем для себя уникальный шанс к осуществлению мечты. С этого момента все его действия подчинены навязчивой мысли о тайне беспроигрышной карточной комбинации и необходимости выведать ее у старухи-Графини любой ценой, вплоть до установления ради этого любовных отношений с ней.

Подобный план, продолжающий цепь посвящений в тайну, словно повторяет взаимоотношения графини и Сен-Жермена. Не случайно литературоведы отметили как фонетическое подобие имен последнего (de Saint-Germain, или на латыни Germanus – единокровный) и Германна (Hermann), так и общность их авантурных склонностей и видов на графиню²⁹⁷. «Ангел смерти обрел ее... – бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного» – эти слова архиерея об усопшей графине можно понять не только в евангельском смысле, но и буквально после злополучного визита в ее покои Германна.

А пока размышления бродящего по улицам героя, колебания в выборе между долгим путем обогащения, придерживаясь своих трех принципов, или быстрым верным выигрышем, если ему откроют тайну, передает аудиовизуальный текст. Мимика, жесты и позы, выражающие состояние Германна, весь ход его мыслей – вначале сидя, нахмуренный, с прижатой то ко лбу, то к подбородку рукой, затем, стоя, медленный прогиб корпуса назад, повороты спиной и в фас с задумчивым батманом и наклоном направо, уже знакомый знак вызова судьбы с крайне напряженным лицом и, наконец, движения, имитирующие скачущего всадника – хорошо передает музыка, основанная на череде ряда тем.

²⁹⁷ Напомним, что, по мысли М. Аркадьева, Германн является сыном Анны Федотовны и Сен-Жермена, обретшим свое право на жизнь вследствие сделки между своими родителями. См.: *Аркадьев М. «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе*. Указ. ист.

Это уже наметившаяся в *Adagio* медленная нисходящая по хроматизмам, утолщенная ленточным голосоведением до диссонирующих комплексов тема, которую мы бы так и назвали темой *трудного выбора*. Ее сменяет тематизм, берущий начало в музыкальной метафоре карт: те же повторяющиеся сухие настороженные пассажи и скачки у пиццикато струнных и ксилофона, переходящие в галопирующий ритм скачки. Последний элемент можно интерпретировать и как метафору стремительного продвижения к успеху («быть на коне», возможно, попасть на службу в самый элитный конногвардейский полк), и как отождествление себя – ради раскрытия тайны карт – со скачущим к возлюбленной (графине) таким балладным героем.

Следующий этап раздумий Германна – вопрошания судьбы, как быть (простертые вперед «просящие» руки) и рисуемые в разыгравшемся воображении картины будущего, которое сулит выигрыш в карты. Имеются в виду такие блага, как:

- независимость (движения плеч, имитирующие освобождение от уз);
- возвышение социального статуса (прыжки и туры с возносимыми руками).

Что же касается музыкальной лексики, то она отмечена многократно повторяющейся темой мечты, с постепенным тембровым и регистровым ее высветлением – от самого мрачного и низкого (бас-кларнет) к высокому (гобой, флейта) – и заключительным варьированием начального оборота, подчеркивающим интонацию мольбы. Логическим завершением звучит трезвучный мотив карт.

Те же образы – и в эпизоде беспокойного сна Германна: неестественно-странные позы лежа, затем движения с жестами мольбы к Небесам (руки, протянутые вверх или перед собой с перекрещенными кистями, напоминающими расправленные крылья птицы) на музыку, в которой развивается тема *трудного выбора*. Затем звучит *лейтмотив мечты*, продолже-

нием которого становится *тема расплаты*. Наконец, появляется новая краткая хроматизированная тема в низком регистре, с артикулированием восходящей терции и сексты, которую мы условно называем тема *вопрошания*.

Тематизм злой судьбы, рока сопровождает появление во сне образа Графини-Пиковой дамы, властно манящей Германна (возложенные на плечи руки), и которую он уже заключает в объятия (близкие поддержки), чтобы не упустить свой шанс. После второго, более пространныго сольного эпизода сонных метаний героя на развитии темы *мечты*, звучащей в низком «угрюмом» регистре одногласно и сумрачно, вновь грезятся сладкие видения Пиковой дамы. О ее чаемом Германном расположении говорит как совместный танец – «дуэт согласия», полный красивых поддержек, туров, сложных прыжков в паре и сольно (батри, бризе, тур ан л'эр), так и завораживающе-светлые тембры высоких деревянных на теме мечты.

Их звучание постепенно набирает мощь и после победной кульминации заканчивается стремительно низвергающимися секвенциями, пресекаемыми ударами барабана в ритме бетховенского стука судьбы. Германн в этот момент повержен на землю, а Пиковая дама протянула руку с указующим жестом перста. Последний можно истолковать как предвестие участи Германна, все помыслы которого отныне подчинены власти Пиковой дамы, олицетворяющей всепоглощающую страсть к картам.

Таким образом, внутренне он уже стал рабом своей страсти, вытеснившей все человеческие чувства и отношения. Потому и Лизавета рассматривается Германном лишь как средство подступиться к графине, никак не затрагивая его сердца, что оправдывает ее выведение за рамки действия. Но Пиковая дама – это еще и обобщенный образ коварства карт (двуличность обозначена здесь жестом одновременного симметричного прижатия кистей ее рук сзади и спереди торса в начале ее танца) как изобретения дьявола (по мнению церкви). Подчеркнем, ради выигрыша люди готовы продать ему свою душу (вспомним обещание Германна все грехи Графини взять на себя!)

Однако наяву выбор дальнейшего пути Германном еще не сделан. Он тяжело задумывается (пантомимические жесты прижимания лба, выгнутая поза с руками, как бы освобождающими от сдавливающего ворота мундира на музыкальной теме *вопрошений*, завершаемой сигналом трубы) и обращается к помощи церкви. Об этом «говорят» следующие визуальные знаки:

- поза смиренного предстояния на коленях;
- жесты мольбы о милости, угадываемые в протянутых руках (в этот момент звучит светлый православный напев в высоком радужном регистре струнных, своей начальной интонацией подъема к терции лада сходный с темой мечты).

Но молитва не утешает, и прежние думы о том, как узнать тайну карт (в музыке – тема *вопрошений*) заставляют Германна искать пути встречи с Графиней. И вот герой тайно проникает в дом, поджидая его хозяйку в кабинете. В музыке диссонантного фугато (форме, самой по себе достаточно красноречивой) на теме *мечты* в низком регистре, завершаемого, как и в эпизоде сна, стремительным срывом вниз, и следующего затем ракоходного варианта темы рока (с пропуском одного звука) у медных, усиливающего интонацию страдания (умЗ), – назовем его темой *отчаянной решимости* – воплощается навязчивый и экспансивный характер мыслей Германна, нацеленного лишь на одно – узнать тайну.

Что находит отражение также и в танце, изобилующем лихорадочно-энергичными, полными пафоса движениями, которые многократно повторяются. В их числе:


- виртуозными прыжками с поворотом, завершаемыми иногда «сломленными» позами;
- разнообразными жетте;
- стремительными турами.

Специально подчеркнем, что смятенные вращения героя при взгляде на портрет графини, а также жест, отмеченный настойчиво протягиваемой просящей руки, вызывают легкую аллюзию на оперу П. И. Чайковского.

Имеется в виду ситуация, когда ожидающий Графиню Герман останавливается перед ее портретом, втайне надеясь добиться расположения старухи. В целом танец создает впечатление, что сознание героя словно ввергнуто неведомой силой в некий несущий его неуправляемый поток.

Сцену встречи с Графиней предваряют пояснения рассказчика о часах томительного ожидания и, наконец, о прибытии старухи. О том же оповещает и музыка, представленная настороженными аккордами-сигналами и кратким «раскачивающимся» мотивом. Поднимаясь на секунду, на тоническую терцию и затем скачком – на нижнюю III ступень, и заканчиваясь на IV#, данный мотив мы связываем с темой *тайны*.

Появление тяжело передвигающейся Графини сопровождается сначала скорым остигнутым движением по терциям, создающим ритм галопа и напоминающим то ли движение какого-то механизма, то ли колотящееся сердце Германна, а вскоре на их фоне – холодно-неживых деревянно-стучащих и лязгающих звучаний, сходных с тематизмом карт. Заглядывая в зеркало, Графиня печально сравнивает настоящее с минувшими годами молодости (в музыке в этот момент проскальзывает мотив *тайны*). Перед ее мысленным взором проходят картины былых восторгов, упоений и женских побед. На фоне темы *легенды* звучит музыка ее рандеву и возникает воздушно-легкий и грациозно-мечтательный танец молодой графини, но с эффектом подёрнутого дымкой благодаря прозрачному палантину в ее руках.

Неожиданно выросший перед глазами Графини Германн, сильно ее напугавший, начинает свои уговоры и мольбы. На фоне настороженных повторяющихся аккордов в ритме  (или с паузой вместо второй четверти) у струнных развивается, прорастая, тема *злой судьбы*, с каждым проведением звуча все более экспрессивно и настойчиво. Проносится искаженная тема *мечты*. Причем, хореографическое воплощение действия еще более интенсивно продвигается от мольбы (пластика взывающих рук, позы на коленях и ползающие движения) к отчаянным заклинаниям.

Их визуальными знаками оказываются следующие *pas*:

- с прижатыми к груди кулаками;
- позой типа моста лицом вверх с протянутой рукой;
- прыжками с несколькими поворотами;
- требовательными жестами рук.

Заканчивается все грубой угрозой пистолетом, и Графиня падает в кресло. В музыке – тот же тематизм на *ff*, с проведением мелодии всеми духовыми, с бурными пассажами сопровождения у струнных и с ударными в том же остинатном ритме. Внезапно все обрывается протянутым тоном. Снова звучит тема *мечты* в своем светлом облике у струнных. Герман успокаивается, но вдруг замечает неподвижное тело Графини. Его страшные подозрения передает угрожающе-диссонантное звучание ансамбля валторн (прецедентом которого, возможно, была симфоническая сказка С. Прокофьева) и глиссандо низких струнных с тромбоном.

В голове ошеломленного, убедившегося в смерти графини Германна – сумятица мыслей, выражаемая музыкой: дважды стремительно проносится мотив тайны, перемежаемый настороженным восходящим ходом стаккато духовых и ударных. Затем на этом фоне обозначенный мотив повторяется уже непрерывно с возрастанием высоты и динамического уровня. Пластика же танца – в целом как бы разорванная, хаотичная, иллюстрирует особое состояние героя:

- его замешательство (нерешительные движения вперед-назад и вокруг);
- лицезрение смерти (жест перекрещенных рук);
- ужас и необходимость скрыться (поспешный бег, перемежаемый падениями).

Уже на улице Герман впадает в отчаяние от невозможности узнать тайну и рухнувших надежд. Остро-драматично звучит мотив расплаты за тайну, а хореография отчасти повторяет эпизод отчаянных заклинаний героем Графини. После удара колокола и звона колокольчиков трижды сле-

дует развитие темы злой судьбы в утолщенном диссонантном виде и нисходящего трезвучия из темы *мечты*, переходящих в погребальный напев. На сцене – поверженный, морально сломленный Германн на коленях, лежащий, затем в перевернутой позе стойки на лопатках, и шествующая мимо траурная свита – знак его похороненных надежд.

Бурное переживание Германном случившегося с возникающими в памяти картинами (где в зеркале уже появляется усопшая графиня в образе Дамы пик) продолжается в его ночных метаниях под дождем по улицам. Главный выразительный ряд происходящего – в музыке. Имеются в виду следующие средства выразительности:

- возбужденный оstinатный фон по звукам большого минорного септаккорда с заполнением нижней терции в смешанном тактовом размере 5/8;
- проносящаяся в мелодии тема *тайны* (и ее варианты), прорезаемая пронзительными сигнальными попевками меди;
- синкопированное демоническое скерцо-скачка, несущее к катастрофическому финалу.

Пластический рисунок эпизода иллюстрирует музыкальные события бегом, стремительными турами, прыжками с вращением (*ан турнан*), приплясывающими движениями.

Продолжением событий мистического свойства становится ночь в квартире Германна. Открывается картина медленной темой *трудного выбора*, ибо заснувшему было Германну снова надо принимать решение, как быть дальше. В необычно многослойной фактуре со множеством кратких контрапунктирующих мотивов, с переливами арфы и звенящими перкуссиями, в разном тембровом облике появляется тема *тайны*. А после настороженных сигналов и шорохов – таинственные арпеджированные аккорды фортепиано и арфы, прозрачные звоны колокольчиков, челесты, едва слышные шелесты щетки по мембране, звучащие на фоне протянутых аккордов духовых. Все вместе возвещает о мистическом появлении призрака Графини.

Обольстительная музыка и танец ее рандеву теперь, в сходной ситуации, словно отражаются из призрачного зазеркалья – потустороннего мира (на что указывает и знак скрещенных на груди рук). Призрак, приблизившись к Германну, сообщает условия и раскрывает тайну: пронзительно звучит мотив *расплаты* за тайну, затем тема *карт* по ломаному трезвучию поочередно у труб, валторн и тромбонов, а на экране появляется видео карточного расклада. Призрак плавно (движения *сююви*) удаляется, и действие переходит в метафорический план.

Три карты начинают свой танец, по музыкальному и пластическому решению сходный со сценой из жизни молодой графини. Германн присоединяется к нему в необыкновенном ажиотаже: здесь и прыжки с откидыванием ног назад (*пуассон*), и экстатические «дикарские» приплясывания, и имитация скачки верхом, обретающей значение бега по авантюрной стезе игрока, ведущей в мир темных сил. Как пишет протодиакон Владимир Василик, смертные, за исключением святых, не могут являться к живым. А призраки – это наваждения сатаны²⁹⁸. Иными словами, за знание тайны теперь будет расплачиваться душой уже не Графиня, а Германн.

Тем временем история движется к завершающей стадии – сцене игры в доме Чекалинского, на которую приходит Германн, чтобы воспользоваться назначенными Графиней выигрышными картами. Сцена объединяет повествование Рассказчика, развитое драматическое действие и балетные эпизоды.

Итак, Германн в первый же вечер уверенно делает ставку на все отцовское наследство. В музыке, на сей раз иллюстрирующей и дополняющей действие – трехзвучный мотив карт во время сдачи, затем словно отдаленным эхо – начало темы рандеву Графини у ксилофона и колокольчиков. К ней же отсылает своей барочной стилистикой и музыка ансамблевого танца

²⁹⁸ Василик В. Пиковая дама как зеркало европейских катастроф. pravoslavie.ru. URL: <http://dysha.info...lit...pikovaya...kak-zerkalo-evropeyskih...>

карт с Германном. Тема ее интонационно близка полифоническим темам фуг, а в развитии осуществляется интенсивное и разнообразное секвенцирование, обогащенное, впрочем, последовательным тембровым варьированием как приметой языка XX столетия. Назовем ее темой *игры*.

Танцу же свойственно обилие движений, имитирующих азартную скачку, с наступательным мужским соло в центральном разделе, и заканчивающимся бесконечно долгими пируэтами, переходящими в жест власти героя над картами. Получение выигрыша сопровождается тема *вопрошаний*, ритмически и темброво варьированная до победно-наступательного облика. Воодушевление от удачи воплощает безмятежно легкий танец Германна на вальсовую музыку, складывающуюся из последования различных дробных мотивов, ладотонально неустойчивых.

На следующий вечер действие повторяется, но карты метают под музыку отзвучавшего до этого вальса (ведь Германн спокоен!). Снова – та же наступательная тема игры, сменяемая темами *тайны*, *мечты* и снова *тайны*, принявшей жестко-диссонантный агрессивный облик, и танец Германна с двумя картами, завершаемый позой служения карт.

Третий вечер открывается раздумьями Чекалинского. Они сопровождаются повторяющейся развернутой темой *злой судьбы* у низких духовых. Стоящий перед ним Германн делает ставку на все свои деньги. Начавшийся было его танец уже с одной, последней, картой внезапно дробится и обрывается. Вместо туза у него оказалась «убитая» дама. Трагическим аккордом меди и несколькими ударами отмечена реакция Германна. В глазах его замелькали молнии (использован особый прием кино съемки), потом крупным планом всплыло лицо Пиковой дамы. Мелькнула тема *вопрошания*.

Следующая сцена – это картина его внутреннего состояния полной потерянности. В сознании проносятся ситуационно выразительные аккорды меди с форшлагами на *ff* и глухие удары литавр, тема *вопрошания*, видение призрака графини с фрагментом ее *A-dur*'ной музыки, ритмически изменен-

ная тема *мечты* в экспрессивном тембре струнных, напоминающая по инструментовке тему финала 6-й симфонии П. И. Чайковского. Затем начальный период темы паспье в ирреальном звенящем тембре (фортепиано, челеста / колокольчики, *пиццикато* струнных), с динамически выделенной темой контрапункта, которая сопровождает танец Пиковой дамы и присоединившегося к нему умозрительно Германна.

Динамическим контрастом врывается провозглашающий мотив *трех карт* в утолщено-диссонантном изложении, одновременно с торжествующими размашистыми *pas* Пиковой дамы, смерть которой (перекрещенные руки на груди) искуплена уничтожением Германна. Стремительно пятась от Графини (при этом многократно повторяется тема *тайны*), он, наконец, понимает, какой ценой расплатился за последнюю. Его соло на тему *злой судьбы* – это уже не танец, а пластически выраженные безутешные горестные возгласы, будто говорящие «все кончено!».

Мысли о беспросветных страданиях и сломанной жизни, о злосчастной своей судьбе красноречивейше реализуют согбенная спина и безвольные руки, стойка на лопатках, сломленные позы лежа, перемежаемые пароксизмами отчаяния. Их пластическое выражение осуществляется посредством следующих *pas*:

- прыжки, которые заканчиваются падением и безуспешными попытками распрямиться и подняться на ноги;
- поза моста с протянутой рукой;
- поворотами тела на одной руке;
- бег из последних сил от видения покойной старухи-графини.

Трагико-мистический финал истории души героя символизирует его поза вверх ногами, повисшим на руках мрачных траурных служек, поясненная далее рассказчиком: «Германн сошел с ума».

Заканчивается фильм-балет той же музыкой быта, жанрово-стилевые истоки которой содержат, как уже упоминалось, достаточно точные куль-

турно-исторические приметы России XIX века. Именно эта музыка подытоживает концепцию балета как необыкновенной мистической истории, содержащей колоссальные смысловые подтексты, но развернувшейся в обыденной жизни²⁹⁹.

Подведем итоги. Данный фильм-балет, созданный чуть менее сорока лет назад, до сих пор не утратил своего значения как великолепной киноверсии пушкинской повести и жанрового прецедента современных артпроектов. В сегодняшней концертно-театральной практике уже вполне прижились монтажного типа композиции с участием чтецов и музыкантов как компромиссное решение для нынешнего слушателя, зачастую не приученного к восприятию оперы или балета. Мало того, в литературной прозе переживаемые чувства и эмоции описываются, вызывая в сознании читателя соответствующие образы и отчасти эмпатический эффект сопереживания. Музыка же, танец и драматическое действие способны пробуждать эмоции непосредственно-чувственно, помимо сознания, следовательно, и воздействовать с гораздо большей силой.

В целом музыка превосходно схватывает и рельефно характеризует разные сферы бытия через стилевые характеристики, часто методом их контрастных противопоставлений. В фильме – это следующие сферы:

- быта, жизненной реальности – в духе романса с чертами цыганской пляски;
- сферы повествования об историческом прошлом – стилизацией по барочной стилевой модели, формы-структуры которой (фугато), ко всему прочему, используются для выражения действенного начала;

²⁹⁹ К аналогичному решению ранее прибегнул в своих «Иллюстрациях к “Пиковой даме” П. Чайковского» выдающийся русский пианист, педагог и композитор немецкого происхождения П. А. Пабст. Его фортепианная транскрипция, основанная на свободном чередовании самых ярких тем оперы, завершается музыкой хора игроков «Как в ненастные дни» в жанре галопа. Помимо соображений эффектности и блеска, необходимых для заключения, а также благодарной для фортепианной транскрипции оркестровой фактуры, выбор «Игроккой», полагаем, продиктован подчеркиванием актуальных жизненных реалий эпохи, для которой карточная игра была не только неотъемлемым культурным контекстом, но – по мысли Ю. М. Лотмана – едва ли не доминирующей мировоззренческой категорией, модусом мировосприятия. Подробнее по данному вопросу см.: *Лотман Ю. М. Карточная игра // Ю. М. Лотман. Беседы о русской культуре. СПб., 2008.*

- сферы воспоминаний о любовных похождениях и переживаниях – в духе романтической лирики;
- сферы внутренней жизни сумрачной души Германна – также через романтический топос чувств, а также музыкальную лексику XX века;
- сферы карточной игры и Пиковой дамы – через ирреально-фантастическую, даже макабрическую стилистику музыки прошлого и нынешнего веков.

Отвечая на поставленный ранее вопрос о том, какова роль и значимость каждого, принадлежащего разным видам искусств, элемента, составляющего синтетическое художественное целое, заметим следующее. Особую цементирующую роль в фильме-балете выполняет, на наш взгляд, музыка – образно-яркая и запоминающаяся. Думается, что именно музыкальная партитура в своем тематическом единстве, непрерывной драматургической связности всех музыкальных эпизодов и наличии логики симфонического развития выступает в качестве партитуры музыкально-сценического произведения, раскрывающего психодраму Германна. Подобный опыт с очевидностью выигрывает по сравнению с ситуацией, когда «собираемая» режиссером музыка к кинофильму чаще всего не преследует такой цели.

Многочисленные темы и мотивы, из которых сплетается партитура, характеризуют персонажей, выявляют ведущее чувство, настроение или мысль гораздо быстрее и отчетливее, чем иные составляющие действия. А в ситуации быстрого развития, смены переживаний или мыслеобразов, как, например, в последних сценах фильма, музыка вкупе с балетной пластикой не знает себе равных. Кроме того, она способна оповестить о пока еще не состоявшихся событиях, не явленных причинно-следственных связях и линиях действия.

Соответственно, именно музыка оказывается на вершине иерархии, поддерживаемой визуальным и вербальным рядами, задавая особый характер взаимодействия всех составляющих синтетического художественного целого, сохраняемый на протяжении всего спектакля. При этом органичность симбиоза музыки, хореографии и вербального дискурса обусловлена

гармонизирующим диалогом, под знаком которого происходит согласование противоречий, имманентно присущих невербальной речи, представленной ее музыкальной и пластической разновидностями, и речи вербальной. Специально подчеркнем, что отмеченный результат достигается за счет вбирающей в себя интенции композитора и хореографа концепции, художественное воплощение которой потребовало деятельного участия обоих творцов.

Возвращаясь к вопросу об интертекстуальных связях, обнаруживаемых в балете «Три карты» К. Молчанова и Б. Барановского, уточним, что в их числе оказываются как интертекстуальные связи с первоисточником – имеется в виду опера П. И. Чайковского «Пиковая дама», так и интертекстуальные связи с одноименным балетом «Три карты» С. Прокофьева и Н. Боярчикова. Если в отношении первых мы можем говорить как о визуальной интертекстуальности, так и о собственно музыкальной, то во втором – только о музыкальной. Подобное положение дел обусловлено тем, что на сегодняшний день мы располагаем только записью музыки Прокофьева и нотными фрагментами. Что же касается балета как синтетического жанра, то он оказался недоступным нашему вниманию³⁰⁰.

Итак, к числу визуальной интертекстуальности мы относим отвечающий скачке пластический жест, который коррелирует с темой трех карт из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Их единство обнаруживается на смысловом уровне, который мы связываем с чертами балладности, о чем пишет в своем исследовании О. В. Бегичева.

Другим образцом визуальной интертекстуальности будет упоминаемое ранее соло Германна, которое он исполняет в ожидании встречи в кабинете Графини. Отчаянные вращательные движения, простирающиеся с

³⁰⁰ Известно, что, согласно замыслу Н. Боярчикова, партия главного героя была поделена между двумя исполнителями, воплощая таким образом суть двойственного характера Германна, который одновременно предстает и мучителем, и мучеником. Как пишет Т. Е. Кузовлева, «в “Трех картах” на музыку С. Прокофьева (1969) разделение Германна на двух враждебных, но неотделимых друг от друга персонажей – лирика, страдающего от несовершенства мира, и игрока, самого воплощения этого несовершенства, отражало одну из актуальных проблем конца 1960-х – проблему раздвоения личности». См.: Идеи и образы балетов Боярчикова. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/idei-iobrazy-baletov-bojarchikova/>. Вместе с тем, на наш взгляд, подобная двойственность может быть связана и с невозможностью сделать выбор в пользу любви или расчета, небесного или земного, божественного или дьявольского.

мольбой к портрету московской Венеры руки во многом повторяют сходный эпизод из оперы П. И. Чайковского (речь идет о музыкальном жесте).

Наконец, примером музыкальной интертекстуальности, косвенно отсылающей к первоисточнику, мы считаем сходную в отношении оркестровки с темой финала Шестой симфонии П. И. Чайковского тему *мечты*, чья ритмическая трансформация сопровождается экспрессивным тембром струнных. Оправданность представленной точки зрения обусловлена тем, что именно на музыку Шестой симфонии осуществил вторую постановку «Пиковой дамы» Р. Пети³⁰¹.

Что же касается интертекстуальных связей, обнаруживаемых между балетом К. Молчанова – Б. Барановского и балетом С. Прокофьева – Н. Боярчикова, то здесь обращает на себя внимание тема, сходная с темой побочной партии симфонии Прокофьева. Важно оговорить, что ее значимость определяется, на наш взгляд, тем, что таким образом К. Молчанов отдает дань уважения своему великому собрату по цеху, автору одноименного балета, который предшествовал творению К. Молчанова – Б. Барановского. Помимо этого, в данном контексте нельзя не упомянуть и угрожающе-диссонантное звучание ансамбля валторн в момент осознания Германном смерти старухи. Речь идет об ансамбле валторн, который появляется в симфонической сказке Прокофьева «Петя и волк», написанной в 1936 году. Подобный «реверанс» в сторону Прокофьева мы также связываем со своего рода приношением мастеру со стороны К. Молчанова.

Еще один интересный момент переключки одного балета с другим видится в том, что в противоположность Н. Боярчикову, который привлек для исполнения партии Германна двух танцовщиков, Барановский поручил партии Германна и Сен-Жермена одному исполнителю. Безусловно, как это

³⁰¹ Напомним, что первоначально свой замысел французский хореограф пытался реализовать в опоре на музыку одноименной оперы, делая ставку на М. Барышникова, а еще ранее – на музыку С. Прокофьева, отказавшись в итоге от этой идеи ввиду проблемы с авторскими правами.

было замечено ранее, подобная установка вызвана необходимостью подчеркнуть мистическую связь обоих персонажей.

2.3.2 «Дама пик» П. Лунгина

Несмотря на то, что в официальных источниках информация о музыкальном образовании Павла Лунгина отсутствует, а он сам однажды признался в интервью Г. Белостоцкому в том, что «не считает себя специалистом в музыке, но музыку любит, и она его волнует»³⁰², Лунгин, безусловно, относится к типу художника, владеющего знанием мирового музыкального наследия. Подобный опыт обусловлен не только тем, что отец режиссера – драматург и сценарист С. Л. Лунгин работал в оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского, которая впоследствии получила статус Московского драматического театра, сохранившего имя великого основателя, но и выступил автором интермедий наряду с И. Нусиновым в советско-болгарском фильме «Любовь к трем апельсинам»³⁰³ по одноименной опере С. Прокофьева. Напомним, что либретто к опере писал сам композитор, обратившись для этого за помощью к В. Мейерхольду.

Не случайно в фильмографии П. С. Лунгина самым первым, созданным в 40 лет, фильмом, стала картина «Такси-блюз», главным героем которой оказался опустившийся на дно жизни музыкант, чью роль исполнил профессиональный рок-музыкант и поэт П. Мамонов – солист некогда скандально известной группы «Звуки Му». Что же касается любимых кинолент режиссера, то в их числе Лунгин называет австралийский фильм «Блеск»³⁰⁴, авторство которого принадлежит С. Хиксу. Примечательно, что Лунгин высказывает восхищение игрой Джеффри Раша, исполнившего роль безумного

³⁰² Павел Лунгин: «Будем фантазировать на темы...». URL: belcanto.ru/06081701.html.

³⁰³ «Любовь к трем апельсинам» (Болгария, 1970). Режиссеры В. Титов, Ю. Богатыренко. В главных ролях выступили актеры В. Басов (маэстро Дапертутто), С Мартинсон (король), И. Печерникова (Смеральдина), Б. Сичкин (кухарка) и др. Вокальные партии исполняли болгарские певцы в сопровождении Большого симфонического оркестра и хора Всесоюзного радио и телевидения под управлением Г. Рождественского (хормейстер К. Птица).

³⁰⁴ «Блеск» (Австралия, 1996). Режиссер С. Хикс, музыка Д. Хиршфелдера. В главных ролях Дж. Раш, Л. Редгрейв, Н. Тейлор и др.

пианиста. Вторым фильмом, полюбившимся режиссеру, назван фильм Джейн Кэмпбион «Пианино»³⁰⁵.

Далее последовали другие работы, где функции музыки далеко выходят за рамки иллюстративности. Это фильм «Ветка сирени»³⁰⁶, повествующий о С. В. Рахманинове, сценарий к которому Лунгин писал вместе с П. Финном, а также картина «Дирижер»³⁰⁷.

Именно в этой работе, по словам митрополита Илариона, «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 вплетена в сюжет кинофильма»³⁰⁸. Речь идет о написанной митрополитом Иларионом оратории «Страсти по Матфею». Поскольку, как свидетельствует режиссер, «чем больше я занимаюсь кино, тем больше убеждаюсь, что эстетическое переживание идет через изображение, но эмоции, слезы, как это ни странно, идут через звук... В фильме ... музыка берет на себя эмоциональное состояние зрителя»³⁰⁹. С. С. Орищенко допускает возможность и другого названия этого фильма: «Страсти по Матфею»³¹⁰.

В фокусе нашего научного интереса фильм П. Лунгина «Дама пик»³¹¹. Поскольку, давая интервью по поводу своей картины, режиссер высказал мысль о том, что опера как изначально площадное, низовое искусство, гораздо ближе к кинематографу, чем к театру, решать вопрос об интерпрета-

³⁰⁵ «Пианино» (Австралия, Новая Зеландия, Франция, 1993). Режиссер Дж. Кэмпбион, музыка М. Наймана. В главных ролях Х. Хайнтер, Х. Кейтель, С. Нил и др.

³⁰⁶ «Ветка сирени» (Россия, Люксембург 2007). Режиссер П. Лунгин, музыка Д. Джонса. В главных ролях В. Цыганов, В. Толстогонова, А. Кортнев и др.

³⁰⁷ «Дирижер» (Россия, 2012). Режиссер П. Лунгин, музыка Илариона. В главных ролях В. Багдонас, К. Юодалов, Д. Мороз и др.

Подробнее о роли музыки в данной режиссерской работе см.: *Зайцева М. Л.* Трактовка музыки оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) в фильме П. С. Лунгина «Дирижер» // ТРАЕКТОРИЯ НАУКИ: Международный электронный научный журнал. 2016. № 7(12). URL: www.pathofscience.org

³⁰⁸ Митрополит Иларион о фильме «Дирижер» // Правмир: официальный YouTube канал. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dhjsAubYV3w>

³⁰⁹ Лунгин П. С. Биография // КиноНьюс. URL: http://www.kinonews.ru/person_339/pavel-lungin.

³¹⁰ *Орищенко С. С.* «Страсти по Матфею» в фильме Павла Лунгина «Дирижер» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. № 2(4). Т. 15. 2013. С. 1036–1042.

³¹¹ «Дама пик» (Россия, 2016). Режиссер П. Лунгин. В главных ролях К. Раппопорт, И. Янковский, М. Курденевич, И. Миркурбанов и др.

ции или реинтерпретации «Дамы пик» мы будем на фоне визуальной культуры, представленной сценическими версиями «Пиковой дамы» А.С. Пушкина – П. И. Чайковского³¹². Опираясь на понимание культуры «...как текста, в основе которого лежат знаки и символы, находящиеся в структурной взаимосвязи друг с другом»³¹³, мы делаем ставку на такие знаки и символы, очевидность которых позволяет сделать безоговорочным вывод о маркирующих интерпретацию или реинтерпретацию интертекстуальных связях.

С этой точки зрения наиболее отвечающим нашей задаче будут два знака (символа), которые обнаруживают себя в таких образцах музыкального театра, как фильм-балет «Три карты» К. Молчанова, опера «Пиковая дама», поставленная на сцене Национального оперного театра Нидерландов в 2016 году (режиссер Ш. Херхайм, дирижер М. Янсонс) и одноименная опера, показанная в рамках фестиваля в Зальцбурге в 2018 г. (режиссер Х. Нойенфельс, дирижер М. Янсонс). Как это отмечалось ранее, обозначенные символы также присутствуют в режиссерских работах С. Подгаевского и А. Домогарова-младшего. Имеются в виду визуальные символы воды и зеркала. Несмотря на то, что между символами имеются точки соприкосновения, поскольку водная поверхность нередко воспринимается в качестве зеркала, каждый из них наделен своим отличительным признаком.

Напомним, какую их трактовку предлагает М. М. Маковский в «Сравнительном словаре мифологической символики в индоевропейских языках» и К. Королев, составитель «Энциклопедии символов, знаков, эмблем»:

- вода – первоэлемент Вселенной, что делает воду священной; символ бессознательного; одновременно и спасительное начало, и источник гибели, зла; знак искупления греха; потусторонний (загробный) мир; женское начало; ливень; предзнаменование³¹⁴.

³¹² Материал, представленный в данном разделе третьего параграфа Второй главы был апробирован на страницах научного журнала «Вестник музыкальной науки». См.: Юй Ян. «Дама пик» Павла Лунгина как интертекст // Музыкальный альманах Томского государственного университета, 2019. № 8. С.75–81.

³¹³ Джеффери А., Смит Ф. Сильная программа в культурологии // Социологическое обозрение. 2010. № 2. Т. 9. С. 11.

³¹⁴ Маковский М. М. Цит. изд. С. 76–78.

• зеркало – символ «удвоения действительности, граница между по-сторонним и потусторонним; в мифах и фольклоре потусторонний мир противопоставляется миру живых как зазеркалье – лицевой стороне зеркала; функция отображения включает зеркало в парадигму “отражающих поверхностей” и роднит его с человеческим глазом и с водой (ср. греческий миф о Нарциссе, любовавшемся собственным отражением в воде); символ души как хранилища впечатлений и образов (ср. глаза – зеркало души), через зеркало заглядывают в потусторонний мир, дабы усмотреть жениха (невесту) или знак смерти...»³¹⁵.

В данном контексте то обстоятельство, что, сидящая у зеркала пожилая женщина – героиня фильма-балета «Три карты», задуманного К. Молчановым по мотивам повести А. Пушкина «Пиковая дама», видит в нем дни своей молодости, вполне отвечает его символике. Однако в ситуации, когда пиковая дама приходит к Герману в момент его сна не безобразной старухой, а молодой обольстительной женщиной, какой мы видели ее в зазеркалье, властно вовлекая юношу в танец в качестве партнера, возникает вопрос: насколько насмешки сослуживцев относительно любовной связи Германа и графини могут иметь под собой основу? Имеется в виду возможное зеркальное отражение ситуации, когда цена тайны трех карт остается неизменной как для графиня, которая «платит» Сен-Жермену, так и для Германа, поставленного перед необходимостью «платить» графине.

Здесь же необходимо заметить, что вода, ассоциируемая с не-жизнью, имеет некоторое сходство и со сновидением, вследствие уравнивания сна и смерти, ср.: «уснул мертвым сном». Как пишет М. М. Маковский, «слова со значением “спать” могут восходить к словам со значением “жидкость”...»³¹⁶. Знаменательно, что в беседе с И. Никитиной – ведущей программы «Энигма» – дирижер М. Янсонс, под управлением которого в 2018

³¹⁵ Энциклопедии символов, знаков, эмблем. Москва: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 123.

³¹⁶ *Маковский М. М.* Цит. изд. С. 302.

году на оперной сцене в Зальцбурге состоялась постановка «Пиковой дамы», высказал следующее предположение. Изначально обусловленное сугубо практическим интересом свидание Германа с графиней могло перерасти в любовную сцену. Действительно, то, каким образом, согласно замыслу режиссера Х. Нойенфельса, пиковая дама откликается на призыв Германа, весьма недвусмысленно свидетельствует о том, что буквально за несколько мгновений до смерти графиня переживала всю полноту любовного чувства.

Аналогичным образом в «Даме пик» П. Лунгина исполняющая партию графини прима вступает в интимные отношения со своим партнером по сцене – начинающим певцом, жаждущим славы и денег. Разница лишь в том, что их отношения выходят за рамки оперного театра, получая развитие в повседневности, которая, тем не менее, во многом организуется в опоре на художественную действительность. Так, пристрастившись к игре в подпольном казино, герой Лунгина постоянно «примеряет» на себя поступки Германа.

Другой пример, который позволит выявить точки соприкосновения между фильмом П. Лунгина и оперной постановкой «Пиковой дамы» – тандем Ш. Херхайма и М. Янсонса, реализованный на сцене Национального нидерландского оперного театра в 2016 г. Речь идет о символике воды. В частности, главный герой фильма П. Лунгина обретает свой дар, когда, провалившись под лед, едва спасается от гибели. Учитывая тот факт, что утрата дара происходит в связи с особыми отношениями с примадонной и их последующим разрывом, вода в данном случае выступает символом женского (иррационального) начала, которое оказывается губительным для юноши.

Точно также вода символизирует собой смерть и в оперной постановке, показанной в Амстердаме. Отталкиваясь от расхожей мысли, согласно которой героем всякого произведения оказывается не кто иной, как его автор, режиссер помещает в оперное действо П. И. Чайковского, который в увертюре выпивает стакан воды вместе со своими двойниками – действующими лицами и исполнителями. То обстоятельство, что стакан сырой

воды, опустошенный Чайковским в разгар холеры, мог послужить причиной смерти композитора, обыгрывается и в сцене гибели Лизы – она теряется среди значительного количества «чайковских», после чего все они опрокидывают стаканы, выливая жидкость на поглощенную толпой двойников девушку. Причем, то обстоятельство, что гибель Лизы практически рифмуется со сценой смерти пиковой дамы, позволяет сделать следующий вывод.

С одной стороны, вода в контексте оперы являет символ смерти, с другой – определяет собой игровое пространство, звуча в унисон со словами Германа: «Вся наша жизнь – игра». Подобное предположение вполне допустимо, поскольку, как свидетельствует М. М. Маковский, вода также коррелирует с «игрой как культовым действием»³¹⁷. Другими словами, вода становится источником зарождения игрового пространства и для режиссера, так как она определяет драматические события оперного действия, и для Германа. Уподобив игру в карты сакральному акту, Герман в итоге вместо исполнения задуманного получает проклятие, знаком которого становится старуха: и та, которая приходит к Герману во сне, и та, которую он видит в образе карточной дамы пик.

Помимо этого, «коллективный портрет» П. И. Чайковского, в кабинете которого «разыгрывается» вся история пиковой дамы, удивительным образом перекликается с «коллективным портретом» Софьи Майер – исполнительницы партии графини. Если на оперной сцене «Чайковский» взаимодействует со своими героями, являя собой alter ego Елецкого, Полины и т. п., что делает его многоликим, то и в пространстве кинематографа двойниками Софьи становятся безмолвные манекены, одетые в сценические костюмы некогда сыгранных оперной дивой героинь.

Здесь уместно вспомнить, что одним из первых в постановку оперы «Пиковая дама» ввел манекенов Вс. Мейерхольд. Именно у него Герман, отчаявшийся выведать тайну старухи, начинает в бессилии раскидывать

³¹⁷ Маковский М. М. Цит. изд. С. 76.

находящиеся у нее в спальне «куклы», от которых безжизненная графиня ничем не отличается. Однако, как утверждает актриса, исполнившая роль Лизы, для нее подобная «находка» связана с именем Г. Вишневецкой. Известно, что оперная дива сама продумывала костюмы своих героинь и отказывалась участвовать в постановке в случае, если режиссер требовал сменить образ, предлагая другую одежду. При этом все свои сценические наряды Г. Вишневецкая хранила на манекенах. У П. Лунгина ситуация повторяется с той лишь разницей, что все манекены не лишены голов, являющих копию головы С. Майер. По отношению к ним его Герман ведет себя подобно герою Вс. Мейерхольда.

Возвращаясь к символу зеркала, напомним, что две другие кинематографические работы – фильмы С. Подгаевского и А. Домогарова-младшего – используют его в качестве границы двух миров: рационального и иррационального. Помимо зеркала, выполняющего функцию границы, перехода, на что указывает нарисованная на нем руками подростков лестница, одним из знаковых символов в обеих киноработах, как это упоминалось ранее, выступает и вода. Рассмотрим, насколько обозначенные символы воды и зеркала находят свое воплощение в музыке, обеспечивая возможность квалифицировать работы современных режиссеров либо на уровне интерпретации первоисточника, либо на уровне его реинтерпретации.

В фильме-балете К. Молчанова «Три карты» появление в зеркале танцующей женщины, молодость и красота которой пленяют зрителя, сопровождается лейттемой молодой графини, которая некогда имела все основания быть названной московскою Венерой. О том, что это время кануло в прошлое «говорит» звучащий на фоне струнной группы тембр колокольчиков, перебор по струнам арфы создает ощущение ирреальности, зыбкости и хрупкости возникающего в памяти старухи образа. Лилово-фиолетовый оттенок платья прежней графини, чьи плечи окутаны тончайшей газовой накидкой, вызывают ассоциации с образом блоковской незнакомки, отмеченной флером мистицизма. Лирическая мелодия флейты, которая звучит

утонченно и проникновенно, скорее рисует трепетную душу графини, чем ее плоть, принесенную в жертву Сен-Жермену.

В свою очередь, дуэт графини и Германа, который становится частью его сна, основан на практически дословном повторении музыки, сопровождающей *solò* пиковой дамы в зазеркалье, а также интонаций партии Сен-Жермена, исполняющего в танце с пиковой дамой роль ее *vis-a-vis*. Речь идет о теме трубы, звучащей в диапазоне малой терции, заполнение которой начинается с движения на малую секунду вверх, после чего происходит постепенный спуск по полутонам, а затем – возврат к точке отсчета. В этих повторяющихся у разных инструментов хроматизмах – и мольба, и настойчивое желание, и отказ от смирения.

Что же касается воды, то, на наш взгляд, сильный ливень, под которым Герман отчаянно переживает как смерть графини, так и невозможность выведать тайну трех карт, служит в качестве предзнаменования краха всех его надежд, а вместе с ним и полного безумия главного героя, его погружения в мир бессознательного. Данная точка зрения обусловлена тем, что звучащая в этой сцене музыка – имеются в виду короткие, хлесткие попевки струнной группы, которые потом подхватывает унисон духовых, поддержанных ритмическим *ostinato* у ударных, своего рода «бег на месте». Другими словами, смерть графини обесмыслила жизнь Германа, остановку которой скрывает иллюзия движения. Несбыточность надежды предвещает трагический диссонанс между реальным и ирреальным. В целом, несмотря на то что в фильме-балете отсутствует такой значимый для первоисточника персонаж, как Лиза, режиссерскую работу мы склонны отнести к опыту культурной интерпретации.

Вновь обратившись к постановке оперы «Пиковая дама» на сцене Нидерландского национального оперного театра 2016 г., выскажем следующее соображение. То обстоятельство, что визуальность приобретает доминирующее значение, определяя драматургию синтетического художественного целого, видится не вполне органичным для первоисточника – имеется в виду

творение П. И. Чайковского. Несмотря на то, что поведение персонажей оперы по отношению к присутствующему на сцене «композитору» («композиторам») отвечает ситуации, о которой Пушкин поведал в письме одному из друзей, рассказывая, что Татьяна, вопреки его воли, взяла, да и «удрала» замуж – они либо грубо отталкивают «Чайковского», либо вымещают на нем свою боль и раздражение, либо вовсе его игнорируют, пренебрегая теми знаками, которые он им подает, ряд сцен с участием маэстро видится недопустимой вольностью.

Например, в момент исполнения увертюры «Чайковский» стремительно приближается к креслу, присутствие в котором некоего анонима опознается лишь по руке, свисающей с подлокотника. Опускаясь перед сидящим на колени с намерением припасть к руке с поцелуем, «Чайковский» получает резкий отпор. В итоге анонимом оказывается Герман, который требует от своего поклонника денежное вознаграждение. Принимая во внимание слова М. Янсонса в беседе с И. Никитиной о том, что опера «Пиковая дама» связана с неизбывной мечтой Чайковского о любви, которая так и не случилась в его жизни по известным обстоятельствам, столь буквальная подача этой мысли режиссером Ш. Херхаймом вызывает отторжение.

Подобный режиссерский ход тем более сомнителен, что на его фоне любовь Германа к Лизе становится от начала до конца фарсом, что делает бессмысленным финал оперы, когда свои предсмертные мысли герой адресует девушке. Здесь нельзя не согласиться с О. В. Бегичевой в том, что Лиза появляется перед мысленным взором Германа в момент его гибели вовсе не случайно. То обстоятельство, что «в оркестровой партии в тональности молитвенного созерцания (*Des-dur*) возрождается тема любви»³¹⁸, свидетельствует о том, что именно любовь оказывается спасительной для грешной души проигравшегося героя. При этом слова, произносимые хором в момент

³¹⁸ Бегичева О. В. Цит. изд. С. 95.

его отпевания – «Господь! Прости ему! И упокой / Его мятежную и измученную душу» – свидетельствуют о спасении этой заблудшей души.

Точно также к произволу режиссера мы относим и появление «Чайковских», пронзенных гусиными перьями, из ран которых текут чернила. Понимая, что в подтексте имеется в виду ситуация болезненных переживаний композитора, вызванных неприятием публикой его произведений, введение в оперный текст образа Чайковского-Христа, что, возможно, инициировано признанием композитора в том, что Моцарт для него есть музыкальный Христос, представляется грубым нарушением целостности творения Мастера. Потому, выпадение визуального сигнала из синтетического целого и его доминирование над музыкальным и вербальным рядами дает нам основание рассматривать опыт режиссера с позиции псевдокультурной реинтерпретации. В рамках последней опера как целое стала частью творческой и личной биографии композитора. При этом псевдокультурный характер режиссерской работы мы связываем с тем, что актуализируемый Чайковским смысл любви как наивысшей ценности человеческой жизни, в первую очередь любви, исполненной духа³¹⁹, подменяется демонстрацией творческого процесса как такового.

Более того, поведение оперного «Чайковского», который то падает в обморок, то пребывает в творческом экстазе, то рыдает вместе со своими героями, даже если эти события имели место в личной жизни композитора, не привносит в первоисточник ничего, что углубляет представление об этической составляющей замысла композитора. Вторичность ситуации, о которой А. Ахматова некогда сказала строками: «Когда б вы знали, из какого сора / растут стихи, не ведая стыда...», не отменяется ввиду того, что повторение этой истины осуществляется в пространстве визуальности.

Напротив, опера «Пиковая дама», показанная на фестивале в Зальцбурге, видится нам свидетельством таланта режиссера, осуществившего в

³¹⁹ Еще раз подчеркнем, реальность этого чувства опознается в том, что перед лицом смерти Герман возвращается мыслями к Лизе, подтверждая бессмертный характер подлинного чувства.

своей работе культурную интерпретацию оперного шедевра П. И. Чайковского. Выстроив сцену свидания Германа и пиковой дамы на фоне декораций, напоминающих больничную палату, которая так разительно отличается от графских покоев, Х. Нойенфельс показал великую силу любви, потребность в которой пребывает с человеком до последнего вздоха. Отчаяние и боль от того, насколько это трудно принять, видя перед собой дряхлеющую плоть, осознание подчас непреодолимой сложности для человеческого существа уметь видеть сердцем, а не глазами, как нельзя лучше воплощают сверхидею первоисточника. Любовь как особого рода благодать есть дар, который ниспослан человеку и выше которого в этой жизни ничего нет и не может быть!

В данном контексте кинематографическая работа П. Лунгина, рассматриваемая с точки зрения повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» как ее первооснова, видится с позиции опыта интерпретации. Изменив эпоху, имена героев, введя дополнительные персонажи, 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. Причем, в обоих случаях речь идет о культурном опыте.

Вместе с тем, за отношениями двух центральных персонажей – извечное противоборство женского начала, отмеченного иррациональностью, и начала мужского, выступающего знаком рационального. В частности, согласно представлениям древних, мужчина рождается существом неполноценным до тех пор, пока не познает женщину, что делает его подобным Творцу. Очевидно, что именно в этом случае мужская рациональность обо-

гащается женской иррациональностью. В свою очередь, став подобным Создателю, мужчина помогает женщине в союзе с ним преодолеть присущий ей от природы хаос посредством оплодотворения рациональностью.

На наш взгляд, то обстоятельство, что дама оказывается пиковой, позволяет предположить, что масть в данном случае этимологически связана с лексемой пика. Другими словами, именно женщина наделена в контексте истории о Германе характерным для мужчины фаллическим символом: пика – разновидность холодного оружия, аналог длинного копья, что, по сути, предопределяет поражение главного героя (ср. у Пушкина: «Копье, взметнувшееся, страсти»). Не случайно поэтому финансирующий постановку оперы Чайковского бизнесмен – еще один герой фильма П. Лунгина – говорит о выступающей в качестве режиссера оперной диве следующим образом. «Она и подавляет меня, и вдохновляет».

При этом сама Софья Мейер вскользь замечает жаждущему славы и надеющемуся на успех его Германа Андрею: «ты не можешь думать», что подчеркивает характерное для юноши главенство иррационального начала над рациональным. Наконец, в момент прослушивания другого претендента на роль Германа, Софья, высказывая свои претензии исполнителю, использует такой речевой оборот: «Ты же не Тореадор, и это не бой быков». Здесь же уместно вспомнить, что и сам главный герой Андрей делает в финале следующее признание: «Я с самого детства был во власти Софии».

Несмотря на то что имя певицы, которую восторженная публика называет «Калласс наших дней», выступает знаком мудрости, в пространстве фильма примадонна является воплощением стихийной мощи и непредсказуемости, сочетающимися с холодным расчетом, благодаря чему ей удается создать из племянницы Лизы, названной так в честь пушкинской героини, своего двойника. Идея оборотничества пиковой дамы и ее подопечной просматривается и в том, что, будучи молодой, Софья Майер исполняла партию Лизы, теперь она – графиня.

О подавляющей окружающих власти оперной дивы свидетельствует, на наш взгляд, и тот факт, что наряду с музыкой П. И. Чайковского в фильме П. Лунгина Майер голосом А. Кулаевой исполняет также и Третью арию Далилы из второго акта оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила» (1892)³²⁰. С одной стороны, оправданность включения этой арии в пространство кино-текста видится в том, что, осуществляя двойную экранизацию – и повести А. С. Пушкина, и оперы П. И. Чайковского, П. Лунгин выстраивает композицию фильма по принципу «текста в тексте». В итоге оперная постановка «Пиковой дамы» оказывается вписана в историю жизни молодого оперного певца, жаждущего денег и славы, чья жизнь проходит под знаком его очарования к примадонне – исполнительнице арии Далилы.

Аналогично оперному персонажу, который приводит Самсона к поражению – утраты заключающейся в его волосах силы, Софья Майер оказывается причиной поражения Андрея – ее партнера по сцене, исполнявшего партию Германа³²¹. Речь идет об утрате уникального голоса юноши, владение которым дает Андрею силы для осуществления мечты. Интересно, что свой дар – уникальный голос, который подобно голосу Джельсомино из известной всем сказки Джанни Родари обладает удивительной силой, Андрей получает в детстве в тот момент, когда, провалившись под лед, идет ко дну.

Однако если в объятиях водной стихии, выступающей, как это неоднократно подчеркивалось, символом женского начала, главный герой, едва не задохнувшись, возрождается после своего спасения к новой жизни, то объятия стареющей примадонны оказываются губельными для его чудесного дара. Оставшись жить, Андрей умирает для искусства, страсть к которому прежде была неодолимой. При этом дама пик как источник гибели ге-

³²⁰ Напомним, что героиня оперы французского композитора именно в этой арии очаровывает Самсона настолько, что, поддавшись соблазну, он раскрывает ей тайну своего могущества. Совершив тем самым невольное предательство своего народа, он обрекает себя на неизбежную гибель.

³²¹ Голос, которым главный герой фильма исполняет партию Германа, принадлежит Арсению Яковлеву, молодому солисту Большого театра, чей возраст практически совпадает с возрастом персонажа актера И. Янковского, сыгравшего в фильме главного героя – 23 года.

роев Пушкина и Чайковского у Лунгина предстает знаком женской иррациональности, перед глубинной тьмой которой мужчина нередко оказывается бессилен.

С другой стороны, то обстоятельство, что ария Далилы звучит в одном ряду с оперой П. И. Чайковского рифмуется с некогда приписываемым композитору эклектизмом, в том числе присущему опере «Пиковая дама» многоголосию. Имеется в виду тот факт, согласно которому наряду с авторской музыкой в опере обнаруживают себя многочисленные цитаты и аллюзии из целого ряда произведений таких композиторов, как Д. С. Бортнянский, О. А. Козловский, Э. Ф. Направник, А. Э. М. Гретри, а также боготворимый Чайковским Моцарт. Аналогичным образом и оперное либретто, написанное М. И. Чайковским, отмечено именами К. Н. Батюшкова, Э. Т. Гофмана Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, П. М. Карабанова, К. Ф. Рылеева, а также поэтическими строками самого П. И. Чайковского³²².

Вместе с тем, осуществляемый П. Лунгиным культурный диалог между оперой К. Сен-Санса, фрагмент которой звучит в истории про пиковую даму, навеки связанную с именем П. И. Чайковского, отсылает нашу память к французским корням Чайковского. Здесь же можно вспомнить и его творческий союз с К. Сен-Сансом, подтверждению которого служат:

- печатное слово (с одной стороны, газетная публикация П. И. Чайковского о К. Сен-Сансе, с другой, книга К. Сен-Санса «Портреты и воспоминания», в которой встречается и имя П. И. Чайковского);
- исполнение в Париже музыки русского композитора (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»);
- тот факт, что оба музыканта в одно время были удостоены званий почетных докторов Кембриджского университета.

³²² Коробова А. Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Музыкаведение. 2008. № 2. С. 20–26.

Думается, что подобные пересечения могут быть отнесены к тайному интексту, о котором пишем М. Раку. Знаменательно, что сходный с П. Лунгиным прием в актуализации тайного интекста использует и другой российский режиссер – А. Орлов³²³. Его фильм «Эти ... три верные карты...» (СССР, 1988) являет интерпретацию повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Косвенным напоминанием об авторе повести служат следующие приметы:

- мальчишка-арапчонок, находящийся при старой графине;
- следование установке, согласно которой у Пушкина Германн – это фамилия главного героя, а не его имя.

Работая в тандеме с композитором Эдуардом Артемьевым, режиссер, казалось, попытался сделать все, чтобы увести зрителя от попытки сравнивать его историю с «Пиковой дамой» П. И. Чайковского. Однако включение в кинематограф оперы В. Беллини «Норма» (1831), которая становится его сильной позицией, позволяет рассматривать оперу в качестве культурной доминанты кинотекста. На первый взгляд, не имеющая корреляции с оперой «Пиковая дама» П. И. Чайковского, опера «Норма» Беллини выступает инородным для киноповести С. Орлова организмом. Однако используемый режиссером прием «текста в тексте» отчасти повторяет замысел П. И. Чайковского (достаточно вспомнить интермедию «Искренность пастушки»³²⁴, мелодический каркас которой определяется темами из Моцарта³²⁵).

Более того, структура кинотекста, одним из базовых принципом которого выступает принцип зеркального отражения, объединяющий трех главных персонажей – Анну Федотовну, Германна и Лизу – как нельзя лучше позволяет провести параллель с принципом зеркальности в опере «Пиковая

³²³ Материал представленного далее раздела третьего параграфа Второй главы был апробирован на страницах журнала «Вестник адыгейского государственного университета». Подробнее по данному вопросу см.: Юй Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в пространстве кинематографа: к вопросу об интертекстуальности // Вестник АГУ, 2020. Вып. 3 (262). С. 140–145.

³²⁴ Раку М. Цит. изд. С. 203–206.

³²⁵ Коробова А. Г. Цит. изд.

дама». При этом разница заключается лишь в том, что если в фильме зеркальность реализуется на уровне визуального ряда, то в опере П. И. Чайковского – на уровне ряда музыкального. Здесь же уместно вспомнить и используемый режиссером арочный принцип, который обнаруживается себя также и в опере.

Помимо этого, созданный в конце прошлого века (1988) художественный фильм перекликается с оперной постановкой «Пиковой дамы», осуществленной Х. Нойенфельсаном в 2018 году в рамках Зальцбургского фестиваля под управлением М. Янсонса. Имеется в виду сцена в спальне графини, в которой незадолго до своей смерти она переживает всю полноту любовного чувства, увидев Германа. С этой точки зрения кажется вполне допустимым, что предсмертный стон экранной графини ассоциируется со стоном, вызванным любовным экстазом, и только на последнем выдохе тембр ее голоса становится похожим на звук скрипучей двери – своего рода метафоры врат, открывающих пиковой даме дорогу в иной мир.

Знаменательно, что в ситуации, когда у гроба графини в голове у Германа проносится сцена, похожая на радостную любовную встречу – галантно склонившийся над сидящей в кресле Анной Федотовной юноша – сам Германн, и хлопающая в ладоши от предвкушения сладостной близости безобразная старуха, вырвавшийся из его груди стон звучит в унисон с издаваемыми графиней в спальне звуками. И только прерывающийся крик Лизы звучит диссонансом их «любовному дуэту», напоминая о катастрофичности происходящего.

Специально подчеркнем, что подобное «прочтение» кажется вполне оправданным, поскольку в момент поедания двух пирожных за утренним чаем графиня демонстрирует почти животное наслаждение от вкушаемого блюда, демонстрируя свою сладострастную натуру. Более того, встретившись в спальне с Германном и услышав его призыв о помощи, Анна Федотовна на мгновение видит себя молодой, соблазнительно заигрывающей с Германном кокеткой, вследствие чего ее некогда прекрасная, но теперь

обезображенная старостью рука с нежным трепетом касается лица своего vis-a-vis.

Возвращаясь к каватине Нормы из оперы В. Беллини «Норма» заметим, что ее звучание совпадает с кульминацией отношений Германна и Лизы. Сначала инструментальное вступление звучит в момент, когда Лиза с плохо скрываемым любопытством пытается выведать у Томского информацию относительно того офицера, который должен быть представлен на балу у графини. Затем визуальным фоном «Casta Diva» становится ложа в опере, где Германн неожиданно оказывается поблизости от Лизы, которая дважды встречается с ним глазами.

Наконец, под каватину Нормы Лиза выбрасывает через форточку записку стоящему подле ее окна Германну, в которой назначает ему встречу в своей комнате. Думается, подобное решение обусловлено тем, что, с одной стороны, как Лиза, так и Германн ведут преступную игру подобно той, которую вынуждена была вести героиня оперы В. Беллини. Во-первых, их главная встреча должна состояться глубокой ночью – времени, когда на небосводе царствует луна – покровительница всех влюбленных. Во-вторых, каждый из героев «Пиковой дамы» настолько поглощен своими переживаниями, что остается абсолютно глух к словам, которые поет Норма³²⁶:

Несмотря на то, что оба они одержимы страстью: Германн – страстью к богатству, Лиза – любовной страстью, для них эта страсть оборачивается крушением надежд, попадая в разряд иллюзий. Не случайно, когда Лиза узнает, какую цель преследовал Германн, ухаживая за ней, она кричит ему, рыдая: «Это не было тем!», то есть дерзкая просьба о свидании, смиренное

³²⁶ *Tempra, o Diva,
tempra tu de' cori ardenti,
tempra ancora lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel...* «Умерь, Богиня,
умерь пылкие души,
умерь также храброе рвение,
рассей мир на земле
и воцари его на небе...» [Дословный перевод
каватины Нормы ("Casta diva"). URL: [belcantoschool. ru>index.php...](http://belcantoschool.ru/index.php...)]

стояние под окном девушки и т. д. и т. п. было вовсе не тем, что видела в этом Лиза – не знаками любви!

Наконец, в-третьих, аналогично тому, как смерть Нормы влечет за собой смерть ее тайного возлюбленного, так и смерть пиковой дамы приводит к гибели Германна. Здесь весьма показательными видятся слова присутствующего на отпевании Анны Федотовны священника: «Ангел смерти обрел ее, бодрствующую в помыслах благих в ожидании жениха полуночного», поскольку таким женихом полуночным явился для Анны Федотовны Германн и помыслы ее были отданы воскрешенным тайным гостем воспоминаниям о греховной молодости.

Не менее примечательным в данном контексте видится и то обстоятельство, что обе оперные героини, оказавшиеся в центре режиссерских работ А. Орлова и П. Лунгина – и Норма, и Далила – жрицы. Принимая во внимание символику Жрицы в картах Таро, обращение к которым обусловлено игровой ситуацией, пронизывающей собой не только обе экранные версии «Пиковой дамы» А. С. Пушкина, но и в равной степени сам первоисточник и созданную на его основе братьями Чайковскими оперу³²⁷) подчеркнем: никто другой, как Папесса в зависимости от того, каким образом ляжет карта, может:

- сулить либо помощь, либо погибель;
- указывать на тайну;
- быть знаком холодности в отношениях с партнером;
- свидетельствовать об отчуждении от окружающих при полном погружении в себя.

Что же касается тайного интекста в фильме А. Орлова, то он, на наш взгляд, обусловлен особой любовью композитора к итальянской опере, берущей начало в его детских впечатлениях. Вместе с тем, известно, что «Пи-

³²⁷ О числовой символике трех карт, рассмотренных сквозь призму карт Таро, см.: Раку М. Г. Не верьте в искренность пастушки. Указ. изд.

ковая дама» была написана в Италии, во Флоренции, что весьма важно, поскольку композитор испытывал трепетность чувства к итальянской оперной певице Дезире Арто, обладающей редким *soprano*. Учитывая тот факт, что «пространство и образ являются неразрывным целым, не существующими отдельно друг от друга в человеческом сознании», становится очевидным, что актуализация ключевых для обозначенных опер музыкальных разделов обоих режиссеров обеспечивает более панорамное видение героев «Пиковой дамы» и их трагической судьбы.

2.3.3 «Пиковая Дама» Д. Наумова и М. Лисового³²⁸

На сегодняшний день мультфильмы по произведениям А. С. Пушкина можно пересчитать по пальцам. Причем большинство из них созданы еще в прошлом веке на студиях «Мосфильм» и «Союзмультфильм». Отличаются работы советских режиссеров бережным отношением к первоисточнику, тщательной прорисовкой героев и их облачений, верностью эпохе, в которой происходят описываемые А. С. Пушкиным события. В числе композиторов, работающих в тандеме с такими режиссерами-мультипликаторами, как И. Иванов-Вано, А. Снежко-Блоцкая, И. Ковалевская и др., назовем следующие имена:

- Д. Шостакович³²⁹;

³²⁸ Данный раздел третьего параграфа Второй главы получил свою апробацию в следующих изданиях: *Мирошников Н. Н., Юй Ян.* «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации // Музыкальный альманах Томского государственного университета. Томск, 2021. № 12. С. 60–72; *Юй Ян.* «Пиковая Дама» Пушкина – Чайковского в российской мультипликации // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. СПб., 2022. С. 101–104.

³²⁹ Речь идет об экранизации «Сказки о попе и о работнике его Балде», осуществленной М. Цехановским в 1934 году. Стихи к исполняемым в фильме ариям писал Александр Введенский, который творил в этой ленте «под Пушкина». К сожалению, эта работа так и не дошла до зрителя, поскольку сначала мультфильм «положили на полку», а потом, в годы Великой Отечественной войны, материал был безвозвратно утерян в пожаре. Тем не менее, по отдельным наметкам и разрозненным архивам партитура была отчасти восстановлена, и в транскрипции С. М. Хентовой музыка Шостаковича получила новую жизнь в Сюите для фортепиано «Сказка о Попе и его работнике Балде» (Киев: Музычна Україна, 1990). Позднее композитор В. Биберган по сохранившимся рукописям восстановил и оркестровал отдельные номера сюиты, в числе которых оказались «Танец мертвецов», «Первая работа Балды», «Первая карусель», «Колыбельная», «Увертюра к Вечеринке», «Вальс», «Танец Попа с чертом», «Куплеты Черта», «Три щелчка», «Галоп Балды». Подробнее по данному вопросу см.: *Овсянкина Г. П.* «Приношения Учителю» для большого симфонического оркестра – эстетическая декларация школы Д. Д. Шостаковича? // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства. Астрахань, 2007. С. 340–347.

- Ю. Левитин³³⁰;
- Ю. Никольский³³¹;
- В. Гевиксман³³²;
- А. Быканов³³³.

Не менее впечатляет и актерский состав, работающий над озвучиванием персонажей. В частности, в мультипликационном фильме 1943 года «Сказка о царе Салтане»³³⁴ сватья баба Бабариха говорит голосом Ф. Г. Раневской, а Царевна-Лебедь – голосом М. П. Бабановой. Эта же актриса вдохнула жизнь в волшебное зеркальце и коварную царицу-мачеху из «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях». Роль царя Дадона в «Сказке о Золотом петушке»³³⁵, сценарий к которому писал Виктор Шкловский, исполнил А. Н. Грибов. В свою очередь, в музыкальной истории, созданной по «Сказке о попе и о работнике его Балде» в 1973 году, все герои поют голосом О. А. Анофриева.

Несколько в стороне от фильмов, возникших в эпоху СССР, стоят работы современных мультипликаторов. В качестве примера обратимся к опыту украинских кинематографистов Олега Маламуша (режиссер), Ярослава Войцишека (автор сценария) и Дарио Веро (композитор, написавший к фильму музыку). Имеется в виду мультипликационный фильм «Руслан и

³³⁰ Левитин Юрий Абрамович (1912–1993) – композитор, ученик Д. Д. Шостаковича, автор музыки к двадцати девяти художественным и двадцати семи мультипликационным фильмам, а также трех опер («Монна Марианна», 1939; «Мойдодыр», 1963; «Калина красная», 1983), двух симфоний и др.

³³¹ Никольский Юрий Сергеевич (1895–1962) – композитор, дирижер, ученик Г. Л. Катуара и Н. Я. Мясковского, автор музыки к многочисленным радиопостановкам и мультипликационным фильмам.

³³² Гевиксман Виталий Артемьевич (1924–2007) – композитор, музыкальный редактор, ученик В. Я. Шебалина (класс композиции) и Г. Г. Нейгауза (класс фортепьяно). Автор опер «Мастер и Маргарита», «Принц и нищий» и балета «Снежная королева». Автор музыки к документальным, художественным и мультипликационным фильмам. Внесен в Российскую книгу рекордов Гиннеса 2000 года, как самый пожилой композитор, победивший на конкурсе фортепианных дуэтов в Японии.

³³³ Быканов Анатолий Дмитриевич (1937 г.р.) – композитор, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (кафедра сочинения). Ученик Д. Б. Кабалевского и С. А. Баласаняна. Автор музыки к художественным и мультипликационным фильмам, в том числе музыки к телевизионным передачам, из числа которых одной из любимых был «Кабачок 13 стульев».

³³⁴ «Сказка о царе Салтане» создана в технике «эклер». Имеется в виду «съемка игры актеров, с последующей обрисовкой и раскрашиванием».

³³⁵ Несмотря на то, что в целом музыку к мультфильму, как это было указано выше, писал композитор В. А. Гевиксман, темы, звучащие в одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова, в этом произведении присутствуют.

Людмила». Несмотря на знаковость этой сильной позиции текста, к первоисточнику данное произведение не имеет никакого отношения. В упомянутом мультфильме нет ни пушкинского текста, ни антропологического и исторического соответствия героев мультипликации героям Пушкина, ни известной всем музыки композитора Глинки.

На фоне подобных «творений» весьма удачной видится анимация «Пиковая Дама» Дмитрия Наумова³³⁶ и Михаила Лисового³³⁷ – первый фильм из анимационного цикла «Россия в музыке», задуманного с целью популяризации русской классики. Эта работа вышла на экраны в 2006 году. На наш взгляд, именно в данной версии «Пиковой дамы» усилен мистический элемент. Подтверждением представленной точки зрения служит тот факт, что все три участвующие в анимации персонажа – графиня, Герман и Лиза – мало отличаются друг от друга за исключением цветовой гаммы их одеяний³³⁸. У графини это белый цвет, у Германа – зеленый, что, возможно, отсылает зрителя к роду его службы, у Лизы – розовый (символ девичества). Своим обликом каждый из героев скорее напоминает призрака, чем реального человека. Столь же призрачен и Петербург, словно созданный из осколков ледяных и каменных глыб, в очертаниях которых угадываются и храм, и адмиралтейство, и частные домовладения.

В итоге город становится полноправным действующим «лицом» оперы, как это представлено и в фильме И. Масленникова «Пиковая дама», где А. Демидова знакомит зрителей с историей, рассказанной А. С. Пушкиным, прогуливаясь по знаковым для поэта местам тогдашнего Петербурга,

³³⁶ Александрович Наумов Дмитрий (1957 г.р.). Выпускник Московского архитектурного института. Президент Ассоциации анимационного кино России, член Академии кинематографических искусств «Ника».

³³⁷ Лисовой Михаил Вадимович (1961 г.р.). Выпускник Московского Высшего Технического училища им. Баумана. Автор следующих мультипликационных фильмов: «Нос майора» (1997); «Свободный человек Лев Толстой» (2010); «Беззвучие» (цикл «Поэты Серебряного века»)» (2019).

³³⁸ Памятуя о том, что «глаза – зеркало души», подчеркнем: при сходстве внешних обликов всех трех героев, только у графини левый глаз отмечен бельмом, что говорит, на наш взгляд, о ее принадлежности как миру живых, так и миру мертвых.

и собственно в опере П. И. Чайковского. Достаточно обратиться к воспоминаниям А. Бенуа, признававшегося в том, что после «Пиковой даме» он по-новому увидел свой родной город, начав изучать его с особенной страстью, стал иначе думать «о Летнем саде, о ранней петербургской грозе, о Зимней канавке, обо всем том, что тогда, благодаря музыке, стало еще сильнее хватать за душу»³³⁹. Практически в унисон с художником мыслит современный ученый А. Ванчугов. В своем диссертационном исследовании он пишет следующее:

«Новый мотив в прочтении петербургской темы высвечивает в своей «Пиковой даме» П. И. Чайковский (1890): Петербург у него, вслед за Пушкиным, место вступления в поединок с судьбой, попытки подчинить своей воле нерациональные, мистические силы природы, истории, судьбы (рока). Освобождение от моральных запретов..., преступного сверхусилия ради поставленной цели вносит в художественный мир оперы новые оттенки в передаче темы искушения, пагубного желания, страсти, смерти. Каждая картина оперы направлена на показ психологии и причинно-следственных связей в действиях героев, заданных петербургским топосом. Так, «сцена в спальне Графини, сцена в казарме, сцена у Зимней канавки – все это Петербург с его гипнозом иррационального, с его ворожбой и заклятиями»³⁴⁰.

И, далее: «мистицизм и инфернальность в прочтении темы становятся здесь 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». Более того, «Петербург как тема фатума, переплетенная с темой карт, становится метафорой предначертанной трагедии как для художественных героев, так и для Чайковского»³⁴¹.

³³⁹ Цит. по: Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Ижевск, 1985. С. 167.

³⁴⁰ Ванчугов А. В. Город как метафора в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2022. С. 78.

³⁴¹ Там же. С. 79.

Пожалуй, для того, чтобы усилить ощущение ирреальности среды, в которой разворачивается история пиковой дамы, режиссеры посчитали необходимым подвергнуть музыку П. И. Чайковского компьютерной обработке, а также совместить манеру оперного и эстрадного пения, как это происходит в случае с Германом, либо намеренно механистичной, лишенной подлинного чувства манеры Лизы, которая исполняет свою партию буквально по слогам («Ах, ис-то-ми-лась, ус-та-ла я...»³⁴². Интересно, что после слов Германа «Красавица, богиня, ангел», произнесенных в момент парения над городом, Лиза, словно марионетка, безжизненно опускает руки и склоняет голову.

Знаменательно, что в момент мелодекламации, которую имитирует каменное строение, чей контур напоминает очертания треугольника (имеется в виду история графини, заплатившей определенную цену за тайну трех карт), зритель также погружается в водную стихию. Подобный опыт согласуется со словами графини, адресованными в начале фильма Герману: «Все равно ты будешь мой». Речь идет о символизируемом водой женском иррациональном начале, поглощающем главного героя. Другими словами, будучи изначально расчетливым и педантичным, Герман в итоге сходит с ума, попадая во власть мистического. При этом в момент последней игры, которую ведет овладевший тайной трех карт Герман, именно Лиза вырывает из своей груди сердце, становящееся меткой на карте, погубившей главного героя.

Выскажем предположение, что подобная трактовка оперы коррелирует с присутствующей в опере балладной моделью, в которой все три героя оперы связаны между собой незримыми нитями, о чем мы писали со ссылкой на монографическое исследование российского искусствоведа О. В. Бегичевой. Вместе с тем режиссеры мультипликации обыгрывают в своей версии «Пиковой дамы» и такой знаковый для ряда постановок и кинофильмов

³⁴² Партию графини исполняет А. Дорджиева, Германа – Л. Газиханов, Лизы – Т. Дорджиева.

символ, как вода. Наконец, особая роль города, который выступает безмолвным свидетелем крушения надежд главных героев, позволяет рассматривать работу Наумова и Лисового с позиции культурной интерпретации.

Помимо этого, ценность подобного опыта Д. Наумова и М. Лисового определяется для нас следующим. Знакомство с мультипликацией создает столь многозначное художественное пространство, что заинтригованный зритель непременно захочет узнать, что же на самом деле случилось с Лизой, Германом и старой графиней. В итоге предложенная авторами экранизация оперы П. И. Чайковского непременно подведет к необходимости познакомиться с первоисточником и, возможно, вызовет желание увидеть одну из постановок бессмертного шедевра.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Искусствоведческий анализ образцов музыкального театра показал, что оперные версии опираются на кинематографический опыт точно так же, как кинематограф использует наработки оперных режиссеров. В частности, введение в кинотекст П. Лунгина двойников Софьи Майер – манекенов, хранящих на себе складки ее сценических костюмов, с одной стороны, рифмуется с ситуацией, когда в качестве действующего лица «Пиковой дамы» режиссером Ш. Херхаймом на сцену Нидерландской национальной оперы (Амстердам) в том же 2016 году был выведен П. И. Чайковский. С другой стороны, отсылает нашу память к творчеству Вс. Мейерхольда. Подобное взаимодействие вполне обоснованно, поскольку как театральные, так и кинорежиссеры нередко выступают в роли постановщиков оперы, служа взаимобогащению обоих жанров. При этом все постановочные версии, рассматриваемые на страницах настоящего исследования, обнаруживают точки соприкосновения с концепцией театра А. Арто.

Не менее важным в данном контексте становится для нас и то, что при подчас существенном разночтении с прецедентным текстом, а также жанро-

вом отличии, которым обладают опера, балет, кинематограф и мультипликация, они сохраняют опору на два визуальных символа, в числе которых оказываются вода и зеркало. Вместе с тем, очевидно, что обозначенные символы могут «работать» как на культурные интерпретацию и реинтерпретацию творения Пушкина – Чайковского, так и на их псевдокультурные версии.

Фильм П. Лунгина демонстрирует его глубокое проникновение как в повесть Пушкина, так и в оперу Чайковского, что выгодно отличает работу мастера от режиссерских дебютов его коллег по цеху. Пожалуй, то обстоятельство, что его провалившийся под лед герой сначала, едва не погибнув, обретает свой уникальный дар, а потом, встретившись с исполняющей партию пиковой дамы Софьей Майер, теряет голос как нельзя лучше иллюстрирует неоднозначность обеих стихий.

Обращение современных режиссеров в процессе экранизации истории о пиковой даме к таким оперным текстам, как «Норма» В. Беллини и «Самсон и Далила» К. Сен-Санса в действительности не только не затрудняет восприятие синтетического художественного целого, но, напротив, осуществляясь в диалоге с оперой «Пиковая дама» П. И. Чайковского, позволяет выйти на широкую сеть интертекстуальных связей.

Режиссерские работы А. Орлова, П. Лунгина, Д. Наумова и М. Лисового, равно как и оперная постановка Х. Нойенфельса (Зальцбург, 2018), а также променад-опера дирижера-постановщика А. Легчакова (Москва, 2018) – каждая по-своему позволяют обнаружить в бессмертных творениях А. С. Пушкина – П. И. Чайковского новые грани, пробуждая желание вновь и вновь перелистывать страницы повести «Пиковая дама» и оказаться однажды в зрительном зале на оперном спектакле в руках с клавиром «Пиковой дамы» П. И. Чайковского.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытоживая результаты, полученные в ходе работы над диссертационным исследованием, мы имеем все основания констатировать, что поставленная нами цель полностью достигнута посредством поэтапного решения ряда задач. Так, в первом параграфе Первой главы мы осуществили ревизию постмодернистских стратегий, сделав выбор в пользу тех из них, опора на которые позволила нам провести искусствоведческий анализ отобранных для нашей научной работы художественных образцов.

В свою очередь, во втором параграфе Первой главы мы сделали акцент на этическом моменте художественного текста, рассмотрев характерную для постмодернизма интертекстуальность сквозь призму диалогической концепции М. М. Бахтина. Выявив подобие феноменов этического момента и момента смыслообразования, мы обозначили критерий, который позволил нам оценивать экранные версии «Пиковой дамы» либо с позиции интерпретации, либо – реинтерпретации, в том числе их культурных или псевдокультурных разновидностей. Наконец, в третьем параграфе Первой главы нас интересовал вопрос о музыкальной герменевтике, обращение к сути которой обеспечило выход на методы интерпретации и реинтерпретации.

Аналогичным образом и каждый из параграфов Второй главы настоящего диссертационного исследования коррелировал с отдельными задачами, решение которых приблизило нас к достижению искомой цели. В частности, первый и второй параграфы Второй главы нашей научной работы дали представление как об интерпретации, так и о псевдокультурной реинтерпретации постановочных версий оперы «Пиковая дама» и ее экранных версий на уровне игрового кинематографа и мультипликации. Что же касается третьего параграф Второй главы, то в нем мы предложили искусствоведческий анализ фильма-балета «Три карты» К. Молчанова – Б. Барановского и киномузыки С. Прокофьева к фильму «Пиковая дама» М. Ромма,

которые до настоящего времени не обратили на себя внимание музыкальной критики.

В то же время, осуществив рассмотрение ряда художественных образцов, созданных на материале «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского, необходимо признаться в следующем. В центре нашего диссертационного исследования оказалась лишь незначительная часть работ современных хореографов, композиторов, режиссеров и мультипликаторов, в которых представлена попытка воплотить собственную версию бессмертного творения двух гениев в ответ на запросы современности. Это тем более важно, что и сегодня остается множество самых невероятных оперных и балетных спектаклей, а также кинематографических работ как отечественных, так и зарубежных мастеров, которые основаны на всем известном шедевре. Почему история обрусевшего немца по-прежнему волнует мир?

Думается, с учетом того, что использованный П. И. Чайковским пушкинский сюжет сам по себе давно известен, важно обратить внимание на следующий момент. Очередное его прочтение притягивает публику исключительно тем, каким образом новый режиссер-постановщик либо хореограф, а также действующие лица и исполнители раскроют в этом материале то, что актуально для своего времени. Однако, поскольку в «Пиковой даме» Пушкина–Чайковского сфокусированы одновременно несколько тем, которые смело можно отнести к вечным, понятно, что данное произведение всегда будет притягивать к себе интерес все новых поколений книголюбов и меломанов, возбуждая желание поддержать начатый П. И. Чайковским в 1890 году диалог с автором повести «Пиковая дама». Что это за темы?

На наш взгляд, к числу таких вечных тем искусства, обнаруживающих себя в «Пиковой даме», принадлежат:

- 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 на тайное желание обогатиться быстро и сразу, не прилагая для этого никаких усилий, что характерно для общества потребления и что заметно на примере отдельных режиссерских работ, которые мы рассмотрели, выскажем одно предположение. С учетом ответственности художника, которую он несет перед вступающими с ним в диалог людьми, предпочтительным видится отличный от имеющегося опыт. На наш взгляд, среди актуальных для современных будней тем достойнее обращать внимание на такие, которые помогают человечеству стать лучше и чище. Причем, отрицательный результат, который чаще всего оказывается в поле зрения режиссеров в связи с трагедией Германна (Германа), в одном случае, впадающего в безумие, в другом – гибнущего, сродни так называемой негативной морали.

Действительно, когда нормы поведения формулируются в большинстве своем под знаком отрицательной частицы не, как это заметно на примере семи из десяти всем известных заповедей³⁴³, это, по сути, провоцирует на их изначальное неприятие, что происходит ввиду явного запрета. В результате, как показывает практика, таким установкам мало кто следует. Иначе как объяснить тот факт, что религия не стала панацеей от человеческой низости несмотря на довольно длительный отрезок времени своего существования?

³⁴³ • Не сотвори себе кумира;
 • Не произноси имени Господа Бога твоего напрасно;
 • Не убивай;
 • Не прелюбодействуй;
 • Не кради;
 • Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего;
 • Не желай ничего, что у ближнего твоего. Подробнее по данному вопросу см.: Православный приход храма Успения Божьей Матери г. Камышина Волгоградской... URL: uspenie-kamishin.prihod.ru

В данном контексте мысль Р. Шумана, однажды заметившего, что «законы морали те же, что и законы искусства»³⁴⁴, которую мы полностью разделяем, акцентирует внимание не столько на общепринятых нормах, сколько на нравственном выборе каждой конкретной личности. Другими словами, речь идет об этическом поступке, который с неизменностью оказывается в центре внимания любого мастера, независимо от того, каким видом искусства он занимается.

Соответственно, отдавая себе отчет в том, что искомый поступок выступает коррелятом смысла, отмеченного интерсубъективным характером, мы считаем возможным утверждать: ближе всего к замыслу П. И. Чайковского будет такая постановка, в которой поражение главного героя в земной жизни будет означать его спасение для жизни небесной, т. е. вечной. Подчеркнем, что о подобной трактовке пишут музыковеды В. В. Медушевский и О. В. Бегичева. Органичность отмеченной установки (точнее, ее оправданность), в том числе и для повести Пушкина доказывает следующий факт.

Вспомним, свою «Пиковую даму» Пушкин закончил к 1833 году, т. е. после знаменитого поэтического диалога с митрополитом Филаретом, написавшим послание в ответ на его стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» (1828). В строках, обращенных к митрополиту, поэт преодолевает разочарование и уныние, осуществив восхождение от суеты повседневности, ее греховных страстей к способности слышать голос взывающего к нему Спасителя. Таким образом, в стихотворении «В часы забав иль праздной скуки» (1830) читатель наблюдает процесс преобразования лирического героя, который через страдание очищается от мрака заблуждений³⁴⁵.

³⁴⁴ Роберт Шуман. «Жизненные правила для музыкантов». URL: classicalmusicnews.ru Публикации...-rules-and-maxims-for...

³⁴⁵

<p>Дар напрасный, дар случайный... Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана? Иль зачем судьбою тайной Ты на казнь осуждена? Кто меня враждебной властью Из ничтожества воззвал, Душу мне наполнил страстью,</p>	<p>В часы забав иль праздной скуки... В часы забав иль праздной скуки, Бывало, лире я мой Вверял изнеженные звуки Безумства, лени и страстей. Но и тогда струны лукавой Невольно звон я прерывал, Когда твой голос величавый</p>
---	--

Знаменательно, что поскольку в обозначенном процессе – имеется в виду процесс преобразование героя – присутствует и мотив покаяния, вариант прочтения оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского, предложенный российскими искусствоведами, оказывается довольно убедительным. Думается, что раскрытие этой линии внутренней трансформации героя может получить самые разные смысловые оттенки и краски. При этом какие стратегии будут использоваться для воплощения обозначенного смысла средствами музыкального театра, какие интертекстуальные связи получат свою актуализацию, какая эпоха станет фоном для развития сюжета и т. д. оказывается не столь важным.

Такое положение дел представляется нам оправданным постольку, поскольку, как мы это отмечали в первом параграфе Первой главы, собственно методология предстает в качестве «способа выполнения сложного действия, заключающегося в определенном выборе и расстановке его составных частей»³⁴⁶, где собственно «сложное действие» и являет собой оперную, равно как и кинематографическую или же хореографическую постановочную версию.

Тем не менее, более предпочтительной для нашего анализа стала оппозиция интерпретация – реинтерпретация. В силу того, что реинтерпретативная стратегия в целом оперирует сходными с деконструкцией приемами,

<p>Ум сомненьем взволновал?.. Цели нет передо мною: Сердце пусто, празден ум, И томит меня тоскою Однозвучный жизни шум [В часы забав иль праздной скуки... — Пушкин. culture. ru> Каталог стихотворений> Александр Пушкин — стихи].</p>	<p>Меня внезапно поражал. Я лил потоки слез неожиданных, И ранам совести моей Твоих речей благоуханных Отраден чистый был елей. И ныне с высоты духовной Мне руку простираешь ты, И силой кроткой и любовной Смиряешь буйные мечты. Твоим огнем душа палима Отвергла мрак земных сует, И внемлет арфе серафима В священном ужасе поэт [Дар напрасный... — Пушкин. culture. ru> Каталог стихотворений> Александр Пушкин — стихи].</p>
--	--

³⁴⁶ Котарбинский Т. Трактат о хорошей работе. М., 1975. С. 82.

она имеет эксплицитно присутствующее указание на переосмысление прецедентного текста, что опознается на уровне приставки *re* (*re*).

Последняя, как известно, обладает двойственностью, одновременно нацеливая участника диалога как на повторение имеющегося творения, так и на его преодоление, как на возврат к нему, так и на отказ от него. Соответственно, в ситуации тотального переосмысления базового текста у аналитика-искусствоведа всегда есть точка опоры, представленная отдельными интерпретациями.

Помимо этого, выявляя художественные достоинства или же недостатки современных образцов музыкального театра посредством такого критерия, как этический момент синтетического художественного целого, оперирование понятиями культурная либо псевдокультурная интерпретация / реинтерпретация оказывается вполне удобным. Специально подчеркнем, что именно с актуализацией этического момента синтетического художественного целого мы связываем дальнейшие перспективы нашего исследования.

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. Понятно, что, принимая во внимание точку зрения В. Ю. Зимин³⁴⁷, данное направление в наибольшей степени будет сосредоточено на сценическом воплощении «Пиковой дамы».

Обозначенный ракурс может помочь разобраться в том, каким предстает перед западной публикой творение двух гениев России – А. С. Пушкина и П. И. Чайковского, причем, не только на уровне оперы или балета, но и кинематографа. Мы почти уверены в том, что, работая с созданным в зарубежных художественных произведениях так называемым коллективным портретом русского немца, будущий аналитик-искусствовед сумеет с очевидностью доказать, что русскость Германа определяется не количеством

³⁴⁷ Напомним, по мнению ученого, оперный текст с неизбежностью «вбирает в себя сценическую жизнь произведения...». Подробнее по данному вопросу: *Зимина В. Ю.* Цит. изд. С. 147.

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.

Наконец, ценность нашего исследования, равно как и его перспективность для будущих поколений ученых-искусствоведов зиждется на возможности сравнительного анализа сценических версий (киноверсий) «Пиковой дамы», рассмотренных на страницах нашей диссертационной работы с теми художественными образцами, которые возникнут позднее. Подобный опыт необходим ввиду того, что человеческая память коротка, особенно ограничена культурная память молодого поколения наших современников. Соответственно, обозначенный сравнительный анализ поможет разобраться в том, что является в интерпретации или реинтерпретации «Пиковой дамы» действительно оригинальным и по-настоящему новаторским, а что – повторением чей-то прежней находки. «Жизнь коротка, искусство вечно» (“*Vita brevis, ars longa*”)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдоков, Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Б. Абдоков. – Москва: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с. – Текст : непосредственный.
2. *Азначеева, Е. Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. [В 3 ч.] – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994.
3. *Акулов, Е. А.* Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – Москва: ВТО, 1978. – 453 с. – Текст : непосредственный.
4. *Александровский, Л.* Как опера завоевывала киноэкран // ТЕАТР, 2012. № 6–7, 2012. – URL: oteatre.info›№6-7, 2012› Как опера завоевывала киноэкран (дата обращения 07.09.2022).
5. Алена Долецкая и Маруся Фомина на премьере... – URL: thesymbol.ru›heroes...i...immersivnogo...v-kafe-pushkin/ (дата обращения 13.07.2021)
6. *Альшванг, А. А.* П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – Москва: Музыка, 1970. – 816 с. – Текст : непосредственный.
7. *Аншаков, Б. Я.* О некоторых чертах художественного мира П. И. Чайковского и особенностях переосмысления пушкинских образов в опере «Пиковая дама» – Текст : непосредственный // П. И. Чайковский и русская литература / сост. Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск: Удмуртия, 1980. – С. 125–143.
8. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – Москва: Композитор, 1998. – 343 с. – Текст : непосредственный.
9. *Аркадьев, М. А.* «Пиковая дама» и миф об Эдипе / М. А. Аркадьев – Текст : непосредственный // Муз. жизнь. – 1997. – № 3. – С. 34–36.
10. *Аркадьев, М. А.* «Пиковая Дама» и миф О царе Эдипе. – URL: snob.ru›profile/23839 /blog/1006053/]. (дата обращения 13.04. 2022).

11. *Арнольд, И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд: Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 444 с. – Текст : непосредственный.
12. *Асафьев, Б. В.* О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1972. – 377 с. – Текст : непосредственный.
13. *Асафьев, Б. В.* Оперы Чайковского – Текст : непосредственный // Асафьев Б. В. Симфонические этюды / общ. ред. Е. Орловой. – Ленинград, 1970. – С. 127–193.
14. *Астахова, О. А.* Принципы взаимосвязи музыки и танца : дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / О. А. Астахова; Санкт-Петербургская консерватория. – Санкт-Петербург, 1993. – 175 с. – Текст : непосредственный.
15. *Базен, Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. – Москва: Прогресс; Культура, 1994. – 528 с.
16. *Бакши, Л. С.* Новый музыкальный театр, или искусство Контрапункта / Л. С. Бакши. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2005. – № 4 (695). – С. 76–84.\
17. *Барабтарло, Г.* Призрак из первого акта / Г. Барабтарло. – Текст : непосредственный // Звезда. – Санкт-Петербург, 1996. – № 11. – С. 140–145.
18. *Барабтарло, Г.* Разрешенный диссонанс / Г. Барабтарло. – Текст : непосредственный // Звезда. – 2003. – № 4. – С. 190–205.
19. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с. – Текст : непосредственный.
20. *Барт, Р.* Семиотика как приключение. «Писать» – непереходный глагол? / Р. Барт. – Текст : непосредственный // Arbor Mundi. – Москва, 1989. – Вып. 2. С. 81–86.
21. *Барт, Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва: Просвещение, 1994. – С. 462–518.

22. *Бахтин, М. М.* К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – С. 361–373.
23. *Бахтин, М. М.* Проблема содержания, материала и форме в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Работы 1920-х годов. – Киев: Next, 1994. – С. 257–321.
24. *Бахтин, М. М.* Проблема текста / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – С. 299–317.
25. *Бахтин, М. М.* Работы 1960-х–1970-х годов / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. – Москва: Рус. словари; Языки славян. культуры, 2002. – Т. 6. – 800 с.
26. *Бегичева, О. В.* «Пиковая дама» Модеста и Петра Чайковских: «русское прочтение» западной модели романтической баллады / О. В. Бегичева. – Текст : непосредственный // *Бегичева, О. В.* Жанровые метаморфозы романтической баллады в искусстве XIX–XXI веков: монография. – майкоп: Изд-во Магарин О. Г., 2019. – С. 113–130.
27. *Березовчук, Л. Н.* Опера как синтетический жанр / Л. Н. Березовчук. – Текст : непосредственный // Музыкальный театр. – Санкт-Петербург, 1991. – С. 36–91.
28. *Березовчук, Л. Н.* Опера: режиссер и композитор / Л. Н. Березовчук. – Текст : непосредственный // Оперная режиссура: история и современность. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 7–23.
29. *Берлянд-Черная, Е. С.* Пушкин и Чайковский / Е. С. Берлянд-Черная. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1950. – 143 с. – Текст : непосредственный.
30. *Берлянд-Черная, Е. С.* Пушкин и Чайковский / Е. С. Берлянд-Черная. – Москва ; Ленинград: Музгиз, 1956. – 141 с. – Текст : непосредственный.

31. *Бобринская, Е. А.* Новое зрение / Е. А. Бобринская. – Текст : непосредственный // Русский авангард: границы искусства. – Москва : Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.
32. *Богин, Г. И.* Типология понимания текста: учеб. пособие / Г. И. Богин. – Калинин : КГУ, 1986. – 86 с. – Текст : непосредственный.
33. *Богин, Г. И.* Субстанциальная сторона понимания текста / Г. И. Богин. – Тверь : ТГУ. – 1993. – 137 с. – Текст : непосредственный.
34. *Богин, Г. И.* Процесс смыслообразования при рецепции синтетического художественного текста / Г. И. Богин. – Текст : непосредственный // Взаимодействие искусств: Методология, теория, гуманитарное образование. – Астрахань, 1997. – С. 18–24.
35. *Богин, Г. И.* Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику / Г. И. Богин. – URL: http://www.bimbad.ru/docs/bogin_ponimaniye.pdf (дата обращения 6.03.2014).
36. *Бодрийяр, Ж.* Общество потребления / Пер. с французского Е. А. Самарской. – Москва: Республика, 2006. – 269 с.
37. *Бодрийяр, Ж.* Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. А. Качалова. – Москва: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с. – Текст : непосредственный.
38. *Бонфельд, М. Ш.* О специфике воплощения конкретного в содержании музыки // Критика и музыкознание: сб. ст. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отделение, 1975. – С. 93–105.
39. *Бонфельд, М. Ш.* Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» (к проблеме связности художественного текста) / М. Ш. Бонфельд. – Текст : непосредственный // П. И. Чайковский: Вопросы истории и стиля. (К 150-летию со дня рождения). – Москва, 1989. – С. 26–46.
40. *Бонфельд, М. Ш.* Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». – Текст : непосредственный // Морис Шлемович Бонфельд (1939–2005). К 70-летию со дня рождения: Избранные статьи и

рецензии / сост., ред. и примеч. С. В. Блиновой. – Вологда: Изд-во ВГПУ, 2009. – С. 76–85.

41. *Бонфельд, М. Ш.* Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки / М. Ш. Бонфельд. – URL: <http://harmony.musigidunya.az/harmony/RUS/reader/asp?txtid=180&s=1> (дата обращения 20.11.2019).

42. *Брудный, А. А.* Психологическая герменевтика: учеб. пособие / А. А. Брудный. – Москва : Лабиринт, 1998. – 332 с. – Текст : непосредственный.

43. *Бубенникова, Л. К.* К проблеме художественной взаимосвязи музыкального и драматического театров / Л. К. Бубенникова. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – Москва : Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 38–64.

44. *Вайдман, П. Е.* Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама». – Текст : непосредственный // П. И. Чайковский и русская литература / Сост. Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 155–177.

45. *Вайдман, П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского / П. Е. Вайдман. – Москва : Музыка, 1988. – 174 с. – Текст : непосредственный.

46. *Ванслов, В. В.* Взаимосвязь музыки и хореографии в балетном спектакле / В. В. Ванслов. – Текст : непосредственный // Статьи о балете. Музыкально–эстетические проблемы балета. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 37–77.

47. *Ванслов, В. В.* Изобразительное искусство и музыкальный театр / В. В. Ванслов. – Москва : Сов. художник, 1963. – 196 с. – Текст : непосредственный.

48. *Ванслов, В. В.* Опера и ее сценическое воплощение / В. В. Ванслов. – Москва : ВТО, 1963. – 255 с. – Текст : непосредственный.

49. *Виноградов, В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – Москва : Наука, 1980. – С. 186–187. – Текст : непосредственный.
50. *Волкова, П. С.* Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп : МГУ, 2009. – Вып. 1 (41). – С. 192–198.
51. *Волкова, П. С.* Социальная природа искусства: Учеб. пособие / П. С. Волкова, М. Ю. Рудь, Е. В. Фатальникова. – Краснодар : КрУ МВД РФ, 2007. – 81 с. – Текст : непосредственный.
52. *Волкова, П. С.* Интерпретация и реинтерпретация: общее и особенное / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2008. – № 3 (28). – С. 35–36.
53. *Волкова, П. С.* Музыка Бизе – Щедрина в мультипликационном фильме Гарри Бардина (к вопросу о реинтерпретации) / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2. – С. 233–238.
54. *Волкова, П. С.* Синтетический художественный текст как результат события «данного» и «созданного» / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Взаимодействие искусств: Методология, теория, гуманитарное образование. – Астрахань, 1997. – С. 115–126.
55. *Волкова, П. С.* Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки». – 2008. – № 11 (78). – С. 96–102.
56. *Волкова, П. С.* Реинтерпретация в художественном творчестве (на материале искусства XX века) : монография / П. С. Волкова. – Краснодар : Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств, 2008. – 200 с. – Текст : непосредственный.

57. *Волкова, П. С.* «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина: к вопросу о реинтерпретации / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 1 (30). – С. 12–15.

58. *Волкова, П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : дис. [...] д-ра искусствоведения : 17.00.09 – Теория и история искусства / Волкова Полина Станиславовна ; Краснодарский гос. университет культуры и искусств. – Саратов : б. и., 2009. – 347 с. – Текст : непосредственный.

59. *Волкова, П. С.* Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. – 2017. – Т. 16. – № 4. – С. 207–214. – DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.20>

60. *Волкова, П. С.* Г.-Х. Андерсен. «Гадкий утенок»: к вопросу о культурной и псевдокультурной реинтерпретации / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Музыкальная летопись. – Майкоп: Изд-во Магарин О. Г., 2019. – Вып. 9. – С. 34–45.

61. *Волкова, П. С., Антоненко, Е. Р.* Музыка в кинематографе: к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 1. – С. 191–202. (На англ. яз.)

62. *Волкова, П. С.; У Лиан; У Сянцзэ.* Музыкальная коммуникация в аспекте риторического канона // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2022. – № 2. – С. 146–158. (На англ. яз.)

63. *Выбыванец, Э.В.* Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект: дис. ... канд. искусств. – Новосибирск, 2017. – 246 с.

64. *Гадамер, Х.-Г.* Актуальность прекрасного / пер. с нем. Ал. В. Михайлова. – Москва: Искусство, 1991. – 370 с. – Текст : непосредственный.

65. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / пер. с нем, общ. ред. и вступит. ст. Б. Н. Бессонова. – Москва: Прогресс, 1988. – 670 с. – Текст : непосредственный.
66. Гайденко П. П. Хайдеггер и философская герменевтика // Новые течения философии в ФРГ. – Москва: Наука, 1986. – 367 с.
67. Герменевтика и деконструкция / под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б. В. Маркова ; пер. Е. Ананьевой, С. Веселовой, О. Гаврюшкиной, Б. Маркова, Т. Марковой, В. Савчука, О. Сапенюк. – Санкт-Петербург, 1999. – 256 с. – Текст : непосредственный.
68. Гозенпуд, А. А. Пушкин и русская оперная классика / А. А. Гозенпуд. – Текст : непосредственный // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом); Институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение. – Т. 5: Пушкин и русская культура. – 1967. – С. 200–216.
69. Голосовкер, Я. Э. Имагинативный абсолют // Логика мифа. М., 1987. С. 114–165.
70. Гончаренко, С. С. К методологии анализа оперного текста / С. С. Гончаренко. – Текст : непосредственный // Взаимодействие искусств : Методология, теория, гуманитарное образование. – Астрахань, 1997. – С. 204–210.
71. Гончаренко, С. С. О двух принципах семиотического описания оперы / С. С. Гончаренко. – Текст : непосредственный // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск, 2000. – С. 15–21.
72. Гончаренко, С. С. О поэтике оперы / С. С. Гончаренко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. – 260 с. – Текст : непосредственный.
73. Горбатова, О. В. Диалог в пространстве визуальной культуры (на примере анимации и кинематографа) : автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры / О. В. Горбатова – Саранск, 2017. – 29 с. – Текст : непосредственный.

74. *Горелая, А.* «Пиковая дама: Зазеркалье»: Возвращение детской страшилки. Чем порадует и чем озадачит новый отечественный хоррор о зловещем духе, приходящем из зазеркалья. – URL: soyuz.ru/articles/1698 (дата обращения 17.04.2021).
75. *Гороховик Е. М.* Музыкальная культура Индии. – Минск: УО «Белорусская государственная академия музыки», 2005. – 229 с.
76. *Гороховик, Е. М.* Философия звука и этико-космогонические концепции в индийской классической музыке / Е. М. Гороховик. – Текст непосредственный // Музыкальная культура Индии. – Минск: [Б.м.], 2005. – С. 98–113.
77. *Горюнова, И. Э.* Интерпретация оперного произведения в современном театре: новаторство или провокация? / И. Э. Горюнова. – Текст : непосредственный // Обсерватория культуры. – 2012. – № 2. – С. 44–47.
78. *Груцынова, А. П.* Балет на современном телеэкране // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2020. – № 1 (7). – С. 64–70.
79. *Гуковский, Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г. А. Гуковский. – Москва : Гослитиздат, 1957. – 416 с. – Текст : непосредственный.
80. *Гумбольдт, В.* Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – Москва : ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с. – Текст : непосредственный.
81. *Гуренко, Е. Г.* Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с. – Текст : непосредственный.
82. *Густякова, Д. Ю.* Российский оперный театр в контексте массовой культуры / Д. Ю. Густякова. – Текст : непосредственный // Вестник Поморского университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». – 2006. – № 6. – С. 123–126.

83. *Дарский, Д. С.* «Пиковая Дама» / Д. С. Дарский ; публ. В. А. Викторovichа . – Текст : непосредственный // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Санкт-Петербург : Наука, 1995. – Т. 15. – С. 308–324. – URL: feb-veb.riVfeb/pushkin/serial/isf7isf-308-.htm
84. *Делёз, Ж.* Логика смысла. – М: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга.1998. – С. 344.
85. *Демченко, А. И.* Позднее творчество Чайковского и музыка XX века / А. И. Демченко. – Текст : непосредственный // П. И. Чайковский : сб. статей. – Москва: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1990. – С. 17–29.
86. *Демченко, А. И.* Пути развития музыкальной герменевтики / А. И. Демченко, Г. Ю. Демченко. – URL: [old.sarcons.ru>...files...muzykalnoj_germenevtiki.pdf](http://old.sarcons.ru/files/muzykalnoj_germenevtiki.pdf) (дата обращения 12.03.2020).
87. *Деррида, Ж.* О грамματοлогии / пер. с франц. и вст. ст. Н. Автономовой. – Москва : Изд. дом “Ad Marginem”, 2000. – 512 с. – Текст : непосредственный.
88. *Деррида, Ж.* Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. – С. 293–316.
89. *Деррида, Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке / пер. с фр. – Текст : непосредственный // Современная теория литературы. Антология / сост., прим. И. В. Кабановой. – Москва : Флинт , Наука, 2004. – С. 46–68.
90. *Деррида, Ж.* Деконструкция. – URL: <https://predanie.ru/book/217535-dekonstrukciya-teksty-i-interpretaciya/> (дата обращения 18.02.2021).
91. *Джеффери, А.* Сильная программа в культурсоциологии / А. Джеффери, Ф. Смит. – Текст : непосредственный // Социологическое образование. – 2010. – Т. 9. – № 2. – С. 11–34.

92. *Дижечка, Е. (Dizhechka, E.).* Учение И. Кочубея о порядке обыденных вещей... Как можно описывать изменения в культуре информационного общества? (I. Kochubey's Doctrine about the Everyday Things Order... How One Can Describe Change in the Information Society Culture?) / Е. Дижечка (E. Dizhechka). – Текст : непосредственный // Коммуникативные стратегии информационного общества : Тр. IV Междунар. науч.-теорет. конф. : 16–18 нояб. 2011 г. – Санкт-Петербург : Изд-во [С.-Петербур. гос.] Политехн. ун-та, 2011. – С. 103–106.

93. Доклад А. П. Козырева «П. И. Чайковский и философы». – URL: [youtube.com>watch?v=2OmCSO4refY](https://youtube.com/watch?v=2OmCSO4refY) (дата обращения 13.12.2022).

94. *Должанский, А. Н.* Еще о «Пиковой даме» и Шестой симфонии Чайковского / А. Н. Должанский. – Текст : непосредственный // *Должанский, А. Н.* Избранные статьи. – Ленинград: Музыка, 1973. – С. 162–177.

95. *Долинская, Е. Б.* О театральном коде Прокофьева / Е. Б. Долинская. – Текст : непосредственный // Муз. жизнь. – 2012. – № 5. – С. 99–102.

96. *Долинская, Е. Б.* Театральный слух Прокофьева / Е. Б. Долинская. – Текст : непосредственный // Муз. академия. – 2010. – № 2. – С. 31–35.

97. *Домбаев, Г. С.* Творчество П. И. Чайковского / Г. С. Домбаев. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. – 636 с. – Текст : непосредственный.

98. Дословный перевод каватины Нормы (“Casta diva”). – URL: [belcantoschool.ru>index.php...](http://belcantoschool.ru/index.php...) (дата обращения 20.08.2020).

99. *Достоевский, Ф.* Собр. соч. в 15 т. – Ленинград, 1989. – Т. 4. – С. 477.

100. *Дулова, Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII–начала XX века): автореф. дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Е. Н. Дулова; Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2000. – 32 с. – Текст : непосредственный.

101. *Дулова, Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII–начала XX века) / Е. Н. Дулова. – Минск, 1999. – 376 с. – Текст : непосредственный.
102. *Дьячкова, Л.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. – Текст : непосредственный // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр / РАМ им. Гнесиных. – Москва, 1996. – Вып. 129. – С. 17–40.
103. *Жинкин, Н. И.* Речь как проводник информации / Н. И. Жинкин; предисл. Р. Г. Котова, А. И. Новикова. – Москва : Наука, 1982. – 159 с. – Текст : непосредственный.
104. *Егунов, А. Н.* Немецкая «Пиковая дама» / А. Н. Егунов. – Текст : непосредственный // Временник Пушкинской комиссии, 1967–1968 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкинская комиссия Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. – С. 111–115. – URL: feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v70/v70-III-.htm
105. *Ермакова, Н. А.* Фактор сюжетных пропорций «Пиковой дамы» А. С. Пушкина в выборе интерпретаторской стратегии / Н. А. Ермакова. – Текст : непосредственный // Текст и интерпретация: Межвуз. сб. науч. тр. / под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – С. 39–51.
106. *Ермилова, Г. И.* Постмодернизм и воплощение его основных принципов в современной анимации : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 – Теория и история культуры / Г. И. Ермилова; Моск. гуманитар. ун-т. – Москва, 2006. – 21 с. – Текст : непосредственный.
107. *Жан-Франсуа Лиотар* Постсовременное состояние. – URL: stud24.ru/...zhanfransua-liotar... 1149854-page1.html (дата обращения 07.11.2022).
108. *Зайцева, М. Л.* Трактовка музыки оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) в фильме Павла Семеновича Лунгина «Дирижер» // ТРАЕКТОРИЯ НАУКИ: Международный электронный научный журнал. – 2016. – № 7(12). – URL: www.pathofscience.org

109. *Занкова, А. В.* Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. В. Занкова; Российская академия музыки им. Гнесиных. – Ростов-н/Д., 2008. – 24 с. – Текст : непосредственный.

110. *Захаров, Ю. К.* Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ю. К. Захаров; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва: [б. и.], 1999. – 23 с. – Текст : непосредственный.

111. *Зимина, В. Ю.* Проблема понятия «оперный текст» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2008. – № 1. – С. 139–148.

112. *Иванченко, Г. И.* Традиции А. С. Пушкина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» / Г. И. Иванченко. – Текст : непосредственный // П. И. Чайковский и русская литература / сост. Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 144–154.

113. Идеи и образы балетов Боярчикова. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/idei-iobrazy-baletov-bojarchikova/> (дата обращения 18.02.2022).

114. *Изотов, Д.* О битой даме. Пиковая дама в полемике режиссерских концепций. – URL: operanews.ru/16091201.html (дата обращения 18.04.2021).

115. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – Москва : Интрада, 1996. – 253 с. – Текст : непосредственный.

116. Искусство как социокультурный проект : коллектив. [науч.] моногр. / [ред.-сост. П. С. Волкова]. – Саратов ; Москва : Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – 300 с. – Текст : непосредственный.

117. *Инкижекова, М. С.* Музыкальный текст как культурно-исторический феномен: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / М. С. Инкижекова; Кемеров. гос. акад. культуры и искусств. – Кемерово, 2001. – 22 с. – Текст : непосредственный.

118. *Карагичева, Л. В.* Два этюда о «Пиковой даме» / Л. В. Карагичева. – Текст : непосредственный // Сов. музыка. – 1990. – № 6. – С. 50–53.
119. *Казанцева, Л. П.* О содержательных особенностях музыкальных произведений с тематическими заимствованиями: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Л. П. Казанцева; Гос. музыкально-педагогический институт им Гнесиных. – Москва, 1984. – 193 с. – Текст : непосредственный.
120. Кино: энцикл. словарь / С. И. Юткевич (гл. ред.) [и др.]. – Москва: Сов. энцикл., 1986. – 640 с. С. 450.
121. Кирилл Петренко станет новым главным дирижером Берлинской... – URL: <http://tvkultura.ru> (дата обращения 18.10.2022).
122. *Клименко В. В., Приходовская Е. А.* Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 133–146.
123. *Климовицкий, А. И.* Петербург Чайковского / А. И. Климовицкий. – Текст : непосредственный // Петербургские страницы русской музыкальной культуры : Сб. статей и материалов / ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 1–17.
124. *Климовицкий, А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия / А. И. Климовицкий. – Текст : непосредственный // Россия Европа: контакты музыкальных культур: сб. науч. тр. // Проблемы музыкознания. – 1994. – Вып. 7. – С. 221–274.
125. *Ключникова, Е.* Этот безумный, безумный мир: «Пиковая дама» в постановке Льва Додина в Большом театре / Е. Ключникова. – Текст : непосредственный // Музыкальное обозрение. – 2015. – № 3. – С. 18–19.
126. *Коляденко, Н. П.* Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Т. Манна // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1997. – С. 109–132.

127. *Коляденко, Н. П.* Музыкальность художественной литературы: (К проблеме синестезии искусств) // Вопросы музыкознания. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1999. – С. 21–34.

128. *Коляденко, Н. П.* А. Пушкин – П. Чайковский: диалог «данного» и «созданного» в балете «Пиковая дама» / Н. П. Коляденко, С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 5. – С. 346–350.

129. *Комарова, Н.* «Русское» и «западноевропейское» в музыкальном языке П. И. Чайковского. «Пиковая дама» и «Дон Жуан»: некоторые параллели и аналогии / Н. Комарова. – Текст : непосредственный // Русская опера XIX века : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – Москва, 1991. – Вып. 122. – С. 109–135.

130. *Корабельникова, Л.* Вопросы текстологии в музыкознании / Л. Корабельникова, П. Вайдман. – Текст : непосредственный // Методологические проблемы музыкознания. – Москва: Музыка, 1987. – С. 122–150.

131. *Корн, И. М.* Проблемы театральности оперы: автореф. дис. ... канд. искусств.: 10.00.09 / И. М. Корн; Гос. консерватория ЛитССР. – Вильнюс, 1986. – 22 с. – Текст : непосредственный.

132. *Коробова, А. Г.* Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П. И. Чайковского / А. Г. Коробова. – Текст : непосредственный // Музыковедение. – 2008. – № 2. – С. 20–26.

133. *Коровин, В. И.* Случайность и необходимость в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» / В. И. Коровин. – Текст : непосредственный // Произведения А. С. Пушкина в школе : Книга для учителя / сост. В. Я. Коровина. – Москва : Классике Стиль, 2003. – С. 183–237.

134. *Косов, П.* Реальное и фантастическое в «Пиковой даме» / П. Косов. – Текст : непосредственный // Проза.ру : Национальный сервер современной прозы. – 2002. – URL: www.proza.ru/texts/2002/02/04-33.html

135. *Костюк, А. А.; Алексеева, Г. В.* Эмоция как феномен вокально-оперного искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 1. – С. 168–177.

136. *Котарбиньский, Т.* Трактат о хорошей работе / Т. Котарбиньский. – Москва : Экономика, 1975. – 269 с. – Текст : непосредственный.

137. *Кочубей, И. В.* Cognoscere – Rem Parvulam : (на подступах к новому методу работы с историческими источниками) / И. В. Кочубей. – Текст : непосредственный // Семиотика культуры & искусства : материалы Четвертой Междунар. науч.-практ. конф. «Семиотика культуры и искусства» (Краснодар, 26 нояб. 2006 г.). – Краснодар : КГУКИ, 2007. – С. 17–23.

138. *Кочубей, И. В.* К обоснованию нового научного метода / И. В. Кочубей. – Текст : непосредственный // Социально-гуманитарные знания. – 2008. – № 1. – С. 313–318.

139. *Кочубей И. В., Кочубей М. Т.* Католическая старина: Статья III. Новый научный метод “Rem parvulam cognoscere” – и уникальный исторический / архитектурный памятник, восходящий к домонгольскому периоду, в бывшем королевском граде Кракове (Республика Польшая) – Церковь Святого Идзи (Св. Гилла) // Topical Problems of the Humanities Knowledge: [International interdisciplinary scientific-theoretical and methodical journal]. – 2009. – No. 1–3. – S. 328–335 (авторство частей статьи разделено).

140. *Кочубей, И. В.* Исправить Гадамера / И. В. Кочубей. – Текст : непосредственный // Настоящее – это ставшее настоящим прошлое... : Симпозиум ([...] 4 июня–5 авг. 2012 г.) : XVIII в. в становлении планетар. человечества : (Междунар. науч. конф.). Дух левизны в социал. становлении человечества: XVIII–XXI ст. : (Междунар. науч. конф.). – Нью-Йорк и др. : б. и., 2012. – С. 49–54. – (A[merican] C[oncert] A[lliance, LLC] International Scientific Conferences Series ; vol. XIII = т. XIII).

141. *Кочубей И. В.* Philosophia ob gentis humanae provivtndum XXX. Уточнить Гадамера // ASPECTUS. – 2013. – № 1. – С. 8–17.

142. *Красинская, Л. Э.* Оперная мелодика Чайковского: Исследование / Л. Э. Красинская. – Ленинград : Музыка, 1986. – 247 с. – Текст : непосредственный.
143. *Крылова, А. В.* Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений / А. В. Крылова. – Текст : непосредственный // Южно-российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4 (29). – С. 84–89.
144. *Кузнецов, А.* Текст и реальность, герой и автор в пространстве одного произведения. Опыт антропологического анализа «Пиковой дамы» А. С. Пушкина / А. Кузнецов. – Текст : непосредственный // ОНС. – 1999. – № 6. – С. 171–176.
145. *Кузнецов, В.* Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления / В. Кузнецов. – URL: www.ruthenia.ru/logos/number/-1999_10/04.htm (дата обращения 07.09.2019).
146. *Кулешова, Г. Г.* Организация действия и сквозное музыкальное развитие в опере: автореф. дис. ... д-ра искусств. / Г. Г. Кулешова. – Киев, 1982. – 23 с. – Текст : непосредственный.
147. *Куриленко, Е. Н.* Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Е. Н. Куриленко. – Москва : ГИИ, 2003. – 310 с. – Текст : непосредственный.
148. *Куриленко, Е. Н.* Хореография в ряду искусств / Е. Куриленко. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 32–36.
149. *Курышева, Т. А.* Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – Москва, 1984. – 200 с. – Текст : непосредственный.
150. *Левая, Т. Н.* Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. – Текст: непосредственный. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова : Галина скрипсит, 2017. – 423 с.(С. 280–288).

151. *Лотман, Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю. М. Лотман. – Текст : непосредственный // Избранные статьи : В 3 т. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 2. – С. 389–415.

152. *Лотман, Ю.М.* Карточная игра – Текст : непосредственный // Ю. М. Лотман. Беседы о русской культуре. – Санкт-Петербург, 2008.

153. *Лукин, В. А.* Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В. А. Лукин. – Москва : Изд-во «Ось-89», 2005. – 560 с. – Текст : непосредственный.

154. *Лунгин, П. С.* Биография // КиноНьюс. –URL: http://www.kinonews.ru/person_339/pavel-lungin (дата обращения на 15.02.2016 г.)

155. *Лучкина, Н.* Масоны, живые портреты и Петр Налич: что нужно знать о променад-опере «Пиковая дама». В старинной усадьбе Гончарова-Филипповых проходит первая в мире опера-променад «Пиковая дама» / Н. Лучкина // Москва 24 : – URL: <https://www.m24.ru/articles/kultura/07062018/153042> (дата обращения: 13.03.2020)

156. *Лысенко, С. Ю.* Балет как феномен интерпретации: к проблеме синтетического художественного текста / С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Искусствознание и гуманитарные науки современной науки. Параллели и взаимодействия : Сб. ст. по материалам Международной научной конференции, 9–12 апреля 2012 г. – Москва: Книга по Требованию, 2012. – С. 37–44.

157. *Лысенко, С. Ю.* Взаимодействие художественного текста культурной традиции и его постмодернистских постановочных интерпретаций в современном музыкальном театре: принцип деконструкции / С. Ю. Лысенко // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: Междисциплинарн. межвузовская конф., 13–14 мая 2011 г. / НГУ. – URL: http://gf.nsu.ru/www/?page_id=1100 (дата обращения 4.03.2014).

158. *Лысенко, С. Ю.* Интерпретаторские стратегии постмодернизма в современном музыкальном театре: реинтерпретация и деконструкция / С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Грамота, 2012. – № 12 (26) (в 3 ч). – Ч. II. – С. 115–118.

159. *Лысенко, С. Ю.* Концепция текста-ризома в работах Делёза и Гваттари: опыт привлечения понятий философии постмодернизма к анализу современных постановок музыкально-театральной классики / С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Искусство и философия : Материалы II Международной научной конференции, 24 апреля 2012 г. / отв. ред. Т. П. Заборских. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 104–110.

160. *Лысенко, С. Ю.* Опера-спектакль как феномен интерпретации: синтетический аспект // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2012. – № 4. – С. 144–156.

161. *Лысенко, С. Ю.* Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект / С. Ю. Лысенко. – Текст: непосредственный // Вестник Кемеровского гос. университета культуры и искусств : журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013. – № 23. – С. 139–147.

162. *Лысенко, С. Ю.* Постановочная интерпретация в современном музыкальном театре: стратегия деконструкции / С. Ю. Лысенко. – Текст: непосредственный // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 1. – С. 441. – URL: <http://www.science-education.ru/115-11944> (дата обращения: 04.03.2014).

163. *Лысенко, С. Ю.* Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода / С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского гос. университета культуры и искусств : журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013. – № 25. – С. 153–166

164. *Лысенко, С. Ю.* Синестетический аспект интерпретации в оперном жанре (на примере «Пиковой дамы» П. Чайковского) / С. Ю. Лысенко. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки : Российский научный специализированный журнал. – 2013. – № 1 (12). – С. 190–195.

165. *Лысенко, С. Ю.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. д-ра н.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Новосибирск, 2014. – 465 с.

166. *Лысенко, С. Ю.* Сценическое прочтение оперы как результат постановочной интерпретации / С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Проблемы художественной интерпретации: Материалы Всерос. научн. конф., 27–28 нояб. 2007 г. / РАМ им. Гнесиных. – Москва, 2008. – С. 25–32.

167. *Лысенко, С. Ю.* Текстуальная концепция постмодернизма в контексте современной музыкально-театральной практики: о переосмыслении понятийно-аналитического аппарата искусствознания / С. Ю. Лысенко. – Текст : непосредственный // Тенденции изменения категорий философии и культурологии в процессе ценностной трансформации общества: Материалы III Международной заочной научно-практической конференции, 16 апреля 2012 г. – Краснодар, 2012. – С. 80–87.

168. *Мазель, Л.* К вопросу о симфонизме «Пиковой дамы» Чайковского / Л. Мазель. – Текст : непосредственный // Статьи по теории и анализу музыки. – Москва, 1982. – С. 152–160.

169. *Маклюэн, М. Г.* Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Г. Маклюэн. – Москва : Гиперборея ; Кучково поле, 2007. – С. 81. – Текст : непосредственный.

170. *Маковский, М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с. – Текст : непосредственный.

171. *Малахов В. С.* Гадамер (Gadamer) Ханс Георг // Современная западная философия : словарь / сост. В. С. Малахов, В. П. Филатов ; редкол.: В. А. Лекторский и др. – М. : Изд-во политич. литературы, 1991. – С. 67–69.
172. *Малахов В. С.* Герменевтика // Современная западная философия : [словарь] / сост. и отв. ред. В. С. Малахов, В. П. Филатов. – 2-е изд., переработ. и дополн. – Москва : Изд-во ТОО «Остожье», 1998. – С. 98–101.
173. *Маркарян, Н.* Кто в опере главный? – Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2015. – 264 с.
174. *Маркарян, Н.* Опера на экране. – URL <http://www.formulakino.ru/teatr/repertuar/opera/> (дата обращения 13.03.2022).
175. *Мартынов, Н. А.; Михеева, М. В.* Мы помним их и держим в своем сердце... // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2019. – № 2 (58). – С. 3–9.
176. *Мейерхольд, В. Э.* «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сборник статей и материалов / сост. Г. В. Копытова. – Санкт-Петербург : Композитор, 1994. – 408 с. – Текст : непосредственный.
177. *Мелешина, С.* Из истории создания и постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» / С. Мелешина. – Текст : непосредственный // Музыка в школе. – 2012. – № 1 – С. 14–17.
178. Методологические основы постмодернизма и постструктурализма. – URL: https://studope-dia.ru/15_40830_metodologicheskie-osnovi-postmodernizma-i-poststrukturalizma.html.
179. Методологическое значение постмодернистской герменевтики «Другого» для современного искусствознания. – URL: https://bstudy.net/876975/iskusstvo/metodologicheskoe_znachenie_postmodernistskoy_germenevtiki_dru-gogo-sovremennogo_iskusstvoznaniya.
180. Межличностная коммуникация : теория и жизнь : учебник для вузов / О. И. Матьяш [и др. ; науч. ред. О. И. Матьяш]. – Санкт-Петербург : Речь, 2011. – 552 с – Текст : непосредственный.

181. Митрополит Иларион о фильме «Дирижер» [Электронный ресурс]: интервью // Правмир: официальный YouTube канал. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=dhjSAubYV3w>. (дата обращения 05.07.2016).

182. *Михайлова, А. А.* Сценография: теория и опыт / А. А. Михайлова. – Москва : Сов. художник, 1989. – 336 с. – Текст : непосредственный.

183. *Мозгот, С. А.* Пространство как музыкальный образ / С. А. Мозгот. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2016. – Вып. 4 (187). – С. 255–260.

184. *Муравьева, О. С.* Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» / О. С. Муравьева. – Текст : непосредственный // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Ленинград : Наука. Ленинградское отд-е, 1978. – Т. 8. – С. 62–69.

185. *Наборщикова, С. В.* Интерпретация литературного произведения в балете: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / С. В. Наборщикова; Киев. гос. консерватория. – Киев, 1991. – 175 с. – Текст : непосредственный.

186. *Налетова, И. Н.* Опера как целое: системный подход. – Кн. 1. Методология / И. Н. Налетова. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 185 с. – Текст : непосредственный.

187. *Налимов, В.В., Дрогалина, Ж.А.* Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. – М.: МИР ИДЕЙ, 1995. – 432 с.

188. *Николаевская, Ю. В.* Зеркало как символ в музыке: от метафоры к метафизике образа: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 – музыкальное искусство / Ю. В. Николаевская; Харьковский гос. ин-т искусств им. И. Котляревского.. – Харьков, 2003. – 211 с. – Текст : непосредственный.

189. *Нилова, Т. В.* Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Т. В. Нилова; Моск.

гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1993. – 24 с. – Текст : непосредственный.

190. Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. — Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998 — 896 с. – URL: kph.ffs.npu.edu.ua...Новейший философский словарь... (дата обращения 12.04.2022).

191. *Ногина, Е. А.* Б. В. Асафьев – создатель первого советского телебалета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 3 (38). – С. 177–184.

192. *Овсянкина, Г. П.* «Приношения Учителю» для большого симфонического оркестра – эстетическая декларация школы Д. Д. Шостаковича? Г. И. Овсянкина. – Текст : непосредственный // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: Сб. ст. по материалам Международной научной конференции 1–2 марта 2007 г. / АГК. – Астрахань, 2007. – С. 340–347.

193. *Орищенко, С. С.* «Страсти по Матфею» в фильме Павла Лунгина «Дирижер» / С. С. Орищенко // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Т. 15, №2(4). – 2013. – С. 1036–1042. – Текст : непосредственный.

194. *Острецов, А.* «Пиковая дама»: опера П. И. Чайковского / А. Острецов. – Москва : Музгиз, 1938. – 192 с. – Текст : непосредственный.

195. [Ковалевский, Г. В.]. Открытая лекция Г. В. Ковалевского «Пиковая дама» / Г. В. Ковалевский. – URL: artcenter.ru/otkrytaya-lekciya-g...pikovaya-dama...na... (дата обращения 12.09.2019).

196. *Павиленис, Р. И.* Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павиленис. – Москва : Мысль, 1983. – 286 с. – Текст : непосредственный.

197. *Петрунина, Н. Н.* Две «петербургские повести» Пушкина / Н. Н. Петрунина. – Текст : непосредственный // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1982. – Т. 10. – С. 147–167.

198. *Пешков, И. В.* Введение в риторику поступка. – Москва: Лабиринт, 1998. – 283 с. – Текст : непосредственный.
199. *Пивоварова, И. Л.* Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Магнитогорск, 2002. 266 с. – Текст электронный.
200. Пиковая дама: опера-променад. III сезон 2019–2020. Лауреат III национальной оперной премии ОНЕГИН 2018 в номинации Событие года. – URL: <https://pushkinopera.ru/ru/> (дата обращения: 14.03.2020).
201. «Пиковая дама» П. Чайковского в «Геликон-опере», реж... – URL: [users.livejournal.com/~arlekin -/2035244.html](https://users.livejournal.com/~arlekin/-/2035244.html) (дата обращения 13.03.2022)
202. «Пиковая дама». Исповедь / Страстной бульвар, 10. – URL: <http://strast10.ru/node/4640> (дата обращения: 10.10. 2022).
203. *Платон.* Алкивиад I, Горгий, Федон, Пир, Федр // Диалоги. – Москва: Азбука, 2012. – 448 с.
204. *Пономарева, Е. В.* Тайна стилевой неоднородности оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» / Е. В. Пономарева. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2007. – № 6. – С. 9–14.
205. *Пономарева, Е.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Некоторые аспекты мифологии / Е. Пономарева. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2009. – № 4. – С. 9–13.
206. *Пономарева, Е. В.* Интертекстуально-риторические рецепции позднего оперного творчества П. И. Чайковского / Е. В. Пономарева. – Текст : непосредственный // Грамота. – 2017. – № 8 (82) – С. 154.
207. *Портнов А. Н.* Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX–XX вв. / А. Н. Портнов. – Иваново : ИВГУ, 1994. – 367 с. – Текст : непосредственный.
208. *Портнова, Т. В.* Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX – начала

XX вв. : автореф. дис. ... д-ра искусств.: 17.00.04.17 изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / Т. В. Портнова. – Москва, 2009. – 58 с. – Текст : непосредственный.

209. *Порфирьева, А.* Магия оперы / А. Порфирьева. – Текст : непосредственный // Музыкальный театр : сб. науч. ст. – Санкт-Петербург, 1991. – Вып. 6. – С. 9–35.

210. *Поспелов, П.* Оперу «Пиковая дама» играют в доме картежника : [репортаж с театр. представления – спектакля режиссера / продюсера А. Легчакова, продюсеров А. Лысова, А. Исповедникова и В. Давыдова, хореографа О. Глушкова] // ClassicalMusicNews.ru.: – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/operu-pikovaya-dama-igrayut-v-dome-kartezhnika/> (дата обращения 14.03.2020).

211. Постмодернизм : Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис ; Книжн. Дом, 2001. – 1040 с. – Текст : непосредственный.

212. Православный приход храма Успения Божьей Матери г. Камышина Волгоградской... – URL: uspenie-kamishin.prihod.ru (дата обращения 18.02.2022).

213. *Прибегина, Г.* Петр Ильич Чайковский / Г. Прибегина. – Москва : Музыка, 1983. – 191 с. – Текст : непосредственный.

214. *Приходовская, Е. А.* Эмотивный план – первичный сюжет монооперы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017 № 26 С. 11–125.

215. *Приходовская, Е. А.* Роль эмотивности в исполнении музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 4. – С. 137–143.

216. Проклятие пиковой дамы. Интервью с режиссером. – URL: horrorzone.ru/pikovoj-damy-intervju-s-rezhisserom (дата обращения 12.02.2022)

217. *Протопопов, В. В.* Оперное творчество Чайковского / В. В. Протопопов, Н. В. Туманина. – Москва : Акад. наук СССР, 1957. – 370 с. – Текст : непосредственный.

218. *Пушкин, А. С.* Пиковая Дама: [повесть] / А. С. Пушкин. – Текст : непосредственный // Полное собрание сочинений в десяти томах: [печатается по текстам Полн. собр. соч., издан АН СССР] / Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) Акад. Наук СССР; Текст проверен и примечания составлены проф. Б. В. Томашевским. – 4-е изд. – Ленинград : Наука, Ленингр. отделение, 1977. – Т. 6: Художественная проза. – С. 317–356.

219. Пушкин, Чайковский... / Авторская платформа Pandia.ru. – URL: pandia.ru/text/80/450/53009.php (дата обращения 18.01. 2022).

220. *Разлогов, К. Э.* Искусство экрана. – Москва : РОССПЭН, 2010. – 287 с.

221. *Ракитов, А. И.* Опыт реконструкции концепции понимания Фридриха Шлейермахера / А. И. Ракитов. – Текст : непосредственный // Историко-философский ежегодник. – Москва : Наука, 1988. – С. 150–165.

222. *Раку, М. Г.* Не верьте в искренность пастушки / М. Г. Раку. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 203–206.

223. *Раку, М. Г.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Г. Раку. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–27.

224. *Рассадин, Б. Г.* Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция / Б. Г. Рассадина. – Москва: Искусство, 1977. – 359 с. – Текст : непосредственный.

225. Рецензия на режиссерский дебют Александра Домогарова-младшего «Пиковая дама» – Вокруг ТВ. – URL: vokrug.tv (дата обращения 18.03.2021)

226. *Рождественский, Ю. В.* Теория риторики. – Москва: Добросвет, 1997. – 597 с. – Текст : непосредственный.

227. Ролан Пети о Даме Пик / Р. Пети // Сайт Большого театра. – URL: <http://www.bolshoi.ru/performances/37/details/> (дата обращения 4.03.2014).

228. *Романова, Е. В.* Театр в эстетико-семиотическом дискурсе (На примере отечественной и западноевропейской театральной практики второй половины XX века): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Е. В. Романова. – Москва, 2004. – 23 с. – Текст : непосредственный.

229. *Руднев, В.* Введение в шизореальность. – Москва: Аграф, 2011. 224 с.

230. *Рукавишников, В. Н.* Как создавалась «Пастораль» «Пиковой дамы» / В. Н. Рукавишников. – Текст : непосредственный // Сов. музыка. – 1940. – № 3. – С. 45–46.

231. *Сабина, М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабина. – Москва : Композитор, 2003. – 328 с. – Текст : непосредственный.

232. *Сагардзе, Е. И.* «Понимание», «смысл», «интерпретация» как категории философской герменевтики и их преломление в музыкознании второй половины XX века / Е. И. Сагардзе. – Текст : непосредственный // Приношение музыке XX века. – Екатеринбург : Урал. гос. консерватория, 2003. – С. 193–219.

233. *Свиридова, Ф.* Пушкин. Чайковский. Мейерхольд. «Пиковая дама» – повесть и опера / Ф. Свиридова // Доклад на пушкинской конференции в Вероне, посвященной Пиковой даме (5–6 ноября 1999 г.). – URL: <http://www.rusmysl.ru /2000Long2/dok14331281-2000Sent07.html> (дата обращения 27.08.2019).

234. *Севастьянова, С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре : дис. ...канд. искусств.: 17.00.02. – Астрахань, 2004. – 273 с.– Текст : непосредственный

235. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с. – Текст : непосредственный

236. *Сквирская, Т. З.* К истории создания оперы «Пиковая дама» (О некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором) / Т. З. Сквирская. – Текст : непосредственный // Чайковский. Новые документы и материалы : Сборник статей / отв. ред. Т. З. Сквирская; СПбГК. Научная музыкальная библиотека. Отдел рукописей. – Санкт-Петербург: Композитор, 2003. – С. 191–229. – (Петербургский музыкальный архив ; вып. 4).

237. *Скуратовская, М.* «Пиковая дама» как трагедия души. – URL: [musicseasons.org/pikovaya-dama -v-gelikon-opere/](http://musicseasons.org/pikovaya-dama-v-gelikon-opere/) (дата обращения 07.11.2022).

238. *Слонимский, Ю. И.* О драматургии балета / Ю. И. Слонимский. – Текст : непосредственный // Музыка и хореография современного балета. – Ленинград : Музыка, 1974. – С. 31–49.

239. *Слонимский, Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX века: Очерки. Либретто. Сценарии / Ю. И. Слонимский ; вступит. статья П. Гусева. – Москва : Искусство, 1977. – 344 с. – Текст : непосредственный.

240. *Сокольская, А. А.* Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дис ... канд. искусств. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. А. Сокольская. – Казань, 2004. – 19 с. – Текст : непосредственный.

241. *Сокольская, А. А.* Методология семиотики и анализ оперного произведения: учебно-методическое пособие по курсу «Методология музыкознания». Казань: КГК, 2019. – 28 с.

242. *Соловцов, А. А.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского / А. А. Соловцов. – 3-е изд., стереотип. – Москва : Музгиз, 1959. – 151 с. – Текст : непосредственный.

243. *Сорокина, И.* Ужас и тлен: «Пиковая дама» в Болонье / И. Сорокина. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. – 2002. – № 10. – С. 43–44.
244. *Спаская, М. А.* Акт(е/о)р в визуальном театре / М. А. Спаская. – Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – № 1. – С. 46–55.
245. *Спориыхина, О. И.* Интекст как компонент стилевой системы П. И. Чайковского : дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / О. И. Спориыхина; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2000. – 524 с. – Текст : непосредственный.
246. *Стогний, И. С.* Процессы смыслообразования в музыке (семиотический аспект): автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / И. С. Стогний. – Москва, 2013. – 54 с. – Текст : непосредственный.
247. *Сырвачева, С. С.* Сценография как элемент музыкально-режиссерской концепции (на примере российских постановок «Пиковой дамы» 1980 – 1990-х годов) / С. С. Сырвачева. – Текст : непосредственный // Наука о музыке. Слово молодых ученых. – Казань, 2004. – С. 581–605.
248. *Сысоева, Е. В.* Чайковский и Моцарт / Е. В. Сысоева. – Текст : непосредственный // Памяти Н. С. Николаевой / Научн. тр. Моск. гос. консерватории. – Москва, 1996. – Сб. 14. – С. 114–120.
249. *Тарнопольский, В. В.* Феномен нового музыкального театра / В. В. Тарнопольский. – Текст : непосредственный // Общества теории музыки. – 2015. – № 4 (12). – С. 25–34.
250. *Татарский, П. А.* Реинтерпретация текстов культуры: на примере кинематографа XX века: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры. – Краснодар, 2010. – 180 с. – Текст : непосредственный.
251. *Топоров, В. Н.* Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текстов. – Москва, 1987. – С. 99–130.

252. *Топоров, В. Н.* Петербургский текст / В. Н. Топоров. – Москва : Наука, 2009. – 820 с. – Текст : непосредственный.
253. *Тороп, П. Х.* Проблема интекста / П. Х. Тороп. – Текст : непосредственный // Текст в тексте. Труды по знаковым системам, XIV. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 33–44.
254. *Туманина, Н. В.* Чайковский и музыкальный театр: Книга для любителей музыки / Н. В. Туманина. – Москва : Музгиз, 1961. – 254 с. – Текст : непосредственный.
255. *Фатеева, Н. А.* Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Функциональная семантика языка, семантика знаковых систем и метода их изучения. Матер. методол. конф. Ч. 2. – Москва, 1997. – С. 321–323.
256. *Филиппов, С.* Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара. К истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики: дис. ... канд. филос. н.: 09.00.04 – Эстетика. – Москва, 1994. – 181 с. – Текст : непосредственный.
257. *Филиппов, С. М.* Феноменология и герменевтика искусства : (музыка – сознание – время) / С.М. Филиппов. – Пермь : ПРИПИТ, 2003. – 295 с. – Текст : непосредственный.
258. *Филиппова, С. Г.* Интертекстуальность как средство объективации картины мира автора: дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2008. – 200 с. – Текст : непосредственный.
259. *Фокин, А. А.* К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского / А. А. Фокин. – Текст : непосредственный // Дергачевские чтения-2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 10–11 окт. 2000 г. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2001. – Ч. 2. – С. 325–330.
260. *Фокин, А. А.* Поэтическая реинтерпретация как метод освоения иноязыковой реальности / А. А. Фокин. – Текст : непосредственный // Сб.

науч. трудов Северо-Кавказского государственного технического университета. Серия «Гуманитарные науки». – Ставрополь : СевКавГТУ, 2002. – С. 222–225.

261. *Фролов, С. В.* Пушкинский путь русской музыки: Культурные доминанты / С. В. Фролов. – Текст : непосредственный // Традиции в контексте русской культуры.: Сборник научных статей. – Череповец : ЧТУ, 2000. – Вып. 4. – С. 28–35.

262. *Холопова, В. Н.* Теория музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия / В. Н. Холопова. – Текст : непосредственный // Журнал Общества теории музыки. – 2014. – № 1 (5). – С. 20–42.

263. *Холопова В. Н.* Теория музыкальный эмоций: опыт разработки проблемы. – URL: [m-music.ru>index.php?showtopic=4370](http://m-music.ru/index.php?showtopic=4370). (дата обращения: 21.05.2019).

264. *Чакина, Л. Л.* Феномен «новой визуальности» в живописи и словесном искусстве русского модернизма: дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. – 2015. – 225 с. – Текст : непосредственный.

265. *Чапаев, Г. И.* Балет и драма: особенности выразительности сценикографических средств в постклассическом театре / Г. И. Чапаев, М. Н. Чистякова. – Текст : непосредственный // Синтез искусств и искусство синтеза. – 2021. – № 3. – С. 33.

266. *Черкашина-Губаренко, М. Р.* Классические оперные шедевры и парадоксы «режиссерского театра» / М. Р. Черкашина-Губаренко. – Текст : непосредственный // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра : сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов-н/Д.: Изд-во РГК им. С. Рахманинова, 2010. – С. 40–54.

267. *Чеправных, Т.* Символический смысл трех карт в «Пиковой даме» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского / Т. Чеправных. – Текст : непосредственный // Музыка в школе. – 2005. – № 5. – С. 16–22.

268. *Чжао Дундун*. Опера на экране: к вопросу о терминологии // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2021. – № 3 (41). – С. 115–122.
269. *Чхаидзе, Л. В.* О реальном значении мотива трех карт в «Пиковый даме» / Л. В. Чхаидзе. – Текст : непосредственный // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 3. – С. 455–460.
270. *Шапинская, Е. Н.* Опера на экране // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 1. – С. 265–270.
271. *Шапинская, Е. Н.* Трансгрессия границ между высокой и массовой культурой: игры с оперой. – URL: culture.wikireading.ru/hKfGh1CX0o (дата обращения 17.03.2022).
272. *Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С.* Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в ее историческом развитии // Культура культуры. 2016. № 1. – URL <http://cultcult.ru/opera-paradox-2-transformations-of-cultural-forms-historical-development-of-oper/> (дата обращения 03.10.2022).
273. *Шарыпкин, Д. М.* Вокруг «Пиковой дамы» / Д. М. Шарыпкин. – Текст : непосредственный // Временник Пушкинской комиссии, 1972 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкинская комиссия. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1974. – С. 128–138.
274. *Шахназарова, Н.* Оперная классика как объект режиссерского самоутверждения / Н. Шахназарова. – Текст : непосредственный // Муз. академия. – 2010. – № 2. – С. 1–5.
275. *Шаховский, В. И.* Интекст как стилистический прием смыслообразования писем А. Минкина президенту / В. И. Шаховский. – Текст : непосредственный // Мир русского слова. – 2009. – № 2. – С. 51–59.
276. *Шаховский В. И.* Лингвистическая теория эмоций : монография / В. И. Шаховский. – Москва : Гнозис, 2008. – 414 с. Текст : непосредственный.

277. *Шаховский, В. И.* Смысл как психо- и социолингвистический феномен / В. И. Шаховский, П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Мир лингвистики и коммуникации: ЭНЖ. – 2019. – № 4. – С. 1–26. – URL: <http://www.tverlingua.ru> (дата обращения 12.02.2020).

278. *Шаховский, В. И.* Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания / В. И. Шаховский, П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2017. – № 4. – С. 138–163. – URL: www.tverlingua.ru

279. *Шаховский, В. И.* Язык как система: значение и смысл / В. И. Шаховский, П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Филологические науки в МГИМО. – 2020. – 23(3). – С. 48–62. – URL: <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62>

280. *Шевченко, О. В.* «А если тайны нет...?»: Музыкально-художественные мистификации в «Пиковой даме» П. И. Чайковского / О. В. Шевченко. – Текст : непосредственный // Известия ВГПУ. – 2008. – № 3. – С. 128–131.

281. *Шевченко, О. В.* «У бездны мрачной на краю» (Черты романтической балладной поэтики в «Пиковой даме» П. И. Чайковского / О. В. Шевченко. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 233–237.

282. *Шмид, В.* Проза как поэзия : Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В. Шмид. – 2-е издание, испр., расширенное. – Санкт-Петербург : ИНАПРЕСС, 1998. – С. 103–145. – Текст : непосредственный.

283. *Шмид, В.* «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла / В. Шмид. – Текст : непосредственный // *Шмид, В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – Санкт-Петербург : ИНАПРЕСС, 1998. – С. 103–137.

284. *Шуман, Р.* Жизненные правила для музыкантов. – URL: classicalmusicnews.ru «Публикации»...-rules -and-maxims-for... (дата обращения 21.04.2022).

285. *Щедровицкий, Г. П.* Избранные труды / Г. П. Щедровицкий; [Ред.-сост. А. А. Пископель, Л. П. Щедровицкий; Авт. вступ. ст. А. Пископель, с. 13–37]. – Москва : Изд-во шк. культ. политики, 1995. – 759 с. Текст : непосредственный.
286. *Щербаков, А. С.* Самоорганизация материи в неживой природе. Философские аспекты синергетики. – М.: Изд-во Московского университета, 1990. – С. 102–103.
287. *Щирова, И. А.* Гуманизм личности: вспоминая профессора Арнольд. – URL: cyberleninka.ru...n/gumanizm-lichnosti...professora... (дата обращения 13.07.2021).
288. *Эйдельман, Н. Я.* Статьи о Пушкине / Н. Я. Эйдельман. – Москва : Новое литературное обозрение, 2000. – 457 с. – Текст : непосредственный.
289. *Эко, У.* Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – URL: <https://opentextnn.ru/man/jeko-u-zmetki-na-poljah-imeni-rozy-kostjukovich-k-orbitu-jeko/> (дата обращения 17.07.2020).
290. *Эко, У.* Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко ; пер. с итал. А. П. Шурбелева. – Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2006. – 412 с. – Текст : непосредственный.
291. *Элькан, О. Б.* Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX века. – Симферополь: [б. и.], 2017. – 160 с.
292. *Элькан, О. Б.* Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусств.: 24.00.01 – Теория и история культуры. – Симферополь, 2020. – 447 с.
293. *Юй, Ян.* «Дама пик» Павла Лунгина как интертекст / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Музыкальный альманах Томского государственного университета : научно-практический журнал. – 2019. – № 8. – С. 75–81.

294. *Юй, Ян.* «Дама пик» П. Лунгина в аспекте интертекстуальности: опыт аналитики / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. XV Междунар. науч.-практ. конф. : Санкт-Петербург, 13 дек. 2019 г. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 66–70.

295. *Юй, Ян.* И вновь реинтерпретация «Пиковой дамы» А. С. Пушкина–П. И. Чайковского на сцене Берлинского театра / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Искусство и образование : журн. теории, методики и практики художеств. образования и эстет. воспитания. – Москва, 2022. – № 4 (138). – С. 19–27.

296. *Юй, Ян.* Интерпретация и реинтерпретация в аспекте музыкального искусства / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Ad Rupturam. У разрыва : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. «Актуал. проблемы социогуманитар. знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар : ИП Магарин О. Г., 2020. – С. 309–315.

297. *Юй, Ян.* Культурная и псевдокультурная реинтерпретации: о принципиальном их различии = Cultural Reinterpretation and Pseudo-cultural One: on Their Fundamental Difference / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Коммуникативные стратегии информационного общества : тр. XII Междунар. науч.-теорет. конф. : 23–24 октября 2020 г. – Санкт-Петербург : ПОЛИТЕХ-ПРЕСС: С.-Петерб. политехн. ун-та Петра Великого, 2020. – С. 136–138.

298. *Юй, Ян.* Музыкальная драматургия образа Германа в опере «Пиковая дама» П. И. Чайковского / Ян Юй. – Текст : непосредственный // У разрыва : сб. материалов Второй междунар. науч.-практ. конф. «Актуал. проблемы социогуманитар. знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2021 г.). – Краснодар : изд-во Магарин О. Г., 2021. – С. 171–176.

299. *Юй, Ян.* Общенаучный метод “Rem parvulam cognoscere”: актуальность его для искусствознания / музыкознания / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Коммуникативные стратегии информационного общества :

тр. XII Междунар. науч.-теорет. конф.: 23–24 окт. 2020 г. – Санкт-Петербург : ПОЛИТЕХ-ПРЕСС: С.-Петерб. политехн. ун-та Петра Великого, 2020. – С. 141–143.

300. Юй, Ян. О «Пиковой даме» в постановке Лидии Штайер (Немецкая опера на Рейне в Дюссельдорфе / Дуйсбурге) – с позиций «учения о порядке обыденных вещей» = About “The Queen of Spades” Directed by Lydia Steier (the German Opera on the Rhine in Düsseldorf / Duisburg) – from the Perspective of a “Doctrine about the Everyday Things Order” / Юй Ян (). – Text (visual) : unmediated // Коммуникативные стратегии информационного общества : Тр. XIII Междунар. науч.-теорет. конф.: 22–23 окт. 2021 г. – Санкт-Петербург : ПОЛИТЕХ-ПРЕСС: С.-Петерб. политехн. ун-та Петра Великого, 2021. – С. 169–171.

301. Юй, Ян. О «променадной» постановке «Пиковой дамы» режиссера А. Легчакова = About the “Promenade” Production of “The Queen of Spades” Directed by A. Legchakov / Юй Ян. – Text (visual) : unmediated // Коммуникативные стратегии информационного общества : Тр. XIII Междунар. науч.-теорет. конф. : 22–23 окт. 2021 г. – Санкт-Петербург : ПОЛИТЕХ-ПРЕСС: С.-Петерб. политехн. ун-та Петра Великого, 2021. – С. 167–169.

302. Юй, Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в пространстве кинематографа: к вопросу об интертекстуальности / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. XVII Междунар. науч.-практ. конф. : Санкт-Петербург, 9–10 дек. 2021 г. – Санкт-Петербург : Астерион, 2022. – Вып. 17. – С. 76–79.

303. Юй, Ян. «Пиковая дама» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского в творениях С. С. Прокофьева и К. В. Молчанова: к вопросу об интертекстуальности / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. XVI Междунар. науч.-практ. конф. : Санкт-Петербург, 17–18 дек. 2020 г. – Вып. 16. – Санкт-Петербург : Центр науч.-информ. технологий «Астерион», 2021. – С. 75–79.

304. *Юй, Ян.* «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского: к вопросу о культурной и псевдокультурной реинтерпретации / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Художественное образование и наука : [науч. журн.]. – 2020. – № 4 (25). – С. 103–110. – URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44627481_61025674.pdf (дата обращения 06.10.2021).

305. *Юй, Ян.* «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации / Н. Н. Мирошников, Ян Юй. – Текст : непосредственный // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – Томск, 2021. – № 12. – С. 60–72.

306. *Юй, Ян.* «Пиковая дама» Пушкина – Чайковского в пространстве визуальной культуры: интерпретация и реинтерпретация / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки : науч. журн. – 2020. – Т. 8. – № 3. – С. 185–195. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10057.

307. *Юй, Ян.* «Пиковая дама» Пушкина – Чайковского: интерпретация и реинтерпретация / Юй Ян. – Текст : непосредственный // Конкурс молодых ученых : сб. ст. III Междунар. науч.-исслед. конкурса, состоявшегося 10 мая 2020 г. в г. Пенза. – Пенза : МЦНС «Наука и Просвещение», 2020. – С. 248–252.

308. *Язовник М., Язовник Л.* Историческое и историко-краеведческое исследование: о некоторых перспективных методологических установках // Теоретические и практические проблемы современного образования. Материалы III Международной конференции научно-практической конференции 17 апреля 2014 г. – Краснодар: [б.и.], 2014. – С. 268–279.

309. *Ярустовский, Б. М.* Оперная драматургия Чайковского / Б. М. Ярустовский. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1947. – 244 с. – Текст : непосредственный.

310. *Ярустовский, Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века / Б. М. Ярустовский. – Москва : Музыка, 1971. – Кн. 1. – 347 с. – Текст : непосредственный.

311. *Ярустовский, Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века / Б. М. Ярустовский. – Москва : Музыка, 1978. – Кн. 2. – 252 с. – Текст : непосредственный.

312. *Яськевич, И. Г.* Новая российская опера в контексте постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / И. Г. Яськевич. – Новосибирск, 2009. – 23 с. – Текст : непосредственный.

Литература на английском и немецком языках

313. *Auslander, Philip.* Liveness: Performance in a Mediatized Culture / Philip Auslander. – London & New York : Routledge, 1999. – 179 p.

314. *Bartig K.* Composing for the Red Screen: Prokofiev's Film Scores. Ph.D diss. – University of North Carolina, 2008. – P. 99–100.

315. *Cornwell, N.* Pushkin's "The Queen of Spades" / N. Cornwell. – London : Bristol Classical Press, 1993. – 94 p. – Text (visual) : unmediated.

316. *Gadamer, H.-G.* [Gesammelte Werke. Band II.] Hermeneutik II: Wahrheit und Methode : [2.] Ergänzungen, Register: [Sammlung]. – 2. Auflage (durchgesehen). – Tübingen, 1993. – 375 p.

317. *Kochubey I. V.* Global as the Minimal // Global Studies: International Encyclopedic Dictionary / Main Editors I. I. Mazour e. a.; Editorial Council: T. Daffern, I. Kuçuradi, W. McBride, e. a.; "Concerned Philosophy for Peace" international organization, The "Paideia" Project at Boston University, & cetera. – New York, & cetera: Publishing House "Elima" & cet., 2006. – 1159 p.

318. *Koczubej, I. V.* Topical Problems of the Humanities Knowledge: [International Interdisciplinary Scientific-Theoretical and Methodical Journal]. – 2009. – Nos. 1–3. – S. 328–335.

319. *Koczubej, I. W.* Cultus Humani Letum Clarare: VIII. Materiał lat wojennych – jako przedmiot badań naukowych z punktu widzenia metody filozoficznej, akcentującej znaczenie detali, drobiazgów (res parvulae)... Moja nowa praca w Polsce / I. W. Koczubej ; translated from Russian by Doctor of the Humanities Aleksandra Urban-Podolan. – Text (visual) : unmediated // Searching out World Senses... : (Symposium. [...], May 31–June 15, 2011): Spain: a View

from XXI-Century Russia (International Scientific Conference). – New York ; Barcelona, & c. : s. n., 2011. – P. 47–56. – (A[merican] C[oncert] A[lliance, LLC] International Scientific Conferences Series ; vol. XI).

320. *Königsdorf, Jö.* Pique Dame in der Komischen Oper : [ein kurzer Bericht aus einer Theaterproduktion] / Jö. Königsdorf ; Fotos: Monika Rittershaus. – Text (visual) : unmediated // Tip Berlin : [eine Website der Tip Berlin Media Group GmbH, Berlin]. – URL: <https://www.tip-berlin.de/kultur/theater/pique-dame-der-komischen-oper/> (дата обращения: 26.04.2022). Copyright © Tip Berlin Media Group GmbH, 2020.

321. *Pachl, P. P.* Triumph für Anja Silja – Tschaikowskys „Pique Dame“ an der Komischen Oper Berlin: [ein Bericht aus einer Theaterproduktion] / P. P. Pachl ; Foto: David Baltzer. – Text (visual) : unmediated // nmz online : [eine elektronische Zeitung für Musik, Regensburg]. – URL: <https://www.nmz.de/online/triumph-fuer-anja-silja-tschaikowsys-pique-dame-an-der-komischen-oper-berlin> (дата обращения 26.04.2022)³⁴⁸.

322. Rheinoper. Von St. Petersburg zur Poolparty // RP ONLINE. URL: https://rp-online.de/kultur/rheinoper-duesseldorf-zeigt-premiere-vonpique-dame_aid-39044599 (дата обращения 11.03.2020).

323. *Sokolowski, A.* Pique Dame mit Anja Silja : [ein Bericht aus einer Theaterproduktion] / A. Sokolowski ; Foto: Monika Rittershaus. – Text (visual) : unmediated // KULTURA-EXTRA : das online Magazin : [ein spartenübergreifendes Online-Kulturmagazin]. [Elektronische Ressource]. – URL: https://www.kultura-extra.de/theater/feull/pique_dame_anja_silja_komische_oper_berlin.php (дата обращения 26.04.2022). Copyright © KULTURA-EXTRA, 2009.

324. Stupid – Innoctnts With Dirty Hands (Official Video) – wow. – URL: ruminov-live.livejournal.com/256696.html (дата обращения 11.05.2022).

³⁴⁸ В настоящем библиографическом списке исправлена опечатка, допущенная в оригинальном заголовке на сайте.

325. Visual Culture : Critical Concepts in Media and Critical Studies / Edited by J. Morra, M. Smith. – Vol. 1. What Is Visual Culture Studies. – N. Y. : Routledge, 2006. – P. 284. – Text (visual) : unmediated.

326. Von St. Petersburg zur Poolparty [...]. – Text (visual) : unmediated // RP ONLINE :. – URL: https://rp-online.de/kultur/rheinop-er-duesseldorf-zeigt-premiere-von-pique-dame_aid-39044599 (дата обращения 11.03.2020).

327. Yu Yang (Юй, Ян). Is It Tchaikovsky? Unexpected Experiences of Recent Years. / Юй Ян. – Text (visual) : unmediated // Искусство как социокультурный проект. : коллектив. [науч.] моногр. – Саратов ; Москва : Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2021. – Гл. III. Homo Qui Verbo Agit [§ 3.1]. – С. 205–214.

Литература на китайском языке

328. 普希金. 黑桃皇后 : [短篇小说] / 亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金 ; 冯春译. – [成都 (四川省)] : 四川文艺出版社, 1996. – 361 页. (Пушкин [А. С.]. Пиковая дама : [повесть] / Александр Сергеевич Пушкин ; перевод Фэн Чуня. – [Чэнду (провинция Сычуань)] : Сычуаньское издательство по литературе и искусству, 1996. – 361 с. – Текст : непосредственный.)

329. 普希金. 黑桃皇后 : 普希金中短篇小说选 = Пушкин А. С. Пиковая Дама [电子资源] / 亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金 ; 冯春译. – [上海] : 上海译文出版社, 2012. – 289 页. – (译文名著精选 = Yiwén Classics). (Пушкин [А. С.]. Пиковая дама : избранные повести и рассказы Пушкина = Пушкин А. С. Пиковая Дама / Александр Сергеевич Пушкин ; перевод Фэн Чуня. – [Шанхай] : Шанхайское издательство переводной литературы, 2012. – 289 с. – (Серия «Избранные шедевры в переводе»). – Текст : электронный.)
Электронная книга на китайском языке упрощенными иероглифами, размер файла 11 550 кБ.

330. **徐红磊**. 论十九世纪俄罗斯音乐艺术发展大背景下的柴科夫斯基歌剧创作 : 硕士论文 : 分类号: J832 ; 专业: 音乐学 / 徐红磊 ; 导师: 侯轶男 ; 河北师范大学. – 石家庄 (河北省), 2011. – 41 页. (*Сюй Хунлей. О создании опер Чайковского – в контексте развития русской музыки и искусства в XIX веке : дис. [...] магистра : категория J832 ; специальность «Музыковедение» / Сюй Хунлей ; научный руководитель Хоу Инань ; Хэбэйский педагогический университет. – Шицзячжуан (провинция Хэбэй), 2011. – 41 с. – Текст : непосредственный.*)

331. **王思聪**. 灵魂深处的涌动 : 硕士论文 : 分类号: J605 ; 专业: 音乐学 / 王思聪 ; 导师: 王翼亭 ; 曲阜师范大学. – 曲阜 (山东省), 2008. – 49 页. (*Ван Сиконг. Бурлящие глубины души : дис. [...] магистра [о жизни и романсах П. И. Чайковского] : категория J605 ; специальность «Музыковедение» / Ван Сиконг ; научный руководитель Ван Итин ; Цюйфуский педагогический университет. – Цюйфу (провинция Шаньдун), 2008. – 49 с. – Текст : непосредственный.*)

332. **吴剑**. 歌剧<黑桃皇后>的民族特性与抒情风格 : 硕士论文 : 分类号: J832 ; 专业: 音乐学 / 吴剑 ; 导师: 高晓东 ; 华东师范大学. – 上海, 2013. – 53 页. (*У Цзянь. Национальные особенности и лирический стиль оперы «Пиковая дама» : дис. [...] магистра : категория J832 ; специальность «Музыковедение» / У Цзянь ; научный руководитель Гао Сяодун ; Восточно-Китайский педагогический университет. – Шанхай, 2013. – 53 с. – Текст : непосредственный.*)

333. **卢金萍**. 乌利茨卡娅的《黑桃皇后》与普希金同名小说的对比分析 : 硕士论文 : 分类号: I512.074 ; 专业: 俄语语言文学 / 卢金萍 ; 导师: 顾

宏哲；辽宁大学。— 沈阳 (辽宁省), 2013. — 89 页. (*Лу Цзиньпин*. Сравнительный анализ «Пиковой дамы» Улицкой и одноименной повести Пушкина : дис. [...] магистра : категория I512.074 ; специальность «Русский язык и русская литература» / Лу Цзиньпин ; научный руководитель Гу Хунчжэ ; Ляонинский университет. — Шэньян (провинция Ляонин), 2013. — 89 с. — Текст : непосредственный.)

334. 杜敏. 《黑桃皇后》与 19 世纪初俄国社会转型 : 硕士论文 : 专业: 比较文学与世界文学 / 杜敏 ; 导师: 张铁夫 ; 湘潭大学. —湘潭 (湖南省), 2008. — 42 页. (*Ду Мин*. «Пиковая дама» и трансформация российского общества в начале XIX века : дис. [...] магистра : специальность «Мировая литература и сравнительное литературоведение» / Ду Мин ; научный руководитель Чжан Тьефу ; Сянтаньский университет. — Сянтань (провинция Хунань), 2008. — 42 с. — Текст : непосредственный.)

335. 吴修林. 柴科夫斯基歌剧《黑桃皇后》戏剧冲突的初步阐释 : 硕士论文 : 分类号: J832 ; 专业: 音乐学 / 吴修林 ; 导师: 叶松荣 ; 福建师范大学. —福州 (福建省), 2008. — 92 页. (*У Сюлинь*. Предварительная интерпретация драматургического конфликта в опере Чайковского «Пиковая дама» : дис. [...] магистра : категория J832 ; специальность «Музыковедение» / У Сюлинь ; научный руководитель Е Сонжун ; Фуцзяньский педагогический университет. — Фучжоу (провинция Фуцзянь), 2008. — 92 с. — Текст : непосредственный.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

С. Прокофьев. Фрагмент увертюры из музыки к фильму М. Ромма «Пиковая дама».

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The music is in 2/2 time. The first system shows a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line that is mostly silent, with some chords appearing in the final measures. The second system continues the bass line and introduces a melodic line in the treble. The third system features a more active treble line with a slur and an accent (>) over a note. The fourth system shows further development of the melodic and harmonic material in both hands.

ЛИЗА

из музыки к кинофильму „ПИКОВАЯ ДАМА“

*) *Andante dolce* $\text{♩} = 56$

mf

*) *Andante dolce* $\text{♩} = 56$

mf

Poco più mosso $\text{♩} = 63$

mf *p dolce*

Poco più mosso $\text{♩} = 63$

mf *p*

mp *p*

*) Указание темпа принадлежит редакторам. М. 30514 г.

40

p dolce

3 4 5

3 2 3 5 3 1 3 2

1 5 2 (h) 2 3 4 5 2 1 3 4

♩. * ♩. * ♩. * ♩. *

mf

3 4 5

2 4 1 1

(h) 2 3 4 5 2 1 3 4

♩. * ♩. * ♩. * ♩.

Meno mosso ♩ = 56

pp

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

5 4 3 2 1 4 5 1 2 3 4 5

4 1 3 3 1 3 4 2 1

♩. * ♩. *

42

System 1 of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (e.g., 5 2, 1 2, 1 2, 4, 1 1 2, 1 5 3, 2 5, 1, 3, 2 1, 2 1 2) and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings (e.g., 1 3 2, 5, 5 4, 5, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 4) and the instruction "staccato". Below the bass staff, there are four measures of rests, each marked with "Ped. *".

System 2 of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 1, 3 3 1 3 1 3 1, 2 4, 5, 3, 1 2 5) and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings (e.g., 5, 2 1 2 1 2 1, 3, 4 4 3) and the instruction "mf". Below the bass staff, there are four measures of rests, each marked with "Ped. *".

System 3 of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 1, 3 2 3 2 3 2, 3 2 3 2 3 2, 3 2 3 2 3 2, 2 1) and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings (e.g., 4 3 4 3 4 3, 1, 3) and the instruction "mp". Below the bass staff, there are four measures of rests, each marked with "Ped. *".

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1-5). The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are four measures in this system. Below the bass line, there are four instances of the word "Ped." followed by an asterisk, indicating pedal points.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* *espressivo*. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, with a dynamic marking of *mf*. There are four measures in this system. Below the bass line, there are four instances of the word "Ped." followed by an asterisk, indicating pedal points.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. There are four measures in this system. Below the bass line, there are four instances of the word "Ped." followed by an asterisk, indicating pedal points.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes with fingerings 2, 3, 1, 3, 2, 1, 4. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* *espressivo* and *p*. Fingerings 1, 2, 3, 4 are indicated for the right hand. The system concludes with a *Red.* (ritardando) and an asterisk.

Second system of musical notation. The right hand features a melodic line with fingerings 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 2, 1, 2. The left hand has a bass line with fingerings 4, 2, 3, 2, 1, 2, 1. Dynamics include *mf* and *f*. The system concludes with a *Red.* and an asterisk.

Third system of musical notation. The right hand has a complex melodic passage with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand has a bass line with fingerings 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 3. Dynamics include *p* and *mf*. The system concludes with a *Red.* and an asterisk.

This page contains three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with notes marked with fingerings 4, 5, and 1. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords, with a dynamic marking of *p* (piano). The second system continues the melodic and accompaniment lines, with various fingerings and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The third system concludes the piece with a final melodic flourish and accompaniment, also marked *mf*. The score includes numerous fingerings, slurs, and dynamic markings throughout.

System 1 of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a series of eighth notes, including a triplet of eighth notes (D5, C5, B4). The bass staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes, including a triplet of eighth notes (G3, F3, E3). The dynamic marking *mp* is present in both staves. Below the staves, there are several measures of rests, some marked with a treble clef and an asterisk (*).

System 2 of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with eighth notes, including a triplet of eighth notes (D5, C5, B4). The bass staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes, including a triplet of eighth notes (G3, F3, E3). The dynamic marking *mf* is present in both staves. Below the staves, there are several measures of rests, some marked with a treble clef and an asterisk (*).

System 3 of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with eighth notes, including a triplet of eighth notes (D5, C5, B4). The bass staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes, including a triplet of eighth notes (G3, F3, E3). The dynamic marking *mf* is present in both staves. Below the staves, there are several measures of rests, some marked with a treble clef and an asterisk (*).