

© Юй Ян, 2020

УДК 78.06

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10057

## «ПИКОВАЯ ДАМА» ПУШКИНА–ЧАЙКОВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Юй Ян<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье представлен искусствоведческий анализ ряда работ отечественных режиссеров, в фокусе творческого интереса которых находится «Пиковая дама» Пушкина–Чайковского. Опираясь на методы интерпретации и реинтерпретации, автор останавливается на таких художественных образцах, как фильм-балет «Три карты», созданный по мотивам повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» на музыку К. Молчанова (1983), опера «Пиковая дама» в постановке Ш. Херхайма и М. Янсона (Амстердам, 2016) и Х. Нойенфельса и М. Янсона (Зальцбург, 2018), а также игровое кино С. Подгаевского («Пиковая дама. Черный обряд»), П. Лунгина («Дама пик»), А. Домогоарова-младшего («Пиковая дама. Зеркалье»), выпущенное в прокат в период с 2015 по 2018 гг. Выявляя в каждом из указанных произведений наличие таких визуальных символов, как вода и зеркало, автор ставит перед собой задачу разобраться в том, насколько их очевидное присутствие в обозначенных художественных образцах дает возможность квалифицировать их либо с позиции интерпретации, либо – реинтерпретации первоисточника.

**Ключевые слова:** интерпретация, реинтерпретация, «Пиковая дама», Ш. Херхайм, «Три карты», К. Молчанов, «Дама пик», П. Лунгин, кинематограф.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Юй Ян. «Пиковая дама» Пушкина–Чайковского в пространстве визуальной культуры: интерпретация и реинтерпретация. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 3. С. 185–195. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10057.

## “THE QUEEN OF SPADES” BY PUSHKIN–TCHAIKOVSKY IN THE SPACE OF VISUAL CULTURE: INTERPRETATION AND REINTERPRETATION

Yu Yang<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

**Abstract.** The article presents an art history analysis of a number of works by Russian directors, the focus of creative interest of which is on “The Queen of Spades” by Pushkin–Tchaikovsky. Based on the methods of interpretation and re-interpretation, the author dwells on such art samples as the film ballet Three Cards to the music of K. Molchanova (1983), the opera “The Queen of Spades” directed by S. Herheim and M. Jansons (2016) and H. Neuenfels and M. Jansons (2018), as well as feature films by S. Podgayevsky (“The Queen of Spades. The Black Rite”), P. Lungin (“Queen of Spades”), A. Domogarov Jr. (“The Queen of Spades. Through the Looking Glass”), created during the period from 2015 to 2018. Finding out the presence in

each of the indicated works of the presence of such visual symbols as water and a mirror, the author sets himself the task of figuring out how much their obvious presence in the indicated art samples makes it possible to qualify them either from an interpretation standpoint, or – reinterpretation of the original source.

**Keywords:** interpretation, reinterpretation, “Queen of Spades”, S. Herheim, “Three Cards”, K. Molchanov, “Queen of Spades”, P. Lungin, cinema, ballet, visual culture.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation.** Yu Yang (2020), “«The Queen of Spades» by Pushkin–Tchaikovsky in the space of visual culture: interpretation and reinterpretation”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 3, pp. 185–195. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10057. (in Russ.)

---

2020 г. оказался примечательным для россиян тремя знаменательными датами: 180-летие со дня рождения величайшего русского композитора П.И. Чайковского, 185-летие со дня выхода в свет повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», а также 130-летие со времени создания П.И. Чайковским одноименной оперы. Отмеченное совпадение делает правомерным рассмотрение ряда художественных произведений, представляющих собой опыт интерпретации или реинтерпретации как повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», так и одноименной оперы П.И. Чайковского. На наш взгляд, их корреляционный анализ позволит не только по-новому «увидеть» классические образцы, безоговорочно вошедшие в золотой фонд мировой художественной культуры, но и разобраться в том, какие из хранящихся в этом наследии вечных истин оказываются востребованы современным поколением россиян.

Обращение к методам интерпретации и реинтерпретации обусловлено тем, что они оказываются универсальными методами работы с первоисточником, в рамках которых базовый текст либо сохраняется на уровне системы (Гуренко Е., 1982), что делает его узнаваемым при любых метаморфозах, либо – подвергается деконструкции. В этом

случае первоисточник утрачивает свою целостность и становится лишь частью нового художественного целого (Волкова П., 2008). Универсальный характер обозначенной методологии определен тем, что интерпретация / реинтерпретация выступают в качестве фундаментальных принципов работы сознания. При этом, если интерпретация закладывает фундамент познавательной активности человека – имеется в виду познающая деятельность сознания, то реинтерпретация напрямую соединена с его (сознания) смыслообразующей деятельностью (Волкова П., 2017; Шаховский В., 2017).

В центре нашего исследовательского интереса – интерпретация / реинтерпретация «Пиковой дамы» А.С. Пушкина–П.И. Чайковского в пространстве визуальной культуры. Опираясь на понимание культуры «...как текста, в основе которого лежат знаки и символы, находящиеся в структурной взаимосвязи друг с другом» (Джеффри А., 2010, с. 11), пространство визуальности мы связываем с художественными произведениями, адресованными, в первую очередь, зрению. Вместе с тем, обращаясь, одновременно, как к словесному тексту – «Пиковая дама» А.С. Пушкина, так и к синтетическому, основанному на взаимо-

действию слова, музыки и изобразительного ряда – одноименная опера П.И. Чайковского, мы будем делать акцент на таких знаках и символах, очевидность которых позволяет сделать безоговорочным вывод относительно того, идет ли речь об интерпретации первоисточника, либо – о его реинтерпретации.

С этой точки зрения наиболее отвечающим нашей задаче будут два знака (символа), которые обнаруживают себя во всех упомянутых ранее художественных образцах – фильме-балете «Три карты» К. Молчанова<sup>1</sup>, опере «Пиковая дама», поставленной на сцене Национального оперного театра Нидерландов в 2016 г.<sup>2</sup> (режиссер Ш. Херхайм, дирижер М. Янсонс) и одноименной опере, показанной в рамках фестиваля в Зальцбурге в 2018 г. (режиссер Х. Нойенфельс, дирижер и М. Янсонс)<sup>3</sup>, в том числе фильмах «Пиковая дама. Черный обряд»<sup>4</sup> С. Подгаевского (2015), «Дама пик»<sup>5</sup> П. Лунгина (2016) и «Пиковая дама. Зазеркалье»<sup>6</sup> А. Домогорова-младшего (2018). Имеются в виду визуальные символы вода и зеркало.

Несмотря на то что между символами имеются точки соприкосновения, поскольку водная поверхность нередко воспринимается в качестве зеркала, каждый из них наделен своим отличительным признаком. Вот, например, какую трактовку воды предлагает М.М. Маковский в «Сравнительном словаре мифологической символики в индоевропейских языках»:

- вода – первоэлемент Вселенной, что делает воду священной; символ бессознательного; одновременно и спасительное начало, и источник гибели, зла; знак искупления гре-

ха; потусторонний (загробный) мир; женское начало; ливень; предзнаменование (1996, с. 76–78).

Для характеристики зеркала обратимся к «Энциклопедии символов, знаков, эмблем», автор-составитель которой К. Королев пишет:

- зеркало – символ «удвоения действительности, граница между посюсторонним 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...»<sup>7</sup>.

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»<sup>8</sup>, 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?

Вопрос тем более правомерен потому, что Герман может рассматри-

ваться двойником графа Сен-Жермена (имя Герман на французском языке звучит как Жермен), что, на наш взгляд, служит основанием для возможной связи старухи и молодого офицера. Напомним, тайну трех карт графиня покупает у Сен-Жермена ценой любви. 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”...» (1996, с. 302)).

Знаменательно, что в беседе с И. Никитиной – ведущей программы «Энигма» – дирижер М. Янсонс, под управлением которого в 2018 г. на оперной сцене в Зальцбурге состоялась постановка «Пиковой дамы», высказал предположение, что 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 (Юй Ян, 2019). 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., связан с символом 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, тот факт, 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» (1996, с. 76). 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.

Возвращаясь к символу зеркала, заметим, что две другие кине-

матографические работы – фильмы С. Подгаевского и А. Домогарова-младшего – используют его в качестве границы двух миров: рационального и иррационального. В центре киноповествования так называемый детский фольклор. Имеется в виду «мистический обряд», в рамках которого смотрящему в зеркало необходимо троекратно произнести слова «Пиковая дама, приди», что обеспечит уход от одномерности каждого из миров самого по себе в их слиянии друг другом. Как правило, подобный опыт делает вызвавшего темные силы человека уязвимым перед непостижимостью стихии бессознательного.

При этом, если в фильме А. Домогарова-младшего пиковая дама – реально существующий персонаж графиня Оболенская, и ее внешний вид соответствует человеческому облику, то в киноленте С. Подгаевского главная героиня скорее напоминает зловещую мумию. Тем не менее, неожиданно возникая из темноты, она вызывает испуг лишь у вступивших с ней в контакт подростков и их родителей, оставляя зрителя в недоумении от встречи с таким махровым культурным штампом. Помимо зеркала, выполняющего функцию границы, перехода, на что указывает нарисованная на нем руками подростков лестница, одним из знаковых символов в обеих киноработах также выступает вода. Только в отличие от фильма С. Подгаевского, где о воде лишь упоминается в связи с пересказом легенды о пиковой даме, которая топила детей, находящихся во вверенном ей приюте, предварительно их убаюкивая, в киноленте А. Домогарова-младшего вода присутствует с самого начала



фильма, сохраняя статус центрального символа до самого финала.

Так, в воде гибнет мать двух детей – брата и сестры, которая спасает их ценой своей жизни; вода вытекает из ее домовины в момент подготовки тела утонувшей к кремированию; сама женщина, являясь перед младшим сыном в качестве призрака, предстает в мокром одеянии; ее старшая дочь должна погрузиться в воду с головой, чтобы освободить брата от смерти, уготованной ему пиковой дамой. Соответственно, в данном контексте двойственный характер воды просматривается и в том, что она несет зло (смерть), и в том, что та же вода символизирует собой искупление, т.е. жизнь. Однако вода предстает и как символ иррационального женского начала, на что указывает ее связь с пиковой дамой, которая использует воду для убийства детей.

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 той графини, которая некогда имела все основания быть названной московскую 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 solo 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 поступенный 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 В. Бунина, который, одновременно, выступил и в качестве автора сценария, мы склонны отнести к опыту интерпретации.

Возвращаясь к постановке оперы «Пиковая дама» на сцене Нидерландского национального оперного театра 2016 г., выскажем следующее соображение. То обстоятельство, что визуальный сигнал 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 ано-

нима 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. Янсона 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, о чем не принято говорить вслух, 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 последние слова главный герой адресует девушке.

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<sup>9</sup>, представляется грубым нарушением целостности творения Мастера. В итоге 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 духа, реальность которой опознается в том, что перед лицом смерти Герман возвращается мыслями к Лизе, подтверждая бессмертный характер подлинного чувства, 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 приносит в первоисточник ничего. Вторичность ситуации, о которой А. Ахматова некогда сказала строками: «Когда б вы знали, из какого сора / растут стихи, не ведая стыда...», не отменяет тот факт, что повторение этой истины осуществляется в пространстве визуальности.

Напротив, опера «Пиковая дама», показанная на фестивале в Зальцбурге, видится нам свидетельством таланта режиссера, осуществившего в своей работе 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 со-

бой 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.

Знаменательно, что и ливень, с которого начинается завязка сюжета, и погружение главного героя в воду в результате того, что лед под его ногами начинает ломаться, происходит под Третью арию Далилы из оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила». Здесь, на наш взгляд, с очевидностью просматривается параллель между водой и женским началом – коррелятом иррациональной стихии, перед которой нелегко устоять даже мужчинам из разряда избранных, будь то уникальный го-



лос, криминальный авторитет, деньги или власть.

Что же касается кинолент С. Подгаевского и А. Домогарова-младшего, то, на наш взгляд, вынесенное в название их фильмов словосочетание «пиковая дама» видится лишь своеобразной уловкой, призванной привлечь интерес зрителя. Одновременно каждая из режиссерских работ воплощает не столько вечные истины, сколько «подогревает» базовые инстинкты, отвечая запросам современного обывателя. При этом ни один из интересующих нас символов не организует целое таким образом, чтобы способствовать проникновению «в подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй), поскольку и в одном, и в другом кинотексте «смысл» лежит на поверхности.

С этой точки зрения кинолента С. Подгаевского может рассматриваться, на наш взгляд, иллюстрацией установки о недопустимости нарушать табу, вступая в запретную зону – в данном случае эта зона – зазеркалье. В свою очередь, фильм А. Домогарова-младшего помогает осознать необходимость идти навстречу своим страхам с тем, чтобы преодолеть их и выйти победителем в схватке с темными силами. Несмотря на то, что в финале фильма именно любовь сестры оказывается спасительной для ее младшего брата, мысль эта не становится неким открытием вследствие мистического тумана, который практически полностью поглощает незыблемость провозглашаемой таким образом идеи.

Наличие весьма поверхностных связей между этими режиссерскими работами и «Пиковой дамой» А.С. Пушкина–П.И. Чайковского

не позволяет нам квалифицировать имеющийся опыт ни с точки зрения интерпретации первоисточника, ни с точки зрения его реинтерпретации. Аналогичным образом тот факт, что киномузыка в фильмах С. Подгаевского и А. Домогарова-младшего выполняет, как правило, иллюстративную функцию, что лишает символы воды и зеркала основания и многомерности, мы не рассматриваем вопрос о поиске музыкального коррелята визуальному знаку, оставляя «за кадром» композиторский опыт П. Руминова и С. Штерна.

В заключение заметим, что, сосредоточив исследовательскую оптику на визуальных символах, присутствующих в самых разных работах современных авторов, прямо или косвенно актуализирующих в своем творчестве «Пиковую даму» А.С. Пушкина–П.И. Чайковского, мы выяснили ряд важных, на наш взгляд, моментов:

1) нарушение баланса между отдельными элементами синтетического художественного текста, реализуемого на уровне интерпретации либо реинтерпретации, чревато деформацией смысла целостного произведения, что вносит неустрашимый диссонанс между первоисточником и воплощенным на его основе новым художественным текстом, который получает статус псевдокультурного опыта;

2) работа с универсальными культурными символами требует особого мастерства со стороны художника, поскольку в противном случае их неумелое использование может привести либо к примитивизации авторского творения, сведения его к культурному штампу, либо к поглощению авторской идеи символическим контекстом.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Фильм-балет «Три карты» (СССР, 1983). Автор сценария и режиссер-постановщик В. Бунин, музыка К. Молчанова. Балетмейстер Б. Барановский. Декорации В. Ливенталь. Художественный руководитель Н. Тимофеева. Дирижер А. Копылов. Вролях: Н. Тимофеева, М. Лавровский, И. Смоктуновский, Б. Ефимов, Н. Сперанская, Э. Лузина, С. Соловьев и др.

<sup>2</sup> «Пиковая дама» (Амстердам, 2016). Композитор П.И. Чайковский. Режиссер Ш. Херхайм. Дирижер М. Янсонс. В главных ролях: Л. Дядькова, С. Аксенова, А. Горячева, В. Стоянов, М. Дидык, А. Макаров и др.

<sup>3</sup> «Пиковая дама» (Зальцбург, 2018). Композитор П.И. Чайковский. Режиссер Х. Нойенфельс. Дирижер М. Янсонс. В главных ролях: Х. Шварц, Е. Муравьева, О. Волкова, Б. Йованович, В. Сулимский и др.

<sup>4</sup> «Пиковая дама. Черный обряд» (Россия, 2015). Режиссер С. Подгаевский, музыка П. Руминов. В главных ролях: А. Бабак, И. Хрипунов, В. Селезнев, С. Походаев, Е. Лоза, В. Садики и др.

<sup>5</sup> «Дама пик» (Россия, 2016). Режиссер П. Лунгин. Композиторы П.И. Чайковский, К. Сен-Санс. В главных ролях: К. Раппопорт, И. Янковский, М. Курденевич, И. Миркурбанов и др.

<sup>6</sup> «Пиковая дама. Зазеркалье» (Россия, 2018). Режиссер А. Домогаров-младший. Композитор С. Штерн. В главных ролях: А. Стречина, Д. Муравьев-Изотов, В. Панков, Д. Куличков и др.

<sup>7</sup> Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо; СПб: Мидгард, 2005. С. 223–225.

<sup>8</sup> Фильм-балет «Три карты» был создан спустя год после ухода композитора из жизни, в 1983 г.

<sup>9</sup> Примечательно, что знаком признания гения Моцарта Чайковским служит то обстоятельство, что в оперу вводится цитата из «Волшебной флейты», которая звучит посредством часового механизма. Помимо этого, к персонажам моцартовской оперы нас отсылают и «птичьи» костюмы Прилепы и Миловзора.

ЛИТЕРАТУРА

Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Моногр. Краснодар: Хорс, 2008. 200 с.

Волкова П.С. Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание. 2017. Т. 16, № 4. С. 207–214. DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.20>

Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.

Джеффри А., Смит Ф. Сильная программа в культуросоциологии // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9, № 2. С. 11–34.

Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. 416 с.

Шаховский В.И., Волкова П.С. Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания // Мир лингвистики и коммуникации. 2017. № 4. С. 138–163. URL: [www.tverlingua.ru](http://www.tverlingua.ru) (дата обращения: 12.03.2020).

Юй Ян. «Дама пик» Павла Лунгина как интертекст // Музыкальный альманах Том-194

REFERENCES

Gurenko, E.G. (1982), *Problemy khudozhestvennoi interpretatsii (filosofskii analiz)* [Problems of artistic interpretation (philosophical analysis)], Nauka, Novosibirsk, 256 p. (in Russ.)

Dzhefferi, A., Smit, F. (2010), “A Strong Program in Cultural Sociology”, *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Sociological review], Vol. 9, no. 2, pp. 11–34. (in Russ.)

Makovskii, M.M. (1996), *Sravnitel'nyi slovar' mifologicheskoi simboliki v indoyevropeyskikh yazykakh: Obraz mira i miry obrazov* [Comparative Dictionary of Mythological Symbolism in Indo-European Languages: The Image of the World and the Worlds of Images.], VLADOS, Moscow, 416 p. (in Russ.)

Shakhovskii, V.I., Volkova, P.S. (2017), “Emotivity as a principle of cognitive and sense-forming activity of consciousness”, *Mir lingvistiki i kommunikatsii* [World of linguistics and communication], no. 4, pp. 138–163, Available at: [www.tverlingua.ru](http://www.tverlingua.ru) (Accessed 12 March 2020). (in Russ.)

Volkova, P.S. (2008), *Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka)* [Reinterpretation of

ского государственного университета. 2019. № 8. С. 75–81.

a literary text (based on the art of the twentieth century)], Khors, Krasnodar, 200 p. (in Russ.)

Volkova, P.S. (2017), “Language and speech in the space of culture: interpretation and reinterpretation”, *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Yazykoznanie* [Bulletin of the Volgograd State University. Series 2. Linguistics], Vol. 16, no. 4, pp. 207–214, DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.20> (in Russ.)

Yu Yang (2019), “«Queen of spades» by Pavel Lungin as intertext”, *Muzykal'nyi al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Music Almanac of Tomsk State University], no. 8, pp. 75–91. (in Russ.)

---

**Сведения об авторе**

Юй Ян, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург), ORCID: 0000-0002-7390-9650

E-mail: 376727126@qq.com

**Author information**

Yu Yang, post-graduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg), ORCID: 0000-0002-7390-9650

E-mail: 376727126@qq.com

Поступила в редакцию 17.05.2020

После доработки 31.08.2020

Принята к публикации 02.09.2020

Received 17.05.2020

Revised 31.08.2020

Accepted for publication 02.09.2020