

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

кандидата искусствоведения, доцента Киреевой Натальи Юрьевны  
о диссертации Юй Яна

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

представленной на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения по специальности

5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

**Актуальность темы диссертационного исследования** обусловлена несколькими факторами. В центре работы два шедевра – мистическая повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама» и одноимённая опера П.И. Чайковского. С одной стороны, каждый из них являет собой образец произведения, ставшего классикой и к которым в дальнейшем за вдохновением обращаются люди разных творческих профессий. С другой стороны, мы можем заметить, что когда тот или иной художник обращается в своём творчестве либо к повести, либо к опере, он не может обойти вниманием каждый из них и не может не испытать влияния обоих шедевров. То есть нередко два сочинения воспринимаются уже как единое целое. В результате в структуре последующих произведений, созданных на данную тему, постоянно возникают интертекстуальные связи, которые отсылают нас к тому, что стало уже своеобразным эталоном. Эталон в виду того, что в нём поднимаются вечные темы любви и смерти, возможной удачи и проигрыша, реальности и мистицизма, выбора и ценности самой жизни. Плюс ко всему, сама гениальная форма реализации данных идей в виде повести и оперы ставят перед создателями новых сочинений довольно высокую эстетическую планку. В виду вышесказанного своевременным считаю обращение Юй Яна к данной теме, призванной рассмотреть разноплановые произведения, посвящённые «Даме пик» в аспекте интерпретации и реинтерпретации.

Диссертация Юй Яна имеет **классическую структуру** и включает все необходимые для данного научно-исследовательского жанра разделы: Оглавление, Введение, Основную часть, состоящую из двух глав, Заключение, Список литературы и Приложение. Открывает Введение подраздел актуальность темы исследования, в котором автор излагает объективные доводы, дающие ему основание для исследования поставленной проблемы, чего не могу сказать о следующем разделе. Степень разработанности темы исследования изложена весьма кратко и показывает лишь один главный аспект темы – проблему интертекстуальности в области музыкального искусства в целом, а также в творчестве П.И. Чайковского в частности. Учитывая довольно большой объём материала исследования, хотелось бы увидеть более подробную характеристику литературы по рассматриваемым сочинениям или хотя бы тезисный показ литературы, посвящённый изучаемым авторам и произведениям. Вместе с этим лаконичная Степень разработанности отчасти компенсируется развёрнутым разделом, посвящённым теоретико-методологической основе исследования. Не вызывает сомнений определение объекта и предмета исследования, поставленной цели и ряда задач. Убеждает показ научной и теоретической значимости исследования

уже в виду того, что многое в данном исследовании делается впервые, однако практическая значимость исследования видится несколько шире, чем описано в данном разделе.

Значительным становится Материал исследования, который 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), её 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. Домогорова-младшего – Россия, 2018).

**Первая глава** носит методологический характер, в ней музыкальный театр рассматривается сквозь призму постмодернистских стратегий. Первый параграф посвящён рассмотрению оперного текста как общетеоретической проблемы. Отправной точкой становится методологический принцип, лаконично и одновременно точно отражённый в следующей фразе 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» [цит. по: дисс. 12]. И действительно, несмотря на то, что главная составляющая поля объекта исследования (тексты А.С. Пушкина и П.И. Чайковского) была создана ещё в XIX столетии, интерес к ним не угасает и в последующие исторические периоды, что обогащает их новыми смыслами, изоморфными историческому времени. Для диссертанта важным становится выявление черт динамики или трансформации текста при обращении к нему другими художниками или даже определение отличительных черт между режиссёрской и экранной версиями текста. Центральным в первом разделе первой главы становится рассмотрение метода *деконструкции*. Деконструкция становится востребованным художественным методом (включающим иронию, сарказм, симулякр, абсурд, коллаж, пастиш, расщепление и т.п.) для тех, кто стремится замаскировать страх перед будущим, страх перед нераспознаваемым неосознанным. При этом текст становится полем «методологических операций, являя собой проекцию мира как глобального метанарратива». Главными «методологами» данного раздела становятся А. Арто и Ж.Деррида, а также А.А. Сокольская, В.Ю. Зимина, С.Ю. Лысенко и др. Далее посредством рассмотрения черт иератического театра происходит развитие текста в следующую проблемную область, связанную с представлением музыкального театра как имеющего ритуальную генетику, главным «руководителем» которого становится режиссёр, нередко действующий в рамках описываемой ранее постмодернистской эстетики. Вопрос рассматривается на уровнях аудиального и визуального субтекстов, проводятся параллели между европейским и восточным типами сценических представлений (актёрская игра, музыка, значение слова, костюмы, декорации, цветовая палитра и т.д.). Здесь же оговаривается тот факт, что деконструкция может стать частью интерпретации, которая в таком случае обогащается новыми свойствами, обретая черты открытости, нелинейности, самоорганизации и т. д. «Всё 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 высказывания», т. е. «там, где слова приводят к путанице, выбивая почву из-под ног, остаётся личностное переживание» [с. 33]. Исследователь подчёркивает, что в таком контексте деконструкция особенно близка интертекстуальности, как её понимал Р. Барт – воспоминание, к которому человек возвращается вновь и вновь.

Во **втором параграфе** интертекстуальная стратегия представлена в контексте диалогической концепции М. М. Бахтина. Диссертант сразу обозначает свою позицию, заявляя о том, что «диалогическое пространство – место “обитания” интертекста как формы, позволяющей звучать так называемым “чужим голосам”, органично вплетающимся в ткань авторского произведения [с. 39]. Автор подчёркивает, что именно работы М.М. Бахтина (особенно 1920-х гг.) и инициировали введение в научный оборот самого этого нового термина – «интертекст», столь широко обсуждаемого затем Р. Бартом и его ученицей Ю. Кристевой. И здесь на первый план выходит «значимость минимального», в частности, в «музыкальной грамматике» (В.В. Медушевский) это: интервал, направление мелодии, тембр, ритмоформула, лад, характерный звукокомплекс и т. д.; в сценическом тексте – какие-либо элементы костюма, детали интерьера, части декораций, особенности актерской пластики (жесты), те или иные pas (па) хореографии. То есть Юй Ян особо подчёркивает значимость метода «*Rem parvulam cognoscere*» (от лат. досл. «познавать малые вещи (мелочи)», разрабатываемый профессором И. В. Кочубеем, который находится в полном согласии с теорией М.М. Бахтина. И здесь автор акцентирует очень важную мысль о том, что к новому произведению стоит подходить как к новому. То есть изначальный посыл таков: восприятие должно быть как бы очищено от имеющихся «предрассудков», потому как «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» [цит. по: дисс. с. 50]. В таком случае происходит развитие искусства и обогащение его содержания, не столько количественным методом, сколько качественным. При этом, как подчёркивает автор диссертации, важно помнить, что критерием подлинности или иначе – истинности всякого личностного смысла будет его интерсубъективный характер. И здесь Юй Ян отмечает, что в ходе разработки концепции М.М. Бахтина из поля зрения зарубежных учёных выпал один весьма значимый для русского мыслителя момент, получивший название *этического момента*, который выступает коррелятом смысла и «играет ключевую роль в диалоге писателя и читателя, художника и зрителя, композитора и слушателя... диалог М.М. Бахтин квалифицирует как со-бытие (совместное бытие, делящееся двуединство) текста (данное) и контекста (созданное). Речь идёт о духовном взаимодействии участников диалогической ситуации, где выступающий в качестве предмета речи текст инициирует умножение сущностных сил читателя, зрителя или слушателя» [дисс., с. 54], преимущественно, путём согласования противоречий, поэтому служит сохранению связи времён и поколений.

Таким образом, выделяя суггестивную, стилеобразующую, индуктивную, когнитивную, ассоциативно-образную, фасциативную, прагматическую функции интертекстуальности Юй Ян оставляет приоритет за текстообразующей функцией. Главным становится следующее: «Интертекстуальность – это способ порождения собственного текста и своего “Я”». Важность представленной позиции определяется для соискателя тем, что по сути этический момент выступает коррелятом нравственного разума.

В **третьем параграфе** первой главы ближайшая область – герменевтика – рассматривается в аспекте интерпретации и реинтерпретации. Необходимость подключения этого подхода обусловлена тем, что «герменевтическая практика обогащает интерпретативную [и реинтерпретативную] 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» [дисс. с. 86]. Об этом нередко в своих работах, на лекциях и мастер-классах говорит и В.В. Медушевский, апологет духового анализа музыки вкупе с анализом музыкальных форм. Юй Ян сосредоточивает своё внимание на двух художественных стратегиях работы с материалом – интерпретации, при которой первоисточник при его переработке сохраняется на уровне целостной системы, и реинтерпретации, когда базовый текст трансформируется и утрачивает изначальную целостность, становясь новым целым, нередко соединённым с первоисточником весьма отдалёнными связями. В этом контексте автор рассматривает различия между значением и смыслом, раскрывает специфику семантизирующего, когнитивного и распредмечивающего типов понимания, культурную и псевдокультурную разновидности реинтерпретации. Сначала автор диссертации определяет работу братьев Чайковских с текстом А.С. Пушкина как культурную реинтерпретацию, проводя в пользу этого постулата ряд аргументов (с. 70-74). В качестве примеров псевдокультурной реинтерпретации приводятся фильмы С. Подгаевского «Пиковая дама. Чёрный обряд» (вышел в прокат в 2015 году) и А. Домогарова-младшего «Пиковая дама. Зазеркалье» (вышел в прокат в 2018 году).

Во **Второй главе** прослеживаются интертекстуальные связи «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в зеркале экранного театра.

Открывается глава рассмотрением постановочных версий оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского в аспекте интерпретации и реинтерпретации. Первой анализируемой постановкой становится «Пиковая дама» режиссёра Л. Штайер в Рейнской опере в Дюссельдорфе / Дуйсбурге. Изучая детали постановки, автор приходит к выводу, что данный спектакль можно отнести к псевдокультурной реинтерпретации, в виду того, что главные линии «первоисточника» подменяются второстепенными деталями, ставшими совсем посторонними по отношению к сверхидее оперного сочинения; в виду слабой продуманности сценографии пострадала и музыкальная составляющая спектакля (исполнительская разбалансированность). Противоположным явлением стала променада-опера «Пиковая дама» Александра Легчакова и Андрея Рейна в усадьбе Гончаровых-Филипповых, она представляет собой пример культурной реинтерпретации, реализованной в контексте иммерсивного театра. Отличает данный спектакль высокопрофессиональный исполнительский состав и качество самого действия, в ко-

тором особая роль отводится «гиду» – А.С. Пушкину. Авторы органично соединили ставшим классикой произведение с современными атрибутами, подчеркнули роль мистического начала. Противоположным примером иммерсивного театра становится, по мнению диссертанта, постановка режиссёра Д. Бертмана, которая в виду ряда причин отнесена им к псевдокультурной реинтерпретации. Подобная оценка даётся соискателем и «Пиковой даме» в постановке Моше Лейзера и Патриса Корие, где перед зрителем разворачивается бесправное действие пьяных героев в борделе, и «Пиковой даме» в «символистской» постановке Тило Рейнхардта на сцене берлинской «Комической оперы».

Во **втором параграфе** рассматривается музыка С. Прокофьева к неосуществленному фильму М. Ромма «Пиковая дама», в котором музыке отводилась главенствующая роль в виду того, что предполагалась выразительно-динамичная пантомима, сопровождающаяся событийно насыщенной музыкой. Это соответствовало и восприятию музыки самим Прокофьевым, для которого музыка никогда не была простым сопровождением какого-либо действия, но мыслилась как самостоятельное явление, способное в полной мере воплотить чисто музыкальными средствами визуальные или пластические сценические образы (как «символистские кадры» С. Слонимский). Помимо образных интертекстуальных связей, диссертант находит и интонационные параллели – музыкальный интертекст (с. 118-119, 130-131) с творениями П.И. Чайковского. В заключительном **третьем параграфе** диссертации изучаются особенности взаимодействия музыкального театра и кинематографа. В центре внимания автора фильм-балет «Три карты» на музыку К. Молчанова, созданный в 1983 году ТО «Экран» по мотивам повести «Пиковая дама» (хореография Б. Барановского). В данном балете диссертант находит отсылки к 7-й симфонии и сказке «Петя и волк» С. Прокофьева, 6-й симфонии П.И. Чайковского, а также различные визуально-[образно-]музыкальные аналогии с оперой «Пиковая дама» П.И. Чайковского. В следующем подразделе параграфа изучается фильм П. Лунгина «Дама пик» (Россия, 2017). Его анализ проводится на фоне постановочных версий оперы «Пиковая дама», осуществленных творческими тандемами Ш. Херхайма – М. Янсона (Амстердам, 2016), Х. Нойенфельса – М. Янсона (Зальцбург, 2018) и фильма А. Орлова «Эти три верные карты» (СССР, 1988). Юй Ян приходит к выводу, что кинематографическая работа П. Лунгина, рассматриваемая с точки зрения повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», как её первоосновы, являет собой опыт интерпретации, но с точки зрения одноименной оперы П.И. Чайковского как источника творчества современного режиссёра фильм «Дама пик» представляет собой опыт реинтерпретации. Причём, в обоих случаях речь идёт о культурном, а не о псевдокультурном опыте [дисс., с. 172]. Ещё одной версией истории о пиковой даме стала мультипликационная работа Д. Наумова и М. Лисового «Пиковая дама» (Россия, 2006).

В **Заключении** диссертации даются выводы по проделанному исследованию, а также автор убеждает нас в том, что ближе всего к замыслу П.И. Чайковского будет такая постановка, в которой поражение главного героя в земной жизни означает его спасение для жизни небесной, т. е. вечной, что расценивается как победа духа... «русскость Германа определяется не количеством выпитого вина и градусом страсти, переживаемой им как в отношении карточной игры,

так и в отношении Лизы, а обретением им Бога, священный ужас перед которым приводит его к покаянию и, как следствие, к любви» [дисс., с. 190, 193].

Материал диссертации чётко структурирован, научные положения обоснованы, выводы результативны, стиль изложения соответствует требованиям, предъявляемым к данным работам, хотя имеются незначительное количество опечаток: «и появляется возможность понять, что же еобщего на самом деле» [с. 51], «примкнуть к новому религиозному движению» [с. 63], «их киноработы... принадлежит времени» [с. 84], «этой «Пиковой даме»» [с. 92]; различный шрифт китайских иероглифов, используемых при указании номеров списка литературы.

Ознакомление с диссертационной работой и публикациями спровоцировало желание задать несколько вопросов и высказать комментарий для размышления.

1. Диссертант довольно широко определяет понятие интертекстуальности как на уровне музыкального текста (интервал, направление мелодии, тембр, ритмоформула, лад, характерный звукокомплекс и т. д.), так и на уровне визуальных и пластических компонентов. В пользу этого он приводит ряд аргументов, опираясь не только на исследования искусствоведов, но и филологов. В связи с этим возникает вопрос-размышление: в чём тогда заключается специфика именно интертекстуальности. Так, например, позиция современного авторитетного исследователя А.В. Денисова такова: поле интертекстуальности включает отчётливо узнаваемые фрагменты текстов, т.е. речь в данном случае идет об очевидной и легко распознаваемой цитатности. Как определить тот минимальный порог, который позволяет нам говорить об интертексте, не размывая границ данного явления?

2. Методологическая направленность диссертационного исследования невольно побуждает задать следующий вопрос. Что автор вкладывает в понятие музыкальный театр и как европейский театр вписывается в «систему методологических координат» китайского искусства? Есть ли опыты интерпретации или реинтерпретации рассматриваемых сочинений на сценах Китая или телеэкране?

3. Известна ли Вам концепция «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и П.И. Чайковского, представленная Михаилом Казиником? Если ответ положительный, что Вы думаете по этому поводу?

Замечания и вопросы, являясь обязательной частью научной дискуссии, не снижают общую положительную оценку работы. Такое предельно последовательное, глубокое и подробное изложение материала является показателем высокого уровня профессионализма его автора, а также имеет неоценимую прагматическую ценность для повышения общеметодологического уровня китайских исследователей, в том числе, и за счёт освоения методологических принципов западноевропейских и российских учёных. Текст выверен, отличается ровностью, поэтичностью и яркостью изложения. Отмечу также формальное соответствие публикаций теме диссертационного исследования, их репрезентативность и достаточность (16 публикаций, включая 5 статей в изданиях, рекомендованных ВАК [!]), а также адекватность текста автореферата тексту диссертации.

Из вышесказанного следует, что диссертация «“Пиковая дама” А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в пространстве интертекстуальности: интерпретация и реинтерпретация», представленная на соискание учёной степени кандидата ис-

кустествоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство), (искусствоведение), является научно-квалификационной работой, в которой содержится решение научной задачи искусствоведческого исследования в аспекте интерпретации и реинтерпретации различных произведений, объединяемых в одно научное и творческое пространство темой «трёх карт», признанных весомой частью культурного наследия, она имеет ценность для развития науки и соответствует требованиям ВАК Министерства науки и высшего образования РФ, предъявляемым к кандидатским работам по данной специальности, в том числе соответствует требованиям пп. 9–14 «Положения о присуждении учёных степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. (в действующей редакции), а Юй Ян заслуживает присуждения учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство), (искусствоведение).

16.10.2023

**Киреева Наталья Юрьевна**

кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

Я, Киреева, Наталья Юрьевна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

*Контактные данные:*

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова».

Адрес: 410012, Приволжский федеральный округ, Саратовская область, город Саратов, проспект им. Петра Столыпина, д. №1. Телефон: (845-2) 23-05-03, факс: (845-2) 27-26-53. E-mail: [sgk@freeline.ru](mailto:sgk@freeline.ru)



ПОДПИСЬ ЗАВЕРЯЮ  
Начальник отдела кадров

Д. У. Барадонова