

А.Л. Макарова
Antonina L. MAKAROVA

ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В «ПИКОВОЙ ДАМЕ»

THE NUMBER SYMBOLISM AND THE IRRATIONAL IN *THE QUEEN OF SPADES*

Аннотация. Объектом рассмотрения в статье стала пятая картина оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в связи с музыкальной драматургией зловещих, роковых образов, а также режиссерское прочтение этой картины в спектакле Штефана Херхайма (2016, *Dutch National Opera*). Анализ тематизма и ритмической организации в Сцене в казарме показывает, что картинно-изобразительная (вой ветра) и психологически-выразительная (галлюцинации и страхи Германа) функции оркестра подчинены диалектике рационального и иррационального. Числовая символика ритма транслирует смысл, который недоступен для слухового восприятия и, следовательно, не может быть считан и воспринят на рациональном уровне. При этом соотношение оркестровых интонационно-тематических элементов с музыкальной сферой контрдействия показывает, что иррациональность в пятой картине — это не только проекция образов измененного сознания, но и знак inferнально-мистической сферы. Параллельное существование двух недублирующих друг друга знаковых систем (визуальной и аудиальной) отражает процесс взаимодействия героя с тем, что находится вне рационального осмысления, но объективно существует, направляет и программирует его поступки. В качестве примера режиссерского «слышания» иррационального компонента партитуры и трактовки его в мистическом, даже демоническом ключе приводится постановка Херхайма в 2016 году (Амстердам). В этом спектакле булгаковский интертекст в пятой картине усугубляет состояние иррационального ужаса и роковой неотвратимости настолько сильно, что переключение в пространство постмодернистской иронии воспринимается как бегство на «территорию безопасности», почти неизбежное для современного человека, который привык к виртуальным играм с собой и миром, но не готов к пробуждению сильных, потрясающих душу эмоций и к встречам с архетипически-суггестивной мистикой смерти.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, «Пиковая дама», числовая символика, иррациональное, сфера контрдействия, ритмические дробление, карточная нумерология, Штефан Херхайм, булгаковский интертекст, постмодернистская ирония

©Gnesin Russian Academy of Music, 2023

Макарова А. Л. Числовая символика и иррациональное в «Пиковой даме» // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том 1. С. 351–371. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-351-371>

Abstract. The presentation is devoted to the 5th scene of Pyotr Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* in its connection with the musical dramaturgy of sinister and fatal images, as well as its stage interpretation in Stefan Herheim's production of the opera at the Dutch National Opera in 2016. Our analysis of the thematism and rhythmic organization of the scene at the barrack has shown that both the picturesque functions (the wailing of the wind) and emotionally-expressive functions (Hermann's anxiety and hallucinations) of the orchestra are subdued to the dialectics of rational and irrational. Here the numerical symbolism of the rhythm translates such meanings which are beyond the auditory perception and, consequently, cannot be read and perceived on the rational level. Hereby the author's correlation of the orchestral intonational and thematic elements with the musical counter-action sphere shows that the irrationality of the 5th scene is not only a projection of the imagery of modified consciousness, but also a sign of the sphere of the mystical and infernal. The parallel coexistence of these two sign systems, i.e., a visual and an auditory one, which do not copy each other, reflects the process of the protagonist's interaction with WHAT really IS beyond rational explanation but actually does exist, directs his actions and programs them. As an example of a producer's 'hearing' of the score's irrational component and, consequently, of the latter being treated in a mystical, even a demoniac fashion, we adduce Stefan Herheim's 2016 Amsterdam production of the opera. Here Mikhail Bulgakov's intertext in the 5th movement enhances the condition of an irrational terror and of fatal inevitability so powerfully that the following changeover to the space of post-modernist irony could be taken for an escape to 'safe territory' which almost inevitable for modern human beings, who have become accustomed to virtual games with their own selves and with a world which appears to be unready for the awakening of strong emotions which could confound their souls, or for the encounter with the archetypal and suggestive mysticism of death.

Keywords: Pyotr Tchaikovsky, *Queen of Spades*, number symbolism, the irrational, the counter-action sphere, splitting up of the rhythm, card numerology, Stefan Herheim, the Bulgakov's intertext, postmodernist irony

ВВЕДЕНИЕ

Слушая музыку Петра Ильича Чайковского, трудно не проникнуться ее захватывающей эмоциональностью и искренностью. Принципиальная открытость, свойственная романтику Чайковскому, словно бы исключает присутствие рационального компонента, столь важного при восприятии музыки композиторов-интеллектуалистов (И. С. Баха, С.И. Танеева, А. Веберна и др.). Тем не менее при анализе произведений Чайковского, далеких от рациональности, обнаруживается присутствие конструктивных закономерностей, немотивированных с точки зрения синтактики, но обладающих весомой семантической нагрузкой.

В качестве примера рассмотрим пятую картину оперы «Пиковая дама», в которой иррациональные образы безумия и мистики достигают кульминационной точки, а также интерпретацию картины в спектакле Штефана Хер-

хайма (2016, Амстердам). Цель статьи — привлечь внимание к диалектике рационального и иррационального в тех элементах музыкального текста, которые несут картинно-изобразительную или психологически-выразительную функцию, но благодаря процессам семантизации направляют эмоциональный поток в отчетливо структурированное русло, уводящее в музыкальную сферу контрдействия.

Мотивировка иррациональных образов и состояний в «Пиковой даме» с позиции психологии, мифологии и социокультурных процессов убедительно раскрыта в трудах Б. В. Асафьева [2, с. 187–230], А. В. Парина [12, с. 317–358], М. Г. Раку [15], Б. М. Гаспарова [6, с. 79–213], А. И. Климовицкого [9, с. 35–102]. Вслед за литературоведением, где проблема семиотики карточной игры разрабатывалась подробно в работах Ю. М. Лотмана [10, с. 786–814], В. А. Афанасьева [3] и др., музыковеды уделяют достаточное внимание ее значению в художественном мире «Пиковой дамы». Тем не менее, музыковедческая разработка темы игры проводилась преимущественно в философско-эстетическом ракурсе, не в проекции на конкретные параметры музыкального текста. В диссертации Елены Владимировны Пономаревой содержится идея, согласно которой некоторые композиционно-тематические элементы оперы, а также смысл комбинации таинственных карт возможно «прочитать» через карточную семантическую систему, но не игральных, а гадальных карт («Арканов Таро») [14, с. 15–16]. Однако автор диссертации не ставит вопроса о проекции числовых параметров карточной игры на ритмический план «Пиковой дамы». Попыткой решения этой задачи обусловлена научная новизна данной статьи.

КАРТИННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В МУЗЫКЕ 5 КАРТИНЫ

Картинно-изобразительную функцию в партитуре Сцены в казарме несут стремительные гаммообразные пассажи, диатонические или хроматические, которые появляются четырежды у одной и той же тембровой группы (верхний регистр: скрипки, флейты, кларнеты; нижний: виолончели, контрабасы, фаготы). Они имеют волнообразный контур, образуя одну или несколько слетающихся разнонаправленных линий (*Пример 1¹*).

В группировке мелких длительностей внутри пассажей присутствует скрупулезно прописанное ритмическое деление. Столь дробная и неравномерная группировка выглядит нелогично, так как из-за быстрого темпа нельзя гарантировать, что все исполнители пассажа абсолютно точно и синхронно воспроизведут ритмический рисунок. В любом случае пассаж будет звучать как ритмически однородная волна, а слуховое восприятие не успеет зафиксировать, синхронно ли ритмическое дробление с пульсацией метра и сменой гармонии. Более крупная группировка акустически дала бы тот же самый эф-

¹ Здесь и далее ссылки по изданию [13].

фект. Вопрос: для чего Чайковский так усложнил нотную графику, если можно было объединить весь пассаж под одно ребро?

Пример 1. № 18, ц. 4, т. 2.

Согласно композиторским ремаркам и репликам Германа пассажи изображают завывание ветра, которое, сплетаясь с воспоминаниями героя, провоцирует его мистический страх. На фоне пения хора за сценой в воспоминания Германа о похоронах врываются две «волны», длительности которых сгруппированы в триоли (Пример 1 и 2).

В № 19 — когда Герман слышит стук в окно, вой ветра, а в оркестре настойчиво звучит тема Графини — гаммообразные волны состоят уже из септолей (Пример 3).

При последнем, четвертом, проведении в пассажах присутствуют септоли и триоли (Пример 4).

senza sord.
p cresc.

Fl. *fff* a 2

Cl. *fff* a 2

V-ni. 1 *fff*

V-ni. 2 *fff*

Пример 2. № 18, ц. 5, т. 4–5

Таким образом партитура оказывается испещренной «тройками» и «семерками», а звукоизобразительный волновой вихрь обнаруживает связь с числовой символикой оперы. Вид партитуры вызвал у нас предположение, что ритмический план в «вое ветра» содержит указание на комбинацию карт, которую впоследствии откроет Герману призрак. Обращение к карточной ну-

Fl I *f* *cresc.* 7

Fl II *f* *cresc.* 7

Fl III *f* *cresc.* 7

Cl I *f* *cresc.* 7

Cl II *f* *cresc.* 7

Fg *f* *cresc.* 7

Из окна кто-то выглядывает и исчезает.

V-ni I
V-ni II
V-lo
V-c

Пример 3. №19, ц. 6, т. 1–3

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Cl. 1
Cl. 2
Cl. bass
Fg.

Опять стук в окно. Порыв ветра открывает его и оттуда снова показывается тень. Свеча тухнет.

V-ni 1
V-ni 2
V-lo
V-c
C-b

7

Fl. 1 *ff* *p*

Fl. 2 *ff* *p*

Fl. 3 *ff* *p*

Cl. 1 *ff* *pp* *cre*

Cl. 2 *ff* *pp* *cre*

Cl. bass *ff* *pp* *cre*

Fg. *ff* *pp* *cre*

V-ni 1 *f* *ff* *pp* *cre*

V-ni 2 *f* *ff* *pp*

V-lo *f* *ff* *pp* *cre*

V-c *f* *ff* *f* *pp* *cre*

C-b *f* *pp* *cre*

dim.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for 12/8 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The instruments listed are Flute 1, Flute 2, Flute 3, Clarinet 1, Clarinet 2, Bass Clarinet, Bassoon, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The lyrics "scen - - - do" are written under the strings. Dynamics include "mf cresc." and "div.".

Пример 4. № 19, ц. 6, т. 8 – ц. 7, т. 3

мерологии показало, что номинал последней счастливой карты – туза – равен единице, а подменившей его пиковой дамы — 12-ти².

Как известно, когда Герман не выдерживает иррационального ужаса и пытается бежать, его останавливает в дверях призрак Графини. И именно в этот момент композитор меняет тактовый размер на 12/8! Таким образом, появление призрака Графини отмечено числовым символом карточной дамы (Пример 5, т. 1–2).

² Туз — «игральная карта об одном очке» [7, с. 403]. Авторы XX–XXI веков выяснили, что Германн в «Пиковой даме» Пушкина играл в «штосс» (варианты которой назывались «фараоном» или «банком») [22, с. 456], в которой использовалась колода из 52 или 36 карт [17]. Колода из 52 карт — сокращенный вариант стандартной французской колоды и включает в себя карты от 2 до 10, валета, даму, короля и туза, каждая представлена в четырех вариантах по количеству мастей [4, с. 80]. Если номинал туза — 1, то валет, дама и король нумеруются 11, 12 и 13 соответственно.

Далее во время немой сцены Германа и призрака в оркестре звучит своеобразная симфония из мотивов, в ритмической структуре которых мы видим числовую символика знаковых карт: один длинный звук, четыре секстолы (24, т.е. кратно 12-ти), нисходящие хроматические трихорды, септоли (Пример 5, т. 3–5).

9

Andante non tanto. (♩ = 86)

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. bass
Fg.
Cor.
Tr.
Tr-ni
Tr-n. bass
Tuba
V-ni 1
V-ni 2
V-lo
V-c.
C-b.

Бегит к двери, но там его оставляет призрак Графини.

9

Andante non tanto. (♩ = 86)

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The score is for Example 5, No. 19, page 9, measures 1-5. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Cl. 1, Cl. 2, Cl. bass, Fg., Cor., Tr., Tr-ni., Tr-n. bass Tuba, V-ni 1, V-ni 2, V-lo., V-c., and C-b. The music is written in a complex rhythmic style, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often in triplet patterns. There are dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-4 and the second system containing measure 5. The key signature has one flat, and the time signature is 12/8.

Пример 5. № 19, ц. 9, т. 1–5

Призрак еще не открыл Герману тайну карт, но в оркестровой картине встречи героев уже содержится математический сценарий игры Германа и роковой подмены последней счастливой карты: туз–дама–туз–3–7–3–7 / туз–дама–туз–3–7–3–7 / туз–дама–3. Псалмодия призрака Графини также выдержана в размере 12/8 и на триольной ритмической пульсации (№ 19, ц. 10–11). Потусторонняя «Пиковая дама» называет роковые три карты тому третьему.

Таким образом, когда Герман (а вслед за ним и слушатель) однозначно отождествляет вихревые пассажи с пугающими завываниями ветра, он не может подозревать о существовании не осознаваемого, но объективно существующего в партитуре визуального кода. Помимо воли героя, минуя его сознание, внедряется и роковая тайна трех карт, и пророчество о проигрыше. Слуховое восприятие зрителя не способно дифференцировать группировку

длительностей и смену тактового размера из-за стремительного темпа. Вполне естественно, что он, захваченный эмоциональным потоком, вряд ли озадачится подсчетом ритмических структур. В партитуре пятой картины содержится семантически значимая информация, не имеющая выхода на уровень сознания слушателя в зрительном зале. Возможно, расхождения аудиального и визуального кода стали интуитивно найденной формой, обозначающей присутствие иррациональных сил, способных воздействовать на человека, минуя контроль его разума и программируя его поступки.

В партитуре 5 картины также присутствует партия хора за сценой, в тексте и музыке которого также отражаются иррациональные процессы на грани сознания и бессознательного.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

Реплики Германа однозначно нацеливают слушателя на восприятие музыки хора как зауспокойного песнопения. Вместе с тем, анализ хоровой партии показывает, что с реальным чином отпевания связана только ее последняя фраза: «Даждь жизнь ей бесконечную» (*Пример 6*), которая вербально и музыкально соответствует окончанию кондака «Со святыми упокой» («но жизнь бесконечная» — *Пример 7*).

Example 6 shows a musical score for a choir part. It consists of four staves: three for voice and one for piano accompaniment. The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The vocal line has the lyrics: "Даждь жизнь ей бес - ко - неч - ну - ю!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is *ff*.

Пример 6. Хор за сценой. № 18, ц. 5, т. 3–5

Example 7 shows a musical score for a choral part. It consists of two staves: one for voice and one for piano accompaniment. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (D major). The vocal line has the lyrics: "но жизнь без - ко - неч - на - я.". The piano accompaniment features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Пример 7. Кондак «Со святыми упокой» [11, с. 17]

Предшествующий текст хора оказывается весьма далек от службы погребения. Его вероятный канонический прототип — песнопение «Молитву пролию».

Текст хора из 5 картины «Пиковой дамы»	Ирмос 6 песни канона Богородице «Воду прошеду», 8 глас
Господу молюся я, Чтобы вял Он печали моей. Ибо зла исполнилась душа моя, И страшусь я плененья адова. О, воззри, Боже, на страдания Ты раба своего!	Молитву пролию ко Господу И тому возвещу печали моя. Яко зол душа моя исполнися, И живот мой аду приближися. И молюся, яко Иона: От тли, Боже, возведи мя!

Таблица 1. Хор Чайковского и ирмос «Молитву пролию»

В состав текстов включены стихи 87 псалма («Яко исполнися зол душа моя, и живот мой аду приближися»), который читается на Шестопсалмии во время Всенощного бдения [21, с. 71, 73]. Песнопение «Молитву пролию» также входит в канон Богородице 8 гласа «Воду прошеду» в качестве ирмоса 6 песни. Наряду с воскресной утреней 8 гласа и будничными утренями (любого гласа), канон включен в последование общего молебна³ — службы, предназначенной для усиленных молитв за живых людей, находящихся в сложных ситуациях (путешествующих, больных и т.д.), поэтому особенно нуждающихся в помощи свыше. Ирмос «Молитву пролию» отдельно исполняется на литургии в виде запричастного концерта. Кроме того, Богородичный канон включен в домашнее молитвенное правило для подготовки к Причастию, т.е. текст ирмоса имеет широкую область применения ВНЕ службы отпевания.

Известно, что Богородичный канон входит в чин погребения младенцев [19, с. 149–152], но на отпевании взрослых мирян обязателен другой канон — «Яко по суху» 6 гласа. В Требнике 1884 года [19, с. 99] на обычном отпевании указан именно он. В Требнике 1916 года — аналогично [18, с. 86]. Следовательно, в богослужебной традиции, современной созданию «Пиковой дамы», текст, подобный ирмосу «Молитву пролию», отсутствовал в чине отпевания. Возможно предположить, что указанный ирмос отсылает к приходской традиции конца XVIII века — времени, обозначенного композитором в партитуре.

Для проверки этой гипотезы мы обратились к научным работам по литургике и выяснили, что современный Чайковскому чин отпевания («погребения мирских человек») сформировался в середине XVII века в результате деятельности патриарха Никона. В 1654 году по его инициативе состоялся первый церковный Собор, который постановил «привести богослужение в соответствие с древней русской традицией и греческими образцами» путем сравнения современных церковных книг с древними славянскими и греческими, с последующим устранением расхождений [20, с. 736, ст. 1–2]. В результате работы справщиков в числе других книг был издан исправленный Требник (1658) [20, с. 736, ст. 3]. Наталия Ивановна Сазонова сообщает о двух его изданиях (1658

³ Ирмос 6 песни см. [21, с. 306].

и 1662) и доказывает, что состав служб и тексты обоих практически совпадают при наличии существенных расхождений с Требниками дониконовской эпохи⁴ [16, с. 55, 57]. При сравнении погребальной службы из никоновских изданий, приводимых Сазоновой, с Требником 1884 года мы убедились, что молитвы и песнопения содержат мизерное число расхождений (например, вместо «представленному» в стихирах на последнее целование употребляется местоимение «сему» или «сей», т.е. «ему» и «ей»). Исследователь указывает, что Канон с чтением 50 псалма добавлен в «Чин погребения мирян» именно в Требниках Никона [16, с. 58]. К сожалению, Сазонова не уточняет, какой именно канон, но учитывая идентичность всех остальных молитв с текстами Требника 1884, это, вероятнее всего, канон «Яко по суху» 6 гласа, а не «Воду прошед» 8 гласа. Аналогично — в Требнике конца XIX века.

Таким образом, погребальный обряд для взрослых мирян не включал в себя канона «Воду прошед» и, следовательно, ирмоса «Молитву пролию» ни во времена Екатерины II (1762–1796), ни в период создания оперы Чайковского. Поэтому оперный Герман никак не мог «слышать» подобное песнопение на отпевании Графини, даже с учетом всех хронологических парадоксов «Пиковой дамы». Наряду с этим музыка хора (*Пример 8*), насыщенная широко употребляемыми гармоническими (t-VII, t-D→III-D/III – t) и мелодическими оборотами из современной Чайковскому богослужебной практики, также не ассоциируется ни с каким-либо конкретным песнопением отпевания, ни с наиболее употребительными вариантами «Молитву пролию»⁵.

Largo (8 ударов в такте)
(V.-c. e Virole)

⁴ Состав дониконовских требников, как и история происхождения «Большого Требника» из греческих и славянских Евхологиев, подробно анализируется в статье Александра Андреева [1, с. 67–90].

⁵ Ольга Леонидовна Девятова приводит письменные высказывания Чайковского, свидетельствующие о его сознательном отказе от «напевов панихидь», а также об изменениях его желаний относительно вербального текста хора: от «это должно быть вольным переводом с панихидного текста» [8, с. 571] к самостоятельной переработке ирмоса «Молитву пролию» [8, с. 671].

Пример 8. Напев «панихидного» хора в оркестре № 18, т. 1–12 [13, 523].

Варианты песнопения «Молитву пролию» (Примеры 9 и 10):

Пример 9. Напев 8 гласа

Пример 10. «Молитву пролию» Старинного напева (запричастный концерт)

Таким образом, иллюстративная функция хора подменяется психологически-выразительной, отражая раздвоенность внутреннего мира Германа, разлад рациональных и иррациональных процессов. Когда разум героя охвачен жуткими воспоминаниями, в «панихидном» хоре от первого лица проговаривает-

ся состояние его души, плененной злом, предчувствующей роковую расплату, но молящей Бога о помощи. Возможно, психологическая мотивировка хора связана с полным названием его богослужебного прототипа: ирмос из «Канона молебного ко Пресвятой Богородице, поемого во всякой скорби душевной и обстоянии», т.е. в страданиях души и тяжелых обстоятельствах. Именно в такой ситуации и в таком состоянии находится Герман в 5 картине оперы.

Разрушающее человека взаимодействие с таинственными сущностями, не подконтрольными разуму, возможно интерпретировать по-разному: в психиатрическом, психоаналитическом, религиозно-мистическом ключе. Пример последнего мы видим в постановке Штефана Херхайма, где указанные внерациональные смыслы мистического и психологического порядка визуализируются посредством интертекстуального диалога.

Мистическая трактовка Сцены в казарме в режиссуре Херхайма

В спектакле Херхайма⁶ Герман (Михаил Дидык) находится в казарме вместе с самим композитором. «Чайковский» (Christiaan Kuyvenhoven) — мимический персонаж сам оказывается в плену созданного им кошмара. Сквозным атрибутом постановки служат партитурные листы — символ творческого процесса, который слишком часто выходит из-под контроля и становится источником самых разнообразных наваждений для всех, включая режиссера. В эпизоде появления императрицы Екатерины на балу «Чайковский» с ужасом узнает в ней переодетого Германа, под пышным платьем которого, словно по ошибке режиссера, оказывается растянутая майка «с плеча» героев советских комедий (Илл. 1).



Илл. 1. «Пиковая дама», 3 картина. Превращение «Екатерины» в Германа. «Екатерина II» – Михаил Дидык, «Чайковский» – Christiaan Kuyvenhoven.

Сценография 5 картины⁷ нацелена на обрисовку пограничного состояния героя. В полусне Германа преследуют картины похорон, «Чайковский» на сцене словно провоцирует галлюцинации своего героя, дирижируя невидимым хором. Рассмотрев выше вербальный и музыкальный текст хора, мы убедились, что воспоминания Германа о погребальном пении — самообман, невольная оговорка. Ему *кажется*, что в его сознании звучат заупокойные молитвы. В партитуре развернуты два несовпадающих процесса: осознанной рефлексии и неосознаваемого опровержения ее достоверности. Визуальное решение эпизода в спектакле Херхайма дает возможность это по-

⁶ Амстердам, Dutch National Opera, Дирижёр – Марис Янсонс (2016).

⁷ Видеофрагменты 5 картины в постановке Херхайма, см. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0Q9ZBs0s6M4>. Время: 00 – 0.12.; 2.09 – 2.16.

чувствовать. Огромная люстра в казарме Германа начинает раскачиваться, источать клубы дыма, принимая облик гигантского кадила, курящегося погребальным ладаном, словно в замедленной съемке (Илл. 2).

Рассмотренные ранее вихревые пассажи с карточной символикой играют в амстердамской постановке ключевую роль в нагнетании иррационально-мистической атмосферы.

При *первом* звучании «воя ветра» «Чайковский» подбрасывает вверх партитурные листы, словно пытаясь освободиться от заданного ими сценария. *Второй* карточный вихрь стремительно разворачивает сценическую конструкцию на заднем плане сцены, при этом Герман с отчаянием бросает страницы в камин. Пространство казармы, изначально разомкнутое на улице, теперь замыкается стеной с книгами. Герои оказываются заключенными в пространство аристократического кабинета, а партитурные листы вспыхивают красным адским пламенем.

Но, как известно, «рукописи не горят». Звучание второго вихревого пассажи становится для Херхайма отправной точкой для показа дальнейших событий картины сквозь призму другой бессмертной рукописи: «И здесь ему показалось, что из-под двери кабинета потянуло вдруг гниловатой сыростью. Дрожь прошла по спине финдиректора. А тут еще ударили неожиданно часы и стали бить полночь» [5, с. 226]. Именно такое время показывают кабинетные часы в амстердамском спектакле.

В опере Чайковского полночь должна наступить только в следующей, шестой картине. Продолжим цитату из Булгакова: «И даже бой вызвал дрожь в финдиректоре. Но окончательно его сердце упало, когда он услышал, что в замке двери тихонько поворачивается английский ключ» [5, с. 226]. Далее по сюжету романа в кабинет финдиректора Римского входит администратор Варенуха, который впоследствии оказывается демоном из свиты Воланда. И Герман, и «Чайковский» в спектакле Херхайма ведут себя так, как будто чувствуют присутствие чего-то невидимого и страшного. Это мотивировано троекратным проведением темы Графини в оркестре и троекратным стуком в окно.

Этапы приближения зловещей мистической силы в амстердамской постановке отчетливо совпадают с 3 и 4 проведением пассажей, в которых теперь зашифрована «семерка». На *третьем* вихре самопроизвольно раздвигаются оконные портьеры, на *четвертом* — невидимой рукой распахиваются окна,



Илл. 2. Сцена в казарме, № 18. Герман («Все те же думы...»), «Чайковский», хор за сценой

как в кабинете Римского: «Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести <...> в комнату ворвался запах погребя. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди» [5, с. 231].

В спектакле Херхайма происходит нечто подобное: в оконных проемах появляются три мертвенно-бледные фигуры, извивающиеся в пластике современного танца. Фантасмагория усиливается абсолютным сходством призрачных лиц с «Чайковским» (Илл. 3).

Призрачные существа против воли увлекают композитора к роялю, а Герман бросается к выходу из кабинета и дергает дверь с такой силой, что поднимаются клубы пыли. Тем не менее дверь не поддается, а Герман оказывается заключенным в казарме-кабинете, подобно Римскому,



Илл. 3. Сцена в казарме, № 19. Призрачные двойники «Чайковского»

которого запер изнутри мнимый Варенуха: «Догадался, проклятый! <...> проговорил Варенуха, неожиданно отпрыгнул от кресла к двери и быстро двинул вниз пуговку английского замка. <...> Варенуха, карауля дверь, подпрыгивал возле нее, подолгу застревая в воздухе» [5, с. 230].

Ряд параллелей с «Мастером и Маргаритой», выстроенный режиссером, подталкивает слушателя к предположению, почти предчувствию того, что призрак Графини должен появиться на сцене из окна в облике булгаковской Геллы — обнаженной вампирши с трупно-зеленоватой кожей, рыжими волосами, фосфорическими глазами и уродливым багровым шрамом на шее. Штефан Херхайм не мог сомневаться в технических возможностях нидерландской оперы по представлению на сцене мертвеца. В амстердамской постановке «Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича (2006) призрак Бориса Тимофеевича в виде полуразложившегося трупа эффектно поднимался вертикально вверх по стенам.

Херхайм отказался от этой впечатляющей возможности в «Пиковой даме». В романе Булгакова встреча с Геллой закончилась для финдиректора Римского необратимой деформацией его личности. Возможно, предотвращая чрезмерное мистическое потрясение или психический срыв, режиссер в самый страшный момент оперного действия меняет булгаковский сценарий.

Напомним, что вихревые пассажи с символикой «тройки» и «семерки» вызвали к жизни призрачных двойников «Чайковского». По мере приближения персонажей к зрителю достоверность их потустороннего происхождения (и, соответственно, устрашающий эффект) ставится под сомнение. При

близком рассмотрении становятся отчетливо видны гусиные перья для письма, вонзившиеся в полуобнаженные тела «призраков», и чернила, струящиеся из их ран вместо крови. Высокая метафора «стигматов творчества», напряженный пафос движений и выражения лиц начинают входить в едва уловимое противоречие с костюмами, синтезирующими образы зачипанного гусенка, вождя краснокожих, любителей бани под Новый год и т.п. (Илл. 4).

Визуальный облик призрака «Чайковского» с выражением мировой скорби на лице, но в набедренной повязке и утыканного перьями, вносит некую долю иронии в самый неподходящий момент сценического действия.

Оркестровый эпизод, в котором зашифрован сценарий карточной игры, обыгран в спектакле Херхайма как безуспешная попытка борьбы композитора с собственной творческой фантазией. Чайковский за роялем формирует роковой сценарий для своего героя, причем этот процесс инспирируется нарочитыми гипнотическими пассажами гусинно-чернильных «демонов творчества».



Илл. 4. Призрачный двойник крупным планом

Какова же альтернатива булгаковскому мистицизму в эпизоде явления призрака Графини? Меццо-сопрано Графини звучит в амстердамском спектакле из уст самого «Чайковского», который вдруг после творческого порыва за роялем впадает в транс и превращается в чревовещателя. «Включение» сверхъестественных способностей композитора путем судорожного движения будто от электрического разряда напоминает поведение медиумов-шарлатанов, контактирующих с призраками в фильмах Федерико Феллини «И корабль плывет» (1983) и «Привидение» Джерри Цукера (1990). Горе-экстрасенс у Феллини был медиумом для духа певицы Эдмеи, а гипнотизерша-мошенница Ода Мей у Цукера становится посредницей для простого парня Сэма, ставшего призраком в результате криминальной перестрелки. Когда в Оду Мей вселяется дух второстепенного персонажа Орlando, по ее телу проходит такая же судорога, как и у «Чайковского» в амстердамском спектакле.

Цукер создает образ забавной интриганки, эксплуатирующей чужое легкое верие, Феллини одурачивает своих героев и зрителей бутафорской инсценировкой спиритического сеанса.

Таким образом, внедрение в спектакль аллюзий из комедийной киноиндустрии остраивает трагедийный пафос и психологическую достоверность музыки Чайковского, становятся преградой для эмпатии слушателя. Режи-

сер, в ходе спектакля многократно доказавший свое слышание и понимание композиторской партитуры, помещает зрителя в ситуацию парадокса, сознательно ослабляя суггестию театра переживания в кульминации Сцены в казарме.

РЕЗЮМЕ

Подведем итоги. Если до появления призрачных двойников Чайковского Херхайм усугублял мистическую атмосферу за счет булгаковских аллюзий, то в зоне кульминации он существенно снижает градус иррационального ужаса. Из мистического триллера, спровоцированного диалектикой осознанного и иррационального в партитуре, режиссер переводит действие в русло иронии. Зловещая неотвратимость, незримое всевластие inferнальной стихии, услышанной Херхаймом в музыке и воплощенной в сценическом коде спектакля, доводится до психологического предела, на грани которого подмена булгаковского «сценария» постмодернистской иронией срывает как защитный механизм. В свете современных антропологических проблем переключение в игровое пространство может восприниматься как бегство на «территорию безопасности», необходимое человеку, привыкшему к виртуальным играм в «зоне комфорта», не готовому к пробуждению потрясающих душу эмоций и встречам с архетипически-суггестивной мистикой смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А. А. Печатные издания Служебника и Требника в Москве в первой половине XVII в.: вопросы состава // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2021. № 35. С. 66–115.
2. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008.
3. Афанасьев В. А. Демонизм в «Пиковой даме» А.С. Пушкина с точки зрения семиотики карт и карточной игры [Электронный ресурс] // Гуманитарный научный вестник. 2018. №2. С. 1–6. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/gv1802Afanasev.pdf>. (дата обращения: 07.02.2022).
4. Белякова О. В. Энциклопедия игр. М.: АСТ, 2009.
5. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.: Эксмо, 2015.
6. Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония: слово и музыка в русской культуре. М.: Классика-XXI, 2009.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Общество любителей русской словесности, 1866. Ч. 4.
8. Девятова О.Л. Культурное мироздание Петра Ильича Чайковского. Екатеринбург: Автограф, 2019.
9. Климовицкий А.И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015.
10. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарии. СПб.: Искусство, 2005. С. 786–814.
11. Обиходные песнопения панихиды и отпевания. М.: Православный центр «Животворный источник», 1997.
12. Парин А.В. Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999.

13. Пиковая дама. Опера в 3-х действиях и 7-ми картинах. Либретто М.П. Чайковского, музыка П.И. Чайковского. Оркестровая партитура. М.: Издательство П. Юргенсона, [б.г.]
14. Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П.И. Чайковского: фвтореф. дис. ... канд. иск. Саратов, 2012.
15. Раку М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–22.
16. Сазонова Н.И. У истоков раскола Русской Церкви в XVII веке: исправление богослужебных книг при патриархе Никоне (1654-1666 гг.) (на материалах Требника и Часослова). Томск: Издательство ТГПУ, 2008.
17. Сальникова Л. Штосс, бостон и винт: во что играли герои русской классики [Электронный ресурс] // Культура.рф: [сайт]. URL: <https://www.culture.ru/materials/255558/shtoss-boston-i-vint-vo-cto-igrali-geroi-russkoi-klassiki> (дата обращения: 07.02.2022)
18. Требник в двух частях. М.: Синодальная типография, 1916. Репринтное издание: М.: Сибирская благовонница, 2022.
19. Требник. М.: Синодальная типография, 1884. Репринтное издание: СПб: Издательство Сретенского монастыря, 1995.
20. Устинова И.А. Никон (Минов), Патриарх [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия. Электронная версия. Т. L (50). М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2018. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2566254.html> (lfnf j,hfotybz 07.02.2022).
21. Часослов. Ред. Л.А. Чуткова. М.: Сибирская благовонница, 2020.
22. Чхаидзе Л. В. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин: Исследования и материалы. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1960. Т. 3. С. 455–460.

REFERENCES

1. Andreev A. A. Pechatnye izdaniya Sluzhebника i Trebnika v Moskve v pervoj polovine XVII v.: voprosy sostava [Printed Editions of the Missal and Trebnik in Moscow in the First Half of the 17th Century: Issues of Composition]. In: *Bulletin of the Yekaterinburg Theological Seminary*, 2021. no. 35, pp. 66–115.
2. Asaf'ev B. V. *Simfonicheskie etyudy* [Symphonic Studies]. Moscow: Kompozitor, 2008.
3. Afanas'ev V. A. Demonizm v «Pikovoj dame» A.S. Pushkina s tochki zreniya semiotiki kart i kartochnoj igry [Demonism in *The Queen of Spades* by Alexander Pushkin from the Point of View of the Semiotics of Cards and Card Games] [Electronic source]. In: *Gumanitarnyj nauchnyj vestnik* [Humanitarian Scientific Bulletin], 2018, no. 2, pp. 1–6. Available at: <http://naukavestnik.ru/doc/gv1802Afanasev.pdf>. (accessed: 07.02.2022)
4. Belyakova O.V. *Enciklopediya igr* [Game Encyclopedia]. Moscow: AST, 2009.
5. Bulgakov M. A. *Master i Margarita* [Master and Margarita]. Moscow: Eksmo, 2015.
6. Gasparov B. M. *Pyat' oper i simfoniya: slovo i muzyka v russkoj kul'ture*. Moscow: Klassika-XXI, 2009.
7. Dal' V.I. *Tolkovnyj slovar' zhivogo velikorusskogoazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], vol 4. Moscow: Obshchestvo lyubitelej russkoj slovesnosti, 1866.
8. Devyatova O. L. *Kul'turnoe mirozhdanie Petra Il'icha Chajkovskogo* [The Cultural Universe of Pyotr Ilyich Tchaikovsky]. Ekaterinburg: Avtograf, 2019.
9. Klimovickij A. I. *Pyotr Il'ich Chajkovskij. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodejstviya* [Peter Ilyich Tchaikovsky. Cultural premonitions. cultural memory. Cultural interactions]. Saint Petersburg: Petropolis, 2015.
10. Lotman Yu. M. «Pikovaya dama» i tema kartochnoj igry v russkoj literature nachala XIX veka» [The Queen of Spades and the Theme of the Card Game in Russian Literature at

- the Beginning of the 19th Century]. In: Lotman Yu. M. *Pushkin. Biografiya pisatelya. Stat'i i zameki. 1960–1990. «Evgenij Onegin». Kommentarii* [Pushkin. Biography of the writer. Articles and notes. 1960–1990 *Eugene Onegin. Comments.*]. Saint Petersburg: Iskusstvo, 2005, pp. 786–814.
11. *Obihodnye pesneniya panihidy i otevaniya* [Everyday Chants of Requiems and Funerals]. Moscow: Pravoslavnyj centr «Zhivonosnyj istochnik», 1997.
 12. Parin A. V. *Hozhdenie v nevidimyj grad: Paradigmy russkoj klassicheskoj opery* [Walking into the Invisible City. Paradigms of Russian Classical Opera]. Moscow: Agraf, 1999.
 13. *Pikovaya dama* [*The Queen of Spades*]. Opera in 3 acts and 7 scenes. Libretto by M.P. Tchaikovsky, music by P. I. Tchaikovsky. Orchestral score. Moscow: Izdatel'stvo P. Yurgensona, (n.d.).
 14. Ponomaryova E. V. *Mifopoetika i intertekstual'nost' v pozdnem tvorchestve P.I. Chajkovskogo* [Mythopoetics and Intertextuality in the Late Works of Pyotr Tchaikovsky]. PhD Thesis Abstract. Saratov, 2012.
 15. Raku M. G. «Pikovaya dama» brat'ev Chajkovskih: opyt intertekstual'nogo analiza [*The Queen of Spades* by the Tchaikovsky Brothers: An Experience of Intertextual Analysis]. In: *Music Academy*, 1999, no 2, pp. 9–22.
 16. Sazonova N. I. *U istokov raskola Russkoj Cerkvi v XVII veke: ispravlenie bogoslužebnykh knig pri patriarhe Nikone (1654–1666 gg.) (na materialah Trebnika i Chasoslova)* [At the Origins of the Schism of the Russian Church in the 17th Century: The Correction of Liturgical Books under Patriarch Nikon (1654–1666) (On the Materials of the Trebnik and Horologion)]. Tomsk: TSPU Publishing House Tomsk, 2008.
 17. Sal'nikova L. Shtoss, Boston i vint: vo chto igrali geroi russkoj klassiki [Shtoss, Boston and Screw: What the Heroes of Russian Classics Played] [Electronic source]. In: Culture. ru. Available at: <https://www.culture.ru/materials/255558/shtoss-boston-i-vint-vo-cto-igrali-geroi-russkoj-klassiki> (accessed: 07.02.2022).
 18. *Trebnik v dvuh chastyah* [Trebnik in Two Parts]. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, 1916. Reprint edition: Moscow: Sibirskaya blagozvonnica, 2022.
 19. *Trebnik* [Trebnik]. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, 1884. Reprint edition: Moscow: Izdatel'stvo Sretenskogo monastyrja, 1995.
 20. Ustinova I. A. Nikon (Minov), Patriarh [Electronic source]. In: *Pravoslavnaya enciklopediya. Elektronnyaya versiya* [Orthodox Encyclopedia. Electronic version], vol. 50. Moscow: Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaya enciklopediya», 2018. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/2566254.html> (accessed 07.02.2022).
 21. *Chasoslov* [Books of Hours], ed. L. A. Chutkov. Moscow: Sibirskaya blagozvonnica, 2020.
 22. Chkhaidze L. V. O real'nom znachenii motiva trekh kart v «Pikovej dame» [On the Real Meaning of the Three Card Motif in *The Queen of Spades*]. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Research and Materials], vol. 3. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1960, pp. 455–460.

Макарова Антонина Леонидовна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия

Antonina L. Makarova

PhD, Associate Professor, Music History Department, Ural State Musorgsky Conservatoire, Yekaterinburg, Russia