

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202504116

**ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»:
ОПЫТ СЦЕНИЧЕСКИХ ВОПЛОЩЕНИЙ***Алла Александровна Баева*

Российский институт театрального искусства — ГИТИС
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

Спектр театральных версий оперы Чайковского в XX веке и в веке нынешнем достаточно широк: от желания, не всегда реализуемого, вслушаться в глубинное течение музыки Чайковского до переосмысления исходного композиторского замысла и как следствие — до кардинальной переоценки всех содержательных компонентов музыкально-театрального синтеза. В статье идет речь об изменяющейся с течением времени динамике восприятия «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в ракурсах ее сценического воплощения. В данном отношении важную роль играют эстетические установки эпохи, актуальные для своего времени общехудожественные тенденции, а также позиция самих интерпретаторов. В реалиях новой театральной эстетики, особенно в эпоху пост- и метамодернистских исканий конца XX – начала XXI века в попытке проникнуть в тайну петербургской оперы Чайковского, осмыслить ее глубинный драматургический замысел современные постановщики предлагают собственные прочтения художественно-многомерного мифопоэтического мира оперы Чайковского. На каждом витке культурно-исторической спирали очередной переоценке при этом подвергаются все компоненты музыкально-театрального синтеза. В результате сотрудничества режиссера, дирижера, художника-сценографа (видеохудожника), их совместного решения «Пиковая дама», поворачиваясь, подобно магическому кристаллу, разными гранями, предстает в новом обличье, обрастает дополнительными смысловыми обертонами.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, «Пиковая дама», российская опера и сцена, режиссерские стратегии

Для цитирования: Баева А. А. Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама»: опыт сценических воплощений // Художественное образование и наука. 2025. № 4 (45). С. 116–124. <https://doi.org/10.36871/hon.202504116>

Original article

**P. I. TCHAIKOVSKY'S OPERA *THE QUEEN OF SPADES*:
STAGE EXPERIENCES***Alla A. Baeva*

Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

The range of theatrical versions of Tchaikovsky's operas in the XXth and XXIst centuries is broad. It encompasses everything from an aspiration to delve into the depths of Tchaikovsky's

© Баева А. А., 2025

music that is not always realised, to a reinterpretation of the composer's original intent and, consequently, a radical re-evaluation of all the substantive components of the musical-theatrical synthesis. This article examines the evolving perception of P. I. Tchaikovsky's *The Queen of Spades* and the perspectives of its stage adaptations. In this regard, the aesthetic attitudes of the era and the general artistic trends relevant to the time in question play an important role, as does the position of the interpreters themselves. In the context of new theatrical aesthetics, particularly during the postmodernist and metamodernist movements of the late XXth and early XXIst centuries, modern directors seek to penetrate the mystery of Tchaikovsky's Saint Petersburg opera, comprehending its deep dramatic concept and offering their own interpretations of its multidimensional, mythopoetic artistic world. At each stage of cultural and historical development, all components of the musical and theatrical synthesis undergo re-evaluation. The collaboration between director, conductor and set designer (video artist) results in *The Queen of Spades* appearing in a new guise and acquiring additional semantic overtones, like a magic crystal with different facets.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, *The Queen of Spades*, Russian opera and stage, directorial strategies

For citation: Baeva A. A. P. I. Tchaikovsky's Opera *The Queen of Spades*: Stage Experiences. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2025, no. 4 (45). P. 116–124. <https://doi.org/10.36871/hon.202504116> (In Russian)

Выбор режиссерских стратегий при обращении к оперной классике определяется разными факторами. Далеко не последнюю роль играет контекст той или иной культурно-исторической эпохи, ее эстетические установки, актуальные для своего времени общехудожественные тенденции, но также и позиция самих интерпретаторов, их меняющееся видение-восприятие. Сценическая история «Пиковой дамы» в этом плане богата разного рода событиями. Разветвляясь на различные русла, она напоминает некий лабиринт с неожиданными зигзагами, отклонениями в разные стороны — к театру «жизненных соответствий» и к театру условному, театру представления, порой же к их многообразным смешениям.

Спектр театральных версий оперы Чайковского в XX веке и в веке нынешнем в целом достаточно широк: от желания (далеко не всегда, однако, реализуемого) вслушаться в глубинное течение музыки Чайковского и в результате действенного анализа партитуры стать, по словам Б. Покровского, «шифровальщиком» партитуры, вплоть до смещения ее «семантической доминанты» (Ж. Деррилла), до переосмысления исходного композиторского замысла и как следствие — до кардинальной переоценки всех содержательных компонентов музыкально-театрального синтеза¹.

Когда в 1890 году в Мариинском театре под управлением дирижера-постановщика Э. Направника, неизменно внимательно к музыкально-исполнительской стороне спектакля, состоялась премьера «Пиковой дамы», она привлекла внимание, прежде всего, красочным, эффектным в традициях Императорской академии художеств декоративно-постановочным воплощением обстановки действия, времени и среды обитания героев. Восхищение публики вызвала и утонченно-элегантная в духе галантного века хореография Петипа². Музыка же Чайковского с ее одухотворенным лиризмом и внутренней напряженностью, трагическим накалом была принята, однако, более сдержанно. Недоумение, в частности, породило решение Чайковским финала оперы. Современники композитора считали, что сразу же после самоубийства Германа занавес должен быть опущен — скорбное отпевание заблудшей души нашли излишним. Сам же композитор в одном из писем к И. А. Всеволожскому вместе с тем подчеркивал, что молитвенное обращение к Богу в последней мизансцене — весьма смыслово значимый катарсический «аккорд» и хотел, чтобы заключительное песнопение исполняли певчие, а не театральные хоры: «Это будет гораздо характернее» [9, 105]. Приведем также одно

лирическими закономерностями произведения» [6, 321].

² Спустя год спектакль Мариинского театра был перенесен в Большой театр (для этого Л. И. Иванов — со-хореограф М. И. Петипа — выехал в Москву).

¹ При этом порой забывая о необходимости соотношения «данного» и «созданного» (М. Бахтин), не стремясь к достижению «художественного соответствия между ключом решения спектакля и образно-сти-

из высказываний Чайковского относительно трактовки образа Германа. Завершая путь главного героя самоубийством, Чайковский проявил, по его словам, снисходительность к Герману как к человеку, действующему «согласно указаниям его фатума» [10, 138]³.

Постановка Мариинского театра в определенном смысле заложила программу дальнейшей работы участников того или иного спектакля и в отношении художественного оформления, воссоздания на сцене характерных примет величественного имперского города, и в отношении целенаправленного экспрессивного музыкально-драматургического развертывания драматических коллизий в звуковедении оркестра, в вокально-актерском претворении чувств-переживаний героев. «Теплое, живое отношение к своему герою», раскрытие противоречивых побуждений-чувств одинокой души Германа, его смятенного сознания — именно это, признавался композитор, он испытывал при воплощении в музыке образа Германа и этого добивался в процессе подготовки премьеры не только от исполнителя главной роли Н. Фигнера, но и от других актеров-солистов.

Например, вокальная интерпретация баллады — одного из важнейших звукообразов оперы — должна была обязательно сопровождаться приглушенным голосом актера-баритона, особенно впервые таинственно произносящего: «Три карты, три карты, три карты», тем самым привлекая внимание к главной теме-идее произведения — неотвратимости судьбы-смерти, предопределяющей роковой исход дальнейших событий. В письме к первому исполнителю партии Томского Б. Корсову Чайковский подчеркивал: «И чем больше вы будете заглушать ваш голос, как человек, рассказывающий что-то таинственное и страшное, тем более вы произведете впечатление в конце баллады, где

³ Перенесение времени происходящих событий (не без пожелания Дирекции Императорских театров, и в том числе И. А. Всеволожского, тяготевшего к пышному парадному зрелищу) в екатерининскую эпоху укрупнило в целом трагическую коллизию, которая разворачивается в музыкальном «сюжете» композитора. Не случайно снятый при подготовке оперы к премьере квинтет 1 картины — этот смысловой, драматургически значимый «узел» действия спустя несколько лет был восстановлен С. Рахманиновым — художественным руководителем и дирижером постановки оперы сначала на сцене Большого театра в 1904 году, а в 1912 году — в Мариинском театре.

тот же припев поется на более сильной октаве вашего лучшего регистра» [9, 116]. Примечательно и иницируемое Чайковским внесение в оперное либретто сцены у Канавки как завершения трагической истории Лизы. Обращаясь к Всеволожскому, композитор предлагал в 6-й картине заменить куранты колоколами: «По-моему лучше, если просто колокол пробьет 12 ударов в указанном мною темпе» [там же, 101]⁴.

Традицию воплощения оперы Чайковского в Мариинском театре (ГАТОБ) продолжил в качестве художника-постановщика А. Бенуа (1921 год, дирижер Э. Купер, хореография Л. С. Леонтьева) [8]. «Музыка “Пиковой дамы” получила для меня силу какого-то заклятия, при помощи которого я мог проникать в издавна манивший меня мир теней», — вспоминал «зараженный пассеизмом» художник [2, 652]. На сцене возникал будто проступающий сквозь мистическую дымку белых ночей образ Петербурга XVIII века с его «пленительной поэтичностью» (А. Бенуа)⁵.

Среди других постановок отметим спектакли Частной оперы С. Зимина (А. Пазовский — П. Оленин — Ф. Федоровский, 1910 год), Театра музыкальной драмы в режиссуре И. Лапицкого (1914 год, под общим руководством М. Бихтера); постановку Л. Баратова с колоритными декорациями Ф. Федоровского в Большом театре в 1941 году, возобновленную во второй половине XX столетия Б. Покровским. Еще одна театральная версия была представлена в 1984 году в Ленинграде. Обладающий сценическим чутьем Ю. Темирканов выступил здесь в качестве дирижера-режиссера, осуществив продуманную во всех деталях «эталонную» интерпретацию «Пиковой дамы».

Наряду с подобными, в целом общепринятыми в веке XX традиционными постановками оперы, режиссеры, стремившиеся к созданию собственной авторской концепции,

⁴ Как известно, создавая образ Лизы, Чайковский апеллировал к традиции русского сентиментализма, к «Бедной Лизе» Карамзина, повествующей о катастрофических последствиях несбыточных надежд. Факт же самоубийства Германа, кстати, был взят из его же «Писем русского путешественника».

⁵ В этом плане возникает некоторая аналогия со спектаклем, подготовленным в Мариинском театре в 1999 году В. Галибиным. Слегка, словно от ветра развевающиеся полупрозрачные занавеси открывали перед зрителями одухотворяемый музыкой Чайковского, окутываемый тайной мир прошлого.

время от времени подвергали партитуру Чайковского существенной переработке, радикально «переинтонируя» ее содержательную направленность. Напомним, что уже в 1920–1930-е годы, в период активной переоценки классического наследия, появляется знаменитая постановка Мейерхольтда, основанная на коренной перестройке сюжетно-музыкально-смысловой композиции оперы (с новым либретто В. Стенича). Наряду со спектаклем Мейерхольтда в том же, 1935 году свою версию «Пиковой дамы» предложил Н. В. Смолич. Переноса действие в XIX век, «пушкинизируя», подобно Мейерхольтду, оперу Чайковского, режиссер вместе с тем акцентировал социально-философский аспект «Пиковой дамы» (ГАТОБ, художник В. Дмитриев, дирижер В. Дранишников, 1935 год). «Если “Пиковая дама” Мейерхольтда, — отмечает исследователь, — представляла собой концепцию “режиссерской партитуры”, то постановка Смолича говорила о ... “реванше академизма”» [3]⁶.

В свою очередь, в конце 1920-х годов в разрабатываемом К. С. Станиславским режиссерском плане оперы в центре рокового круга оказывались Герман — «военный инженер, ... мрачный, озлобленный, с горящими глазами», и Лиза — «простая девушка, воспитанница, приживалка» [7, 172–184]. Заметим при этом, что сближение с пушкинской новеллой отнюдь не означало для Станиславского игнорирования музыкально-драматургического замысла Чайковского.

Помимо Станиславского, начиная с 1920-х годов и вплоть до начала 1940-х, «не-музейную» постановку «Пиковой дамы» (так и не осуществленную) продумывал В. И. Немирович-Данченко. По его словам, прежде всего, «идя от Чайковского», от эпохи конца XIX века, но вместе с тем обращаясь и к повести Пушкина, он хотел воплотить на сцене «трагедию страстей» и детально прорабатывал образы главных героев: Германа — простого инженера, жаждущего разбогатеть,

чтобы войти в круг избранных и быть вместе с Лизой; высокомерной Графини — «носительницы прошлого»; Лизы, охваченной «громадной страстью». В образе же Северной Пальмиры режиссер видел центр притяжения «карьер, снобизма, честолюбия — страстей, погубивших Германа» [11, 379].

В реалиях новой театральной эстетики, особенно в эпоху пост- и метамодернистских исканий конца XX – начала XXI века режиссеры (среди них Ю. Любимов, Л. Додин, Г. Исаакян, Д. Бергман, Ю. Александров, В. Фокин) стремятся к собственному, авторскому прочтению художественно многомерного мифопоэтического мира оперы Чайковского. А в нем, напомним, отражается разное: романтическое и вместе с тем глубоко личностное, в известном смысле экзистенциальное, мироощущение склонного к эмпатии композитора; светский анекдот, положенный в основу мистической повести Пушкина, который превратился в либретто М. И. Чайковского не без участия композитора в психологическую оперу-драму; наследие сентиментализма, преломляемого через творчество Карамзина, и «петербургская *гофманиана*» (А. И. Климовицкий), разворачивающаяся на грани миров условно-реального и ирреального; общий литературно-художественный контекст эпохи *Fin de siècle*. «Блоковский образ Чайковского, *мага и музыканта*, обнажает отношения между двумя “Пиковыми дамами” — Пушкина и Чайковского как начало и конец одного из самых значимых фрагментов *петербургского мифа* и одновременно представляет оперу Чайковского в качестве нового импульса этой традиции, продолженной уже в XX столетии», — пишет исследователь [4, 327].

Пушкин — Гоголь — Достоевский — Серебряный век — предполагаемый вектор движения художественной мысли в эпоху режиссерского театра. В первые десятилетия века XXI в попытке расширить «горизонты смысла» (Г. Гадамер), актуализировать художественный потенциал оперы Чайковского, словно бросая вызов шедевр Чайковского, режиссеры возводят над партитурой собственную, нередко метафорически-умозрительную авторскую конструкцию. Здесь и выстраиваемые на сцене символические лестницы, порталы-зеркала, словно приоткрывающие вход в мир иной, здесь и трансформирующиеся архетипические обличья оперных персонажей. Видоизменениям подвергается также общая фабульно-струк-

⁶ Ранее, в 1927 году, в филиале Большого театра возникает еще одна, напоминающая собой кинороман, инсценировка И. Лапицкого. В стремлении приблизить оперу к современности режиссер выстраивал напряженно развивающееся драматическое действие, которое складывалось из ряда кратких, стремительно сменяющих друг друга монтажных эпизодов-кадров. Подобно фантастическим видениям, они будто пронесли в расколотом возбужденно-смятенном сознании Германа.

турная композиция, место и время действия с его отсылками к вневременным темам и нарративам⁷. Многоликость сценических прочтений обуславливает и введение Чайковским в партитуру «Пиковой дамы» различных межтекстовых диалогов, литературных и музыкальных цитат и аллюзий на грани цитат, обретающих в контексте оперного целого оригинальное звучание⁸.

Запечатлеть ускользающие художественные тени прошлого и воссоздать будто отражаемый в зеркале времени мир настоящего, сформировать между ними множественную систему репрезентативных отношений — не к этому ли, каждый по-своему, стремятся разные постановщики, нередко высвечивая крупным планом ее особое духовно-нравственное измерение? Прошлое как вечно длящееся настоящее — так, в виде ряда эпизодов, словно выхваченных из российской истории XX века, почти плакатно поданных Ю. Александровым, раскрываются драматические коллизии «Пиковой дамы» в театре «Санкт-Петербург-опера» (в художественном оформлении З. Марголина; дирижер М. Виноградов, 2000 год). В интерьерах «странного русского города» в преддверии крушения имперской эпохи, мировых войн и катаклизмов разыгрывается оперная история в МАМТе, названная А. Тителем, стремящемся охватить три века Санкт-Петербурга, «фантастической трагедией» с ее эффектом взаимоотражающихся зеркал (художник-сценограф С. Бархин, дирижер А. Лазарев, 2016 год).

В виртуальный мир игры жизни-смерти, вскрывая глубинную мифологему пушкинской повести, втягивает зрителей «карточ-

ная игра с одним антрактом» Д. Бергмана в «Геликон-опере» (художники И. Нежный и Т. Тулубьева)⁹. Герман предстает в спектакле одиноким, непризнанным миром человеком. Он не умеет любить и рассчитывает добиться признания светского общества, полагаясь на фатальный случай: ведь жизнь — игра, а любовь — только разменная монета. В финале, уходя в глубь сцены, герой как бы растворяется в небытии¹⁰.

Еще один весьма значимый аспект воплощения лирико-психологической драмы Чайковского — игра в мистику. Назовем, в том числе, оперу-променад, представленную в иммерсивном формате в интерьерах усадьбы А. А. Гончарова — Филипповых на Яузском бульваре (2017 год), постановки Р. Туминаса — А. Яцковских и В. Фокина — А. Боровского в Большом театре (соответственно в 2018 и 2007 годах). Так, заявляя, что «пойдет исключительно за композитором», В. Фокин воссоздавал на сцене условный мифический, эфемерный мир прошлого, резонирующий с ассоциативно-музыкальным планом оперы. При этом сценография становилась важным художественно-композиционным элементом, призванным структурировать время-пространство спектакля и усиливать эзотерический характер действия. Из глубины полутемной сцены, проступали, будто проявляемые на экране, силуэты актеров, облаченных в стилизованные костюмы XIX века. Размещаясь на двух ярусах архитектурной конструкции, создаваемой С. Бархиным, они то замирали в определенных позах, то приходили в движение

⁷ Одним из существенных слагаемых театрального целого в современном новом «прочтении» становится светоцветовая гамма; все большую роль начинает играть сценографическое, архитектурно-пространственное оформление. Постановка возникает в результате совместного скоординированного решения режиссера, дирижера, художника-сценографа (видеохудожника).

⁸ Побуждение композитора, погружившись в глубины внутреннего мира Германа, заострить таким образом внимание слушателей-зрителей на его личной душевной драме, по словам Е. Остроумовой, «реализуется, с одной стороны, посредством углубления внутридидейственного, психолого-динамического плана оперы, с другой — усилением важнейших психологических моментов драмы элементами условности, символики — характерными признаками игрового театра» [5, 94].

⁹ Впервые спектакль был представлен в 1995 году в камерной версии в зале Московского дома медиков при сокращении партитуры почти наполовину (дирижер К. Тихонов). В 2017 году последовало ее возобновление уже в большом формате с раскрытием купюр на новой площадке Геликон-оперы (музыкальный руководитель постановки В. Федосеев). В зале «Стравинский» на авансцене за карточным столом располагались главные герои, охваченные азартом игры; за ними находился оркестр, над которым нависал помост. На нем разыгрывались масовые сцены, намеренно отчужденные от основного действия.

¹⁰ Жизнь-игра определяет строй условного театрального действия, напоминающего сюрреалистическую клоунаду с ироническим оттенком, и в «спектакле-пасьянсе» памяти В. Э. Мейерхольда, и в «спектакле-пасьянсе» памяти В. Э. Мейерхольда в Новосибирском театре (2016 год, режиссер В. Стародубцев, дирижер Д. Юровский, художник П. Окунев, видеохудожник В. Дуленко).

и исполняли роли оперных персонажей. Приглашенный дирижер М. Плетнев в намеренно сдержанном темпе отчетливо проводил, будто проговаривал, ключевые музыкальные темы-идеи, фиксируя (впрочем, без особой аффектации) внимание слушателей-зрителей на их переплетениях, видеоизменениях в процессе сквозного развертывания «внутреннего сюжета», пронизываемого эсхатологическими мотивами¹¹.

Мистическими обертонами насыщен спектакль Пермского театра, ассоциирующийся с окутываемым тусклым мигающим светом спиритическим сеансом (2024 год, режиссер и художник-постановщик В. Невшатис, дирижер В. Ткаченко). Некто в неприметном черном пальто и шляпе, заглядывая за театральный занавес, постепенно вовлекается в происходящее на сцене загадочное действо, обволакиваемое призрачным туманом — дымом от сигар в руках его участников. Медленно нарастающие и угасающие эмоциональные токи, исходящие от оркестрово-вокальных высказываний Чайковского, передаются как бы погруженным в состояние транса актерам, отображаясь в их медитирующих движениях, в многозначительной пластике, позах, жестах, завораживающих зрителей. Постепенно создается впечатление, что весь иллюзорный мир теней, фантомов прошлого, равно как и странные, ритуальные «акты», ими совершаемые, подобно наваждению вот-вот рассеются, «исчезнут как морок» (Достоевский).

Небезынтересна еще одна «мистическая» версия оперы Чайковского, приуроченная к XXXIX Международному оперному фестивалю им. Федора Шаляпина, которая была поставлена в 2017 году в Казани. Согласно мнению режиссера-постановщика Ю. Александрова, опера Чайковского допускает разные трактовки, в том числе деформацию смысловых акцентов. По его словам, настало время представить эту обостренно психологическую историю глазами Пиковой дамы — средоточия темных сил. Их непосредственным олицетворением становится в спектакле одетая в черное свита Графи-

ни — приживалки, кружащиеся то и дело вокруг Германа и подчиняющие его злой воле Судьбы. Чувство страха, овладевающее героем, подчеркивается уже в увертюре. Лейттема Судьбы-рока сопровождает появление в этот момент старой Графини, которую работники сцены медленно выкатывают в возвышающемся на постаменте кресле. Своим величественно-властным взором она притягивает к себе героя¹². (Напомним: в эпизоде объяснения с Лизой во второй картине эта тема накладывается на слова Германа: «Дай мне умереть»). В первой же картине оперы Герман видит Графиню будто через фантастическое зеркало: в облике обольстительной молодой красавицы, завораживающей, подобно фантому, каким-то смутным ощущением бездны. Сопровождающая Графиню Лиза, в свою очередь, воспринимается Германом как еще одно двоящееся отображение Графини — еще одно роковое предзнаменование судьбы. Магические чары, исходящие от нее, словно затягивают героя в загадочную игру противоречивых, все более тревожащих больное сознание героя побуждений-желаний-страстей.

Иллюзорна воссоздаваемая в спектакле эпоха Екатерины II. На заднике сцены, уподобленном будто подернутому дымкой времени зеркалу, отображаются медиакартины, стилизованные под живопись XVIII века (художник В. Герасименко, видеохудожник Д. Герасименко). Наряду с прозрачным аванзанавесом они очерчивают символически значимое внутреннее пространство сцены. Петербург — город-призрак с его условной сакральной топографией (Сад, Дворец), мерцающий за дополнительной шторой-завесой полутонами света-тьмы, определяет общую атмосферу действия. Таинственный мир, вибрирующий в отблесках тьмы, — вот доминанта спектакля.

Показательно купирование начальной сцены в Летнем саду. Появление офицеров со словами: «Чем кончилась вчера игра» как бы предугадывает дальнейшее развитие действия, оборачивающегося обманчивой игрой судьбы-случая с характерными подменами в замутненном рассудке Германа Лизы — Графиней, с интермедией, в которой танцующие актеры-«марионетки» в платьях

¹¹ Постановка Фокина, перенесенная в 2023 году на сцену Нижегородского театра, под музыкальным руководством Д. Синьковского, избравшего более динамичный, острый темпоритм исполнения, временами даже какого-то лихорадочного эмоционально-звукового интонирования партитуры, приобрела более выраженный inferнальный оттенок.

¹² Аналогичная мизансцена возникает и в одной из кульминационных, сценически (и музыкально) многозначных картин оперы — в сцене в казарме, а затем в финале оперы.

в духе галантного века открыто «показывая показ», подчеркивая двойственность происходящего, разыгрывают фривольную, символически-условную сценку.

Целенаправленное звуково-интонационное развертывание идей-мыслей, непосредственно взаимосвязанных между собой, многоликость образно-стилевых оттенков партитуры, рельефно выявляемых оркестровым, актерско-исполнительским составом под руководством итальянского дирижера Марко Боэми, усиливает драматически насыщенную музыкально-сценическую «эмоциональную тональность» (В. Холопова) потусторонних встреч героев оперного «романа». Уже в первой картине крупным штрихом очерчивается выразительный стоп-кадр (квнтет «Мне страшно»), а затем (в балладе Томского) «вторым планом», неким видением-предвещением возникает образ-мираж импозантной красавицы за карточным столом, предопределяя дальнейший ход музыкально-сценических событий: трагизм свершаемого и неизбежную развязку. Самоубийство же Германа в финале прямо на игорном столе воспринимается в контексте целого как единственный способ вырваться из пут наваждения, из омута галлюцинирующего сознания. И дарованное свыше на пороге инобытия утешение, возможно — спасение. Образ, озаряющий его душу, — видение нежно убаюкивающей несчастного страдальца Лизы, которое сопровождается отрешенным от всего земного заупокойным хоралом свидетелей произошедшего.

К 125-летию премьеры 1890 года новую инсценировку оперы показал и Мариинский театр. В соответствии с режиссерским замыслом А. Степанюка ею стал спектакль-фантазмагория, где в мареве белых ночей, в пространстве загадочного города переплелись явь и фантастика, а персонажи оперы Чайковского будто погрузились в мир сновидений — страшных и несбыточных (художники А. Орлов и И. Чередникова)¹³.

В атмосфере зыбкой реальности сна-яви с золочеными статуями-фантамами, то застывающими в величественных позах на каменных постаментах, образуя интерьер Летнего сада, то будто пробуждающимися в бальной

зале екатерининского дворца и присоединяющимися к участникам парадного представления, разворачивается призрачно-обманчивое действо. В желтоватом свете горящих в канделябрах свечей при этом все происходящее начинает вибрировать разными смысловыми (и цветовыми) оттенками, резонируя с сумеречной в целом атмосферой оперы.

Прологом к последующим эпизодам из жизни петербургского общества служит здесь оркестровое вступление к опере. На сцене мальчик в наполеоновской треуголке сосредоточенно складывает рассыпающуюся карточную пирамидку. В тот момент, когда в оркестре «прорисовывается» тема-знак «три карты», он видит будто возникающую в его воображении Незнакомку и, мнимый «тайной силой», устремляется вслед за ней. Тайна — богатство — любовь — безумие — все предрешиено с самого начала. Герман, одержимый формирующейся в его больном сознании идеей фикс, увлекая за собой Лизу, с фатальной обреченностью включается в отчаянную игру. Вместе с тем он, как и Лиза, не кончает жизнь самоубийством, а словно исчезает за завесой бытия.

Общий темпоритм в спектакле Мариинского театра во многом задает его музыкальный руководитель В. Гергиев. Психологически точно разрабатываемый дирижером звукообраз романтической темы любви словно парит над происходящим на сцене. Детально проинтонированный Чайковским подтекст внутреннего, «невидимого действия» душевных переживаний героев прорывается при этом как в высказываниях Германа и Лизы, так и в патетически приподнятом звучании оркестра, эмоционально резонирующем музыке композитора, исполненной ярких динамических контрастов, экспрессивных кульминационных всплесков и глубоко проникновенных модуляционных «спадов». Приведем высказывание одного из выдающихся реформаторов театра, архитектора, художника Адольфа Аппиа: «Музыка, и даже единственно музыка в состоянии упорядочить сценические элементы, привести их в полную гармонию связей, какой мы при помощи голой фантазии никогда не смогли бы добиться». [6, 79]. Актуальность его слов не вызывает сомнений.

* * *

...Режиссерский театр как культурный феномен, сформировавшийся в XX веке, продолжает динамично развиваться в первые

¹³ Симптоматичны в данном случае рассуждения о шедевре композитора Б. Асафьева, в контексте которых образ Петербурга с его мистической призрачностью и брэнностью всего сущего, воплощаемый в опере, ассоциируется с миром петербургских повестей Пушкина, Гоголя, Достоевского [1].

десятилетия века XXI. В результате концептуального «приращения смысла» (М. Бахтин) глубоко прочувствованный Чайковским внутренний музыкальный «сюжет» оперы обретает иное звучание. Воссоздание на сцене условного аллюзийно-ассоциативного универсума, пространственно-временные смещения, сцепление судеб и эпох, роковые страсти, фантазмагория и мистицизм, игры подсознания — все связалось в тугую узел в спектаклях «Пиковой дамы» на современной российской сцене. Достигается ли вместе с тем в оригинальных постановочных решениях «Пиковой дамы» та «гармония связей», о которой в свое время писал Адольф Аппиа? По-видимому, в данном случае именно заложенный

в партитуре Чайковского многослойный художественный текст, обладающий «целостно спаянной», по выражению Б. Асафьева, музыкально-драматургической формой, может взять на себя функцию координатора театрального действия, стать «ключом» к постижению художественного замысла композитора, тайны его петербургской оперы. Всегда ли, однако, постановщики руководствуются предлагаемыми им композитором обстоятельствами, чтобы достичь соответствия между двумя рядами образности — слышимым и видимым? Вопрос этот, касающийся не только сценической интерпретации «Пиковой дамы», но и оперной классики в целом, остается пока что открытым.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л. : Музыка, 1972. С. 327–362.
2. Бенуа А. Мои воспоминания : в 2 т. Т. 1. М. : Наука, 1990. 711 с.
3. Изотов Д. О битой Даме: «Пиковая дама» в полемике режиссерских концепций. URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/izotov/opike?ysclid=mf8jtqj8d508900072> (дата обращения: 05.09.2025)
4. Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия и культурные взаимодействия. СПб. : Петрополис, 2015. 421 с.
5. Остроумова Е. Некоторые наблюдения над коммуникативной сущностью оперы // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д. : Гефест, 1999. С. 88–98.
6. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М. : Композитор, 2003. 327 с.
7. Станиславский К. С. Станиславский — реформатор оперного театра : Материалы, документы. М. : Музыка, 1988. 365 с.
8. Старк Э. Сценическая история опер П. И. Чайковского в б. Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета им. С. М. Кирова (б. Мариинский) Л. : Издание ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1941. С. 17–152.
9. Чайковский П. И. Чайковский об опере : избранные отрывки из писем и статей / сост., ред. И. Ф. Кунин. М.-Л. : Музгиз, 1952. 195 с.
10. Чайковский П. И. Чайковский и Надежда Филаретовна фон Мекк. Переписка : в 3 кн. Кн. 1. М. : Захаров, 2004. 624 с.
11. Черкасов К. «Пиковая дама» = «Три сестры»? Заметки о неосуществленной Вл. И. Немировичем-Данченко постановке оперы Чайковского «Пиковая дама» // Вопросы театра. 2021. № 3–4. С. 370–383.

REFERENCES

1. Asafyev B. O muzyke Tchaikovskogo [About Tchaikovsky's Music]. Leningrad, 1972. P. 327–362. (In Russian)
2. Benois A. Moi vospominaniya [My Memories : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1990. 711 p. (In Russian)
3. Izotov D. O bitoi Dame: "Pikovaya dama" v polemike rezhisserskikh kontseptsii [About the Beaten Queen: *The Queen of Spades* in the Directors' Polemics]. (In Russian). Available at: <https://hum.hse.ru/lyubimov/izotov/opike?ysclid=mf8jtqj8d508900072> (accessed: 05.09.2025)
4. Klimovitsky A. I. Petr Ilyich Tchaikovsky. Kul'turnyye predchuvstviya i kul'turnyye vzaimodeystviya [Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Cultural Premonitions and Cultural Interactions]. Saint Petersburg, 2015. 421 p. (In Russian)
5. Ostroumova E. Some Observations on the Communicative Essence of Opera. *Muzykal'nyi teatr XIX – XX vekov: voprosy evolyutsii* [Musical Theatre of the XIXth – XXth centuries: Issues of Evolution]. Rostov-on-Don. 1999. P. 88–98. (In Russian)

6. Sabinina M. D. *Vzaimodeistviye muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of Musical and Dramatic Theatres in the XXth century]. Moscow, 2003. 327 p. (In Russian)
7. Stanislavsky — reformator opernogo teatra: materialy, dokumenty [Stanislavsky — Reformer of the Opera Theatre: Materials, Documents]. Moscow, 1988. 365 p. (In Russian)
8. Stark E. Stage History of P. I. Tchaikovsky's Operas at the Former Mariinsky Theatre. *P. I. Tchaikovsky na stsene teatra opery i baleta imeni S. M. Kirova (b. Mariinsky)* [*P. I. Tchaikovsky on the stage of S. M. Kirov Opera and Ballet Theatre (former Mariinsky)*]. Leningrad, 1941. P. 17–152. (In Russian)
9. Kunin I. F. (ed.) *Tchaikovsky ob opere: izbrannyye otryvki iz pisem i statei* [Tchaikovsky on Opera: Selected Excerpts from Letters and Articles]. Moscow; Leningrad, 1952. 195 p. (In Russian)
10. Tchaikovsky and Nadezhda Filaretovna von Meck. Correspondence : in 3 vol. Vol. 1. Moscow, 2004. 624 p. (In Russian)
11. Cherkasov K. *The Queen of Spades = Three Sisters?* Notes on the Unrealized Production of Tchaikovsky's Opera *The Queen of Spades* by Vl. I. Nemirovich-Danchenko. *Voprosy teatra* [*Problems of the Theatre*]. 2021, no. 3–4. P. 370–383. (In Russian)

Информация об авторе:

Баева А. А. — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств.

Information about the author:

Baeva A. A. — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music and Musical Performing Arts.

Статья поступила в редакцию 10 сентября 2025 года; одобрена после рецензирования 13 октября 2025 года; принята к публикации 16 октября 2025 года.

The article was submitted September 10, 2025; approved after reviewing October 13, 2025; accepted for publication October 16, 2025.