

Музыкальное содержание

Научная статья
УДК 782.1; 78.01

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078>

EDN KNQZKD



**«Пиковая дама» П. И. Чайковского
как «фаустианский» сюжет: к проблеме
интертекстуального содержания оперы**

Наталья Владимировна Королевская

Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Российская Федерация,

✉ nvkoro@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0002-8764-8058>



Аннотация. В статье предпринято новое после ряда работ Марины Григорьевны Раку (1993, 1999) исследование интертекстуальных глубин «Пиковой дамы» Петра Ильича Чайковского. Его основная цель — выявить целостную концептуальную структуру, способную охватить оперу изнутри. В работе используется предложенная Раку методология интертекстуального анализа, включающая триаду: «явный интертекст», «тайный интертекст»

и «центральный текст». По аналогии с интертекстуальными открытиями, сосредоточенными в той части оперного сюжета, которая связана с переносом действия в XVIII век, в работе выявлено обращение Чайковского к Фауст-симфонии Ференца Листа (фрагментарное цитирование темы Гретхен в дуэте Лизы и Полины). Обнаружение глубинного интертекстуального плана, восходящего к музыке XIX века, позволило сделать ряд открытий. Во-первых, проекция «фаустианского» треугольника («Фауст — Гретхен — Мефистофель») на оперу Чайковского актуализирует треугольник «Герман — Лиза — Томский», до сих пор не привлекавший к себе внимания, в отличие от других аналогичных структур, организующих действие оперы («Герман — Лиза — Графиня», «Лиза — Герман — Елецкий»). Во-вторых, этот треугольник не только отражает образы «фаустианского» интертекста, но и опирается на листовский метод монотематических преобразований, получивший отражение в узловом моменте превращения лирического признания Германа («Я имени ее не знаю...») в сущностную противоположность («...Три карты, три карты, три карты!»). В-третьих, «фаустианский» треугольник способствует переоценке роли Томского как незримого режиссера судьбы Германа и всего оперного сюжета, что подтверждается установленным Ольгой Владимировной Комарницкой значением Баллады как сверхтемы всей оперы (1991); режиссирующая роль Томского создает свой «театр в театре». Актуализация «фаустианского» сюжета как глубинной структуры «Пиковой дамы», обеспечивающей прочтение оперы сквозь призму христианской онтологии, позволяет оценить ее значимость для творчества Чайковского, обусловившей появление последней оперы композитора «Иоланта»

Ключевые слова: П. И. Чайковский, Ф. Лист, «Пиковая дама», фаустианство, «Фауст-симфония», интертекст, Мефистофель, Томский

Благодарности: Выражаю глубокую благодарность Ирине Петровне Сусидко за возможность выступить с докладом на Шестой международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 11–15 марта 2024 года, Российская академия музыки имени Гнесиных), который лег в основу статьи

Для цитирования: Королевская Н. В. «Пиковая дама» П. И. Чайковского как «фаустианский» сюжет: к проблеме интертекстуального содержания оперы // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 1. С. 54–78. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078>

=====
Musical Meaning
=====

Original article

**Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades*
as a "Faustian" Plot: on the Problem
of the Intertextual Content of the Opera**

Natalia V. Korolevskaya
Saratov State Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russian Federation,
✉ nvkoro@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-8764-8058>

Abstract. The material presented in this article is based on a series of works by Marina Grigorieva Raku (1993, 1999) that consider the intertextual depths of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* with the aim of identifying a holistic conceptual structure capable of encompassing the opera from within. The work uses the intertextual analysis methodology proposed by Raku, which includes the triad: "manifest intertext", "secret intertext" and "central text". By analogy with the intertextual discoveries concentrated in the part of the opera plot associated with the transfer of the action to the 18th century, we reveal Tchaikovsky's reference to Franz Liszt's *Faust Symphony* (fragmentary citation of Gretchen's theme in the duet of Lisa and Polina). The discovery of a deep intertextual plane dated back to 19th century music supports a number of important conclusions. Firstly, the projection of the "Faustian" triangle

(“Faust–Gretchen–Mephistopheles”) onto Tchaikovsky’s opera actualises the “Herman–Liza–Tomsky” triangle, which, unlike similar structures that have been recognised as organising the action of the opera (“Herman–Liza–Countess,” “Liza–Herman–Eletsky”), has hitherto not attracted attention. Secondly, this triangle not only reflects the images of the “Faustian” intertext, but also relies on Liszt’s method of monothematic transformations, reflected in the key moment of the transformation of Herman’s lyrical confession (“I don’t know her name...”) into an essential opposite (“...Three cards, three cards, three cards!”). Thirdly, the “Faustian” triangle contributes to the re-evaluation of Tomsky’s role as the invisible director of Herman’s fate and the entire operatic plot, which is confirmed by Olga Komarnitskaya’s establishment of the significance of the Ballad as the super-theme of the entire opera (1991); accordingly, Tomsky’s directorial role creates his own “theatre within a theatre.” The actualisation of the “Faustian” plot as a deep structure of *The Queen of Spades* which corresponds to a reading of the opera through the prism of Christian ontology, forms a basis for assessing its significance for Tchaikovsky’s ongoing work, which resulted in the composer’s last opera, *Iolanta*.

Keywords: Tchaikovsky, Liszt, *The Queen of Spades*, *Faust Symphony*, intertext, Mephistopheles, Tomsky

Acknowledgments: I would like to express my deep gratitude to Irina Petrovna Susidko for the opportunity to present a report at the Sixth International Scientific Conference “Opera in Musical Theatre: History and Modernity” (Moscow, March 11–15, 2024, Gnesin Russian Academy of Music), which formed the basis of this article.

For citation: Korolevskaya, N. V. (2025). Pyotr Tchaikovsky’s *The Queen of Spades* as a “Faustian” Plot: On the Problem of the Intertextual Content of the Opera. *Contemporary Musicology*, 9(1), 54–78. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078>

Введение

В 1993 году Марина Григорьевна Раку писала о «Пиковой даме» Петра Ильича Чайковского как о произведении, которое и через сто лет после его создания продолжает быть «загадочным, почти мистическим, оставляющим ощущение непознанности, да и невозможности до конца познать» его [1, с. 203]. Эти слова могут быть повторены и сегодня: «Пиковая дама», перенасыщенная «претекстами, прямыми интонационными, ситуационно-сценическими и оперно-жанровыми квази- и прямыми цитатами, двойными смыслами и состояниями инобытия и иносказаний» [2, с. 71], не спешит расставаться со своими тайнами. За последнее тридцатилетие в исследовании произведения не только был сделан колоссальный прорыв, но ясно обозначилась его направленность от внешних форм, которые в «Пиковой даме» связаны с явлением полистилистики, к внутренним, отрывающим пространство мифа и интертекста; от проблем стилеобразования — к факторам смыслопорождения. Стремление за видимой завесой разнородных полистилевых образований найти ключ к внутреннему единству оперного сюжета объединило ученых нескольких поколений — М. Г. Раку [3], Е. В. Пономареву [4], Г. В. Ковалевского [5] и других.

Новое рассмотрение интертекстуальных глубин «Пиковой дамы» предпринимается с той же целью — поиска концептуальной структуры, способной охватить оперу изнутри. Обнаружение ранее не зафиксированных межтекстовых связей не только не отрицает сделанных ранее открытий, но и не противоречит интертекстуальности как методу творческого мышления и анализа. Последний в этой работе опирается на введенные Раку понятия: «явный интертекст» — литературный источник, на основе которого создается либретто оперы, «тайный интертекст», подразумевающий обнаружение не лежащих на поверхности смысловых структур, возникающих на уровне межтекстовых взаимодействий, и «центральный текст» — исследуемое произведение [3].

Обосновывая метод интертекстуального анализа, Раку связывает его с эклектичной и множественной природой «тайного интертекста», роль которого «могут выполнять не одно и не два произведения», а целый их корпус [там же, с. 12]. Эту мысль подтверждает вскрытый ученым комплекс «тайных интертекстов», охвативший различные литературные и музыкальные источники

(новеллы Гофмана «Счастье игрока» и «Дон Жуан», поэма Байрона «Дон Жуан», маленькая трагедия Пушкина «Каменный гость», исторические факты, связанные с жизнью и смертью Екатерины II, опера Моцарта «Дон Жуан» [там же]). Их объединяет не только близость тематике оперы (карты и любовь, «подмена Эроса Танатосом» [там же, с. 17]). Все они сосредоточены в том срезе сюжета «Пиковой дамы», который связан с переносом действия в XVIII век, предопределившим «глубинный семантический сдвиг» [там же, с. 11], что отдалило оперный текст от его литературного первоисточника (пушкинской повести). Безусловный лидер в этом комплексе — «Дон Жуан» Моцарта. Обращение к нему сформировало в «Пиковой даме» стилевой контекст, в пространстве которого вполне обоснованно смогло развернуться «моцартианство» Чайковского, проявившееся в пасторали «Искренность пастушки». Вскрытые Раку связи можно обозначить как *интертекстуальный комплекс XVIII века*.

В то же время «Пиковая дама» не всецело принадлежит «минувшему» столетию. Уже Александр Николаевич Бенуа писал, что опера «продолжает... жить, сплетаясь с текущей действительностью» (цит. по: [5, с. 154]). Обращаясь к проблеме отражения времени в опере Чайковского, исследователи отмечают, что «именно отдаление сюжетного действия в прошлое помогает раскрыть духовную драму современного человека» [6, с. 140], что актуальность «Пиковой дамы», выраженная в ее «жестоким психологизме» [там же, с. 142], связана с индивидуальным стилем композитора [7, с. 408], с его «полной бунтарского драматизма музыкой», которую «трудно... сочетать с пудренными париками и кринолинами» [8, с. 159].

Согласимся, что «пастораль... и тревожащая злободневная острота сюжета» [6, с. 141] представляют нерасторжимое художественное единство, но при этом на каждом стилевом полюсе оперы выявляются свои интертекстуальные культурные коды. Пропитывающий оперу «дух эпохи самого композитора» [8, с. 159] обнаруживает в ее глубинах один из самых значимых архетипов романтического сознания — «фаустианский» сюжет. Этот факт, расширяя сферу интертекстуальных связей «Пиковой дамы», может послужить нелишним аргументом в защиту вскрытой Раку «интертекстуальной направленности» трактовки пушкинского сюжета [3, с. 20] как принципа осознанного композиторского мышления Чайковского.

Геометрия отношений персонажей

С обоими интертекстами «Пиковой дамы» связано образование в центральном тексте оперы системы сходных конфликтных отношений. Действие на уровне внешних драматических структур зримо скрепляется кристаллической «решеткой», образуемой треугольниками персонажей. В *интертекстуальный комплекс XVIII века* вошли отмеченные Раку отношения, восходящие к моцартовскому «Дон Жуану»: 1) «Герман — Лиза — Графиня» (Дон Жуан — Донна Анна — Командор) и 2) «Лиза — Герман — Елецкий», с его отражением в дивертисментном трио «Прилепа — Миловзор — Златогор» (Церлина — Мазетто — Дон Жуан) [там же, с. 17].

При этом ни один из очерченных треугольников не включает в свою орбиту Балладу Томского — явную завязку всего оперного сюжета, соединяющую в один узел главных фигурантов «донжуановского» *интертекста*. Первый треугольник, с Графиней-Командором, выявляется только во второй картине («роковое» пересечение трех ведущих персонажей в комнате Лизы) с захватом четвертой («отсроченная» смерть Графини), шестой (в которой «Лиза выступит уже в роли Эльвиры», а погибнет, «подобно гофмановской Донне Анне» [там же]) и седьмой («гибель Германа в игорном доме, как Дон Жуана на балу, прерванном приходом Командора» [там же]). Второй, любовный, треугольник, с завязкой в первой картине (сообщение Елецкого о помолвке, образующее музыкально-драматический контрапункт лирическому признанию Германа), также обходит Балладу стороной, а в седьмой — зоне развязки — выпадает из «моцартовского» *интертекста* (поединок Германа и Елецкого за карточным столом).

В отличие от интертекстуального комплекса XVIII века, несколько мозаичного, распадающегося на отдельные мотивы, *романтический интертекст* обладает концептуальной целостностью. Причем его драматургическая значимость возрастает в связи с тем, что он формируется именно в Балладе, где под действием скрытых центростремительных сил выкристаллизовывается треугольник «Герман — Лиза — Томский».

Этот треугольник, образующий архетипическое основание художественного замысла оперы, так же, как и «донжуановский» *интертекст*, способен осветить узловые моменты переосмысления Чайковским пушкинской повести, прежде всего — введение линии любви. В «*фаустианском*» *интертексте* она обретает особую цельность, тогда как в «донжуановском» образ ее главного фигуранта —

Лизы — распадается на несколько лиц, не отражающих внутренней сути персонажа и имеющих лишь фабульное значение. Все три моцартовские героини в пространстве этого интертекста предстают как олицетворение сюжетного статуса Лизы на разных участках развития действия (соотнесение с Донной Анной указывает на высокое общественное положение Лизы; Церлина-Прилепа символизирует счастливую возлюбленную; Донна Эльвира — покинутую избранницу).

Ключ к «фаустианскому» интертексту

Ключевой номер, вскрывающий «*фаустианский*» интертекст «Пиковой дамы», — дуэт Лизы и Полины «Уж вечер». Ранее он никогда не привлекал внимания как драматургически или концептуально значимый. Ольга Владимировна Комарницкая относит его к центробежной линии развития драмы — к «моментам созерцательной безмятежности», выполняющим заставочную функцию» [9, с. 13]. Дуэт почти не рассматривался и в контексте полистилистики оперы. Только Екатерина Александровна Ручьевская, отметившая общее тяготение стиля «Пиковой дамы» к музыкальному классицизму [7, с. 380], включила его в список номеров, выдержанных в общей классической манере как «аллюзию на жанр», «отражающую бытовое... музицирование» [там же, с. 378, 403]). Она выделила ряд характерных признаков классического стиля в этом дуэте: «два высоких голоса в терцию у флейт и бас» (по аналогии с генерал-басом), «великолепная мягкая гармоническая основа с тонкими деталями», «пластичные сольные “выступления” кларнета» [там же, с. 403–404].

Однако, как и при анализе интертекстуальных связей, каждый случай полистилистики требует индивидуального подхода. Так, для Интермедии, где в полную силу проявилось «моцартианство» Чайковского, конкретные источники не играют роли для выявления тайного смысла — значим целостный стилизованный облик, который Ручьевская обобщенно обозначила как «моцартовские реминисценции» [там же, с. 377]. Напротив, интертекстуальное тестирование дуэта вне точного «адреса» оставляет номер неразгаданным.

Ситуация кардинально меняется, если перенаправить характеристику Ручьевской на конкретный объект. Многократное вслушивание в мелодические изгибы дуэта приводит нас к Фауст-симфонии Листа — основной теме второй части, обладающей рядом схожих признаков. В ней есть и «пение» в терцию, и буколические флейты и кларнеты, перекликающиеся с пасторальным содержанием поэтического текста дуэта. К общим чертам

можно отнести и более определенный намек в дуэте Лизы и Полины — движение шестнадцатых у солирующего кларнета, заполняющих останки в вокальной партии внутри куплета. Эта деталь, возникающая словно в силу технической необходимости (заполнение паузы), отсылает к аналогичному элементу в симфонии Листа, создающему непрерывное *perpetuum mobile*, неотъемлемое от образа Гретхен со времен песни Шуберта «Маргарита за прялкой». Еще больше к теме Гретхен приближает начинающая дуэт восходящая и нисходящая секунда, которая обычно рассматривается в контексте интонационного единства всей оперы, в том числе — совпадения начальных интонаций дуэта и квинтета «Мне страшно!» (см. [9, с. 15]).

Указанные связи и полунамёки могут показаться несущественными, но все они обретают совершенно иной смысл в свете точного совпадения не исходных, а развивающих интонаций дуэта и темы Гретхен.

Рассмотрим более детально экспозицию листовской темы, в которой так же, как и в «Пиковой даме» Чайковского, пересеклись две тенденции — стилизация «под старину» (в духе классической простоты) и романтическая стилистика. По своему строению тема тяготеет к классической расчлененности: период повторного строения с расширением во втором предложении и модулирующим окончанием. Три его проведения (4 + 6, 4 + 7, 4 + 4) с непрерывным тембровым обновлением (1-е — гобой в сопровождении альты, 2-е — флейта и кларнет в сопровождении скрипки, 3-е — скрипка в сопровождении альты) позволяют усмотреть в этой повторности варьируемую строфичность AA1A2 (не отсюда ли три куплета в дуэте Лизы и Полины?). Тонально-гармоническое движение, в первых двух «куплетах» размывающее квадратность, незаметно переключает из сферы сдержанных эмоций «канцоны» в измерение повышенной лирической экспрессии, сначала укрупняя интонацию вдоха, выделенную сдвигом в *f-moll*, затем создавая яркий эмоциональный всплеск, отмеченный отклонением в *c-moll* (соответственно в окончании первого и второго «куплетов»). Так постепенно подготавливается сплошной минор третьего «куплета», где строго выдержанная квадратность компенсируется интенсивным тональным развитием (*b-moll* — *f-moll*), удерживающим «действие» целиком во внутреннем, психологическом плане.

Среди неизменных мелодических элементов «песни» выделяется один и тот же, заканчивающийся «вдохом» предкаденционный мотив, модуляционная

гибкость которого делает его главным объектом слухового внимания — он словно расцветает от первого «куплета» ко второму, где достигает максимума лирической экспрессии (Примеры 1, 2).

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The vocal line begins with a triplet of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Performance markings include *poco rallent.* and *smorz. dolce*. The piano part is marked *sempre pp.* and includes dynamic markings like *mf* and *pp*.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line features a melodic phrase with a slur over several notes. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. Performance markings include *innocente* and *una corda*. The piano part includes dynamic markings like *mf* and *pp*.

Пример 1. Ф. Лист. Фауст-симфония, II часть.
Тема (первый «куплет» песни Гретхен)



Пример 2. Ф. Лист. Фауст-симфония, II часть
(третий «куплет» песни Гретхен)

Этот мотив Чайковский «инкрустировал» в мелодию дуэта Лизы и Полины со словами «...зари на башне умирает» (см. *Пример 3*). Возможно, это вкрапление («интарсия») имеет бессознательное происхождение. Но тогда оно не только отражает ситуацию пребывания художника в многоязычном пространстве искусства, которое беспредельно расширилось на рубеже XIX–XX веков, но и подтверждает слова Вильгельма фон Гумбольдта о том, что «язык сильнее нас» (цит. по: [10, с. 280]). Ведь из безграничного множества «витающих в воздухе»

интонаций Чайковский выбрал одну, занявшую только ей отведенное место в общей семантической конструкции. Но, главное, ее роль в новом художественном контексте уже не может быть опровергнута «случайным выбором» художника. Немаловажно, что и Раку приходит к утверждению, что «интертексты формируются не произвольно, а под воздействием неких законов, которые диктуются большим Текстом культуры» [3, с. 19].



Пример 3. П. Чайковский. «Пиковая дама». Картина вторая.
№ 7. Дуэт Лизы и Полины

В качестве дополнительного доказательства интертекстуального характера данного мотива может послужить его выпадение из общего интонационного контекста оперы, произрастающего из темы Интродукции и образующего «грандиозное симфоническое полотно» [11, с. 102], тогда как начальная фраза дуэта складывается на основе сцепления сразу трех интонационных звеньев установленного Комарницкой порождающего «тематического импульса» [там же, с. 109].

Связь с листовской темой накладывает на образ Лизы тень Гретхен, усиливая резонанс с поэтическим текстом, символическое звучание которого («образ угасающей зари») отметила Галина Ивановна Побережная¹. В отличие от «моцартовского» интертекста, здесь возникают соотнесения иного рода, актуализующие не социальный статус героини (в этом плане Гретхен ближе пушкинской «бедной воспитаннице», чем оперной «внучке Графини»), но сущностные черты образа. Подобно Гретхен, Лиза отдается любви, преступив предписания общественной морали, что ставит обеих героинь вне социума и приводит к трагическому концу, а их любовь в финале спасает души героев (Фауста и Германа).

Однако общих точек соприкосновения с образом Гретхен, определяющих оперную судьбу Лизы, недостаточно для выявления «фаустианского» интертекста. Он не вырисовывается без ключевых фигур Фауста и Мефистофеля.

¹ Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. Киев: Віпол, 1994. С. 275.

Его полная реконструкция сопряжена с Балладой Томского — отправной точкой драматургии оперы, ускользающей из-под влияния *«моцартовского» интертекста*. И хотя эта реконструкция совершается вне интонационных связей с Фауст-симфонией, она следует листовской логике монотематических преобразований, предопределившей узловую момент в драматургии *«Пиковой дамы»* — превращение лирического признания Германа («Я имени ее не знаю») в мотив рока («Три карты, три карты, три карты»).

Явление героев

В отличие от дуэта Лизы и Полины, Баллада Томского не раз становилась объектом самого пристального исследовательского внимания [4; 11; 12; 13]. Обычно этот номер, играющий центральную роль в переосмыслении пушкинского «анекдота» в мистическом ключе, трактуется в проекции на образ Графини. Этому немало способствует сам жанр баллады, а также заключенное в поэтическом тексте предначертание судьбы и сопряженная с ним неизбежность, нагнетаемая заклинательными повторами роковых магических слов «три карты...».

Оборотничество мотивов («Я имени ее не знаю» — «Три карты, три карты, три карты»), которое в системе координат *«донжуановского» интертекста* отражает идею «подмены Эроса Танатосом», чаще всего рассматривается как свидетельство изначального двоемирия Германа. Обратим внимание на сходство по смыслу высказывания исследователей: «Процесс прорастания внешне конфликтных, внутренне родственных тем... раскрывает полярные состояния субъекта, раздвоенность его сознания» [13, с. 144–145]; «Мелодия, сопровождающая появление Германа, характеризует облик героя, “погруженного в мечту”, предметом же мечты оказываются два объекта — любовь и золото» [12, с. 199]; «Почему у Чайковского впервые появившийся на сцене Герман, ничего не знающий еще о приглянувшейся ему девушке, несет в своих чувствах к ней роковую тему трех карт...?» [14, с. 43].

Двойственность Германа выгодно выделяет его фигуру на фоне Томского, роль которого (при уточнении ряда важных изменений в сравнении с литературным первоисточником) остается неизменной и, казалось бы, сводится к функции простого рассказчика. Однако этот персонаж вовсе не так прост. Именно в его устах лирическое откровение Германа (известное одному Томскому!)

перерождается в сущностную противоположность — мотив денег. Владимир Васильевич Протопопов объясняет суть такого превращения как «замечательно найденную реалистическую деталь психологии Томского», который «находясь под впечатлением рассказа Германа о его влюбленности, присутствуя при встрече его с Лизой... в балладе невольно осмысливает виденное и слышанное...»². Возвращая Германи его откровение в виде переинтонируемого мотива трех карт — растягивая (нарочито артикулируя) начальную интонацию и переходя на свободный темпоритм (разрешенный ремаркой *a piacere*), максимально привлекая внимание к слову при отсутствии оркестрового сопровождения, Томский транслирует красноречивый намек: «вот средство достижения желанной цели» (Пример 4).



Пример 4. Чайковский. «Пиковая дама», 1 картина. Баллада Томского

Нагнетая мистическую атмосферу, сгущение которой больше всего ощущается в припеве баллады, и оказывая тем самым воздействие на «правополушарное» восприятие» [4, с. 13] своего визави, Томский становится режиссером судьбы Германа. Сам же принцип переинтонирования-переосмысления восходит к методу музыкальной драматургии Фауст-симфонии Листа, основанному на аналогичном переключении образно-смысловых полюсов Рая (I часть) и Ада (III часть).

Так вырисовывается новое интертекстуальное направление интерпретации Чайковским пушкинской повести, ею же и подсказанное, с одной лишь разницей. Если у Пушкина образ Мефистофеля возникает благодаря характеристике Германа, вложенной в уста Томского («...у него профиль Наполеона, а душа

² Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского / отв. ред. В. А. Киселев. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 287.

Мефистофеля»³), то Чайковский наделяет душой Мефистофеля самого Томского.

Ключевую роль Томского в завязке драмы «как некоего проводника действия роковых сил» отметила Елена Ивановна Семиониди: «Он подбрасывает Герману роковые идеи, которые в дальнейшем обернутся трагическими последствиями» [15, с. 121]. Действительно, как только Томский оказывается в центре внимания, невозможно не заметить его ведущей позиции в расстановке персонажей. Причем он выступает как творец не только судьбы Германа, но и всего оперного сюжета: скучающий светский лев запускает интригу, соединяя в один узел-завязку обсуждаемый в начале действия интерес Германа к игре⁴ и вырвавшееся из его души романтическое признание.

Сам Томский остается в стороне от разыгранной им «пьесы», становящейся трагедией для вовлеченных в нее героев — Лизы и Германа. Подбрасывая последнему рецепт беспроегрышной игры, Томский, в соответствии со своим интертекстуальным двойником — Мефистофелем, — действует под маской друга, умело искушая доверчивую душу. Так в *романтическом интертексте оперы*, словно в состязании с *интертекстуальным комплексом XVIII столетия*, образуется свой «театр в театре».

Позицию Томского подчеркивают две разнонаправленные реплики в третьей картине в ответ на замечание «мелкого беса» Сурина об увлеченности Германа тайной трех карт. Первая — публичная, откровенно *лживая* (ибо дьявол — «лжец и отец лжи»): «Не верю! Надо быть невеждой для этого!» Вторая же — *истинная*, произнесенная про себя: Томский выражает надежду на то, что его послание достигло цели: «А впрочем, он из тех, кто раз задумав, должен все свершить!» Последнее слово «сочувствия» («Бедняга!») звучит как приговор адресату, одержимость которого делает его удобной игрушкой в руках дьявола. Подобно алхимику эпохи Реформации, Герман устремляется в погоню за призрачным тайным знанием; его душа, изначально озаренная божественным светом любви, следует по заданному Томским-Мефистофелем пути неминуемого погружения в беспросветный мрак безумия, духовной и физической смерти.

³ Пушкин А. С. Пиковая дама // Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 3. С. 190–214. С. 206.

⁴ Чекалинский: «Был там Герман?» — Сурина: «Был и, как всегда, с восьми и до восьми утра прикован к игорному столу» (1-я картина, № 2 «Сцена и ариозо Германа»).

Мефистофельская сущность образа Томского позволяет по-новому увидеть его участие в Пасторали. Роль Златогора, проецируемая на Елецкого в «моцартовском» треугольнике, одновременно предстает как одно из воплощений дьявола, искушающего властью и богатством. Реплика Златогора «Я горы золотые и камни дорогие имею у себя!» эхом отзывается в устах Германа: «Там груды золота лежат и мне, мне одному они принадлежат!» В этом наложении интертекстуальных планов Томский-Златогор оказывается центральной фигурой, соединяющей оба мифологических измерения оперы, принадлежащих XVIII и XIX векам. А совмещение треугольников, объединяющих одних и тех же персонажей — Прилепу-Лизу, Миловзора-Германа и Златогора-Томского (вместо Златогора-Елецкого), — подтверждает генерализующее для организации действия оперы значение «фаустианского» интертекста.

После третьей картины, в которой лик Мефистофеля предстает в «гриме» галантного стиля, Томский-режиссер исчезает из поля зрения и возвращается в финале оперы уже как зритель «поставленного» им спектакля. Он выделяется в толпе игроков лишь своей песенкой «весьма гривуазного толка»⁵, которая в просвете «фаустианского» интертекста воспринимается как выражение циничной мефистофельской улыбки. Обнажение личины Мефистофеля в финале оперы оправдано и в контексте inferнального топоса Петербурга, который открывается в «сниженной» символической структуре города — в «сведении... до преисподней игорного дома... куда Герман приходит с орудием, полученным им от дьявола»⁶. Положению Томского как сверхгероя на уровне зримого действия соответствует аналогичное положение Баллады как сверхтемы — «неиссякаемого источника производности тематизма» всей «оперы-симфонии» [11, с. 113].

*В пространстве экзистенциально-эстетического
бицентризма оперы*

Если феномен тайного интертекста претендует на значение «авторского слова» (авторского комментария) в оперной драматургии [3, с. 21], то интертекстуальный комплекс XVIII века с сердцевиной-«моцартианой» оказался для Чайковского прежде всего эстетической проблемой, сопряженной с идеей поиска «идеала» формы» [4, с. 78]. Эта сторона полистилевой концепции оперы

⁵ Парин А. В. Хожение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. С. 354.

⁶ Там же. С. 353.

раскрыта Пономаревой на основе методологии психоанализа и герменевтики. Ее суть — в разрешении «напряжения между матриархальным (бессознательное) и патриархальным (сознание) миром» в пространстве моцарто-бетховенского стилистического бицентризма [там же]⁷. По мнению ученого, призрак смерти и экзистенциальный ужас, с которым столкнулся Чайковский при создании «Пиковой дамы», мог быть преодолен «лишь узами формы» — в акте эстетического созидания. «В сакральнейшем слиянии “природного дара” (Моцарт) и “отшлифованного умения” (Бетховен) родился “трансцендентальный элемент” беспрецедентного для самого Чайковского нового оперного творения», — считает Пономарева [там же]. Обнаруженная исследовательницей связь темы трех карт с *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена актуализирует эстетическую сторону ее бытия, а сам оперный сюжет, преломляемый сквозь призму логики «мономифа» Джозефа Кэмпбелла, предстает как развертывающееся «путешествие через века и стили» [там же, с. 58].

«Фаустианский» интертекст пребывает в иной — онтологической — плоскости оперного сюжета. В этом интертекстуальном срезе сюжета пронизывающая оперу лейт-эмоция мистического страха, которую не устают обсуждать исследователи, становится экзистенциальным переживанием автора, что подтверждают его собственные слова: «Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа!»⁸

Страх как ведущую эмоцию «Пиковой дамы» принято связывать с прикосновением Чайковского к тайне смерти. Позволим себе несколько скорректировать эту версию. В онтологическом пространстве «фаустианского» интертекста Герман предстает как человек, отступивший от Бога, а в связи с особым отношением к нему автора, принимавшего «самое живое участие в его злоключениях»⁹ при создании оперы, «богоотступничество» героя переносится и на Чайковского, усугубляясь тем, что последний был верующим¹⁰.

⁷ О становлении художественного замысла оперы «на перекрестке сознательных и бессознательных авторских импульсов» также пишет Раку [3, с. 21].

⁸ Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского (по документам, хранившимся в архиве в Клину): в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. С. 320.

⁹ Там же. С. 319.

¹⁰ Чайковский писал о своей вере в Бога как о счастье и высочайшем благе: «Ежечасно и ежеминутно благодарю Бога за то, что он дал мне веру в Него» (Там же. С. 545). Не менее значим в связи с этим рассуждением и факт создания Чайковским целого ряда произведений для церкви.

В «*фаустианском*» интертексте развитие магистральной линии музыкальных событий, отражающей процесс погружения Германа в безумие, можно увидеть и с точки зрения породившей его причины — потери героем божественного присутствия в своей душе, утрате той божественной любви, которая одушевляет человека. Этот мотив, в интерпретациях легенды о Фаусте чаще всего подменяемый более завораживающим, мистифицирующим сознание мотивом договора с дьяволом, получил воплощение в теме любви.

Именно тема любви участвует в создании генеральной («фаустианской», по своей сути) антитезы, вынесенной на «фронтон» оперы (в Интродукцию) в оппозиции с темой Графини, владеющей «эликсиром дьявола»¹¹. Это противостояние получает действенное симфоническое развитие во второй картине, где именно тема любви (как сюжетный и музыкальный мотив) определяет важнейший поворот в становлении образа Германа («О, страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!..»). Но ее «убывание» в третьей картине — усечение до одного мотива в объеме терции, ритмическое сжатие, расчленение на отдельные фразы — говорит об угасании чувства в душе героя. Герман механически произносит слова «Люблю тебя!», стараясь спастись от «демонов» своего сознания («Тот же голос... кто это? Демон или люди? Зачем они преследуют меня?»), которые овладевают его душой, как только в ней не остается места любви.

Не менее знаменательно, что трансформация темы любви сопровождается сгущением inferнальной атмосферы — свертыванием мотива-зерна, окрашенного в отстраненно-безжизненные у позднего Чайковского тембры деревянных духовых (гобой и кларнет), в «застывшую» терцовую вертикаль у фаготов (*Пример 5*)¹². В контексте «фаустианского» сюжета исчезновение темы любви прочитывается как «смерть души», а безумие — как олицетворение дьявола¹³. И только возвращение темы любви в финале оперы в перевозданном

¹¹ О связи «Пиковой дамы» Чайковского («идеи-фикс карточной игры в судьбе оперного Германа») с романом Гофмана «Эликсиры дьявола» («описанием мистических свойств и особого случая игры в фараон») пишет С. В. Фролов [2, с. 72].

¹² Inferнальность звучания подобных образований отмечал Асафьев в песенке Графини. См. Асафьев Б. В. «Пиковая дама» // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 327–362. С. 345. В. Пономарева трактует эту лексему как «символ мифологического “порога инициации”» [4, с. 61].

¹³ В Энциклопедии христианских понятий «безумие» трактуется как состояние неведения: Любовь [Электронный ресурс] // Азбука Веры. URL: <https://azbyka.ru/lyubov> (дата обращения: 25.01.2025).

виде — в тональности *F-dur* и почти полном изложении, отмеченном прерывистым дыханием умирающего Германа, — символизирует возрождение души героя и возвращение на путь спасения.

The image displays a musical score for the 'Love Theme Transformation' from Tchaikovsky's opera 'The Queen of Spades'. The score is arranged in four systems, each containing staves for various instruments and vocal parts. The key signature is F major (one flat). The first system features the vocal line (Г.) with the lyrics: 'Как счаст . лив я, что ты при . шла! люб . лю те . бя!..'. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'люб . лю те . бя! Не мес . то здесь... не для то . го зва .'. The third system shows the vocal line with the lyrics: 'да те . бя я!.. Слу . шай... вот ключ от по . та . ен . ной'. The instrumental parts include Oboe I (об. I), Clarinet I (С1.), Bassoon (Ф.б.), and Cello/Double Bass (Л.). The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *pp*, and *dim.*, as well as articulation marks like slurs and accents.

Пример 5. Чайковский. «Пиковая дама», 3 картина.
 Трансформация темы любви

Неслучайно следующей оперой Чайковского становится «Иоланта», в которой главной точкой общих устремлений — и композитора, и главной героини, «находящейся с автором в синкретических отношениях параллелизма» [16, с. 22], — становятся Свет и Любовь, восстанавливаются в своих правах фундаментальные христианские ценности, которые Чайковский теряет с одним героем и вновь обретает с другим. Так, после нисхождения в преисподнюю («Пиковая дама») и соприкосновения с опытом потери души (инверсия инициации) происходит возвращение к Богу («Иоланта») — по логике мономифа Кэмпбелла, но в пространстве онтологических истин.

Резюме

Характеризуя вскрытые связи, обозначенные нами как *интертекстуальный комплекс XVIII века*, Раку отмечает, что «“смысловая воронка”, втягивая в себя новые интертексты, заставляет постепенно погружаться вглубь центрального текста» [3, с. 17]. Та же центростремительность наблюдается и в пространстве *романтического — «фаустианского» — интертекста*: движение по его суживающейся орбите, от поверхностных музыкальных структур к скрытым в них смыслам, не только не минует темы «подмены Эроса Танатосом», но, интерпретируя ее в своей — «фаустианской» — системе координат, постепенно вводит в святая святых художественного мира Чайковского, где открываются тайники личности самого художника.

В этой связи невозможно оставить в стороне указание на существование фаустианской линии оперы, сделанное одним из ее создателей, Модестом Ильичом Чайковским, во вступлении к изложению сценария либретто. Отставив внесенные в пушкинскую повесть изменения, он сначала «допускает», что «“Пиковая дама” Пушкина равна по значению “Фаусту” Гёте...»¹⁴. Затем, расширяя сравнительный контекст, либреттист пишет о «Фаусте» Гуно с его преображенными во французском вкусе героями, Гретхен и Зибелем, и следующим шагом создает объединяющий две оперы эксклюзивный «дуэт», вплотную подводя к ключевому номеру для «фаустианского» интертекста «Пиковой дамы»: «...Княжна Лиза и контральто Зибель, распевая такие прелестные вещи, доставляют такое чистое и высокое наслаждение»¹⁵.

¹⁴ Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского... Т. 3. С. 348.

¹⁵ Там же.

Если изначально это предисловие воспринималось лишь как обоснование права либреттиста «выкраивать сценариумы из величайших произведений поэзии»¹⁶, то в свете открытия «*фаустианского*» *интертекста* в нем вычитывается явная подсказка. Так интертекст, обладающий сильным гравитационным полем, организует изнутри и само произведение, и, выходя за его пределы и притягивая к себе осколки распыленной информации, производит упорядочивающее действие в окружающем контексте.

Список литературы

1. Раку М. Г. Не верьте в искренность пастушки // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 203–206.
2. Фролов С. В. П. И. Чайковский на грани веков // Век как сюжет: статьи и материалы / ред. С. А. Васильева и др., сост. А. Ю. Сорочан. Тверь: Альфа Пресс, 2023. С. 63–77. <https://doi.org/10.31860/978-5-98721-072-7-63-77>
3. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.
4. Пономарева Е. В. П. И. Чаковский «Пиковая дама»: опыт современной исследовательской интерпретации: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2015.
5. Ковалевский Г. В. «Пиковая дама» П. И. Чайковского и М. И. Чайковского: музыка и слово в концепции авторского мифа в опере // Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования: Тамаре Николаевне Левой посвящается: Приветствия. Статьи. Интервью. Документальные материалы / ред.-сост. Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2021. С. 150–158.
6. Жук А. А. «Пиковая дама» П. И. Чайковского и проблема героя в русской литературе последней трети XIX в. (к типологическим

¹⁶ Там же.

соответствиям в искусстве) // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд; науч. ред. и предисл. Н. Н. Синьковской. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 136–144.

7. Ручьевская Е. А. «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сборник статей: в 2 т. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2011. Том II. О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. С. 376–434.

8. Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера / ред. и вступит статья Е. Грошевой. М.: Советский композитор, 1980.

9. Комарницкая О. В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусств. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1991.

10. Зинченко В. П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010.

11. Комарницкая О. В. «Тайна» музыкальной формы «Пиковой дамы» // Чайковский. Вопросы истории и теории. Второй сборник статей. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1991. С. 94–113.

12. Бонфельд М. Ш. К проблеме многоуровневости художественного текста // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 197–203.

13. Стародуб Т. Ф. «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского в свете образно-смысловой символики // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: сборник научных трудов. Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С. 138–148.

14. Покровский Б. А. Размышления режиссера // Советская музыка. 1989. № 3. С. 43–49.

15. Семиониди Е. И. Музыкальная трактовка образа графа Томского в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. С. 118–125. <https://doi.org/10.317773/2078-1768-2020-50-118-126>

16. Малкина В. Я. Типология лирических субъектов // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 20–31. <https://doi.org/10.54770/20729316-2023-4-18>

References

1. Raku, M. G. (1993). Ne ver'te v iskrennost' pastushki [Do Not Believe in the Sincerity of the Shepherdess]. *Musical Academy*, (4), 203–206. (In Russ.).
2. Frolov, S. V. (2023). P. I. Chajkovskij na grani vekov [P. I. Tchaikovsky on Edge of Ages]. In S. A. Vasilyeva et al. (Eds.), *Century as a Plot: Articles and Materials* (pp. 63–77). Alfa Press. (In Russ.). <https://doi.org/10.31860/978-5-98721-072-7-63-77>
3. Raku, M. G. (1999). “Pikovaya dama” brat'ev Chajkovskikh: opyt intertekstual'nogo analiza [*The Queen of Spades* by the Tchaikovsky Brothers: Experience of Intertextual Analysis]. *Musical Academy*, (2), 9–21. (In Russ.).
4. Ponomareva, E. V. (2015). P. I. Chakovskij “Pikovaya dama”: opyt sovremennoj issledovatel'skoj interpretatsii [*P. I. Tchaikovsky The Queen of Spades: an Experience of Modern Research Interpretation*]. Saratov State Sobinov Conservatoire. (In Russ.).
5. Kovalevsky, G. V. (2021). “Pikovaya dama” P. I. Chajkovskogo i M. I. Chajkovskogo: muzyka i slovo v kontseptsii avtorskogo mifa v opere [*The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky and M. I. Tchaikovsky: Music and Word in the Concept of the Author's Myth in the Opera]. In T. B. Sidneva (Ed.), *Dialektika klassicheskogo i sovremennogo v muzyke: novye vektory issledovaniya: Tamare Nikolaevne Levoj posvyashchaetsya: Privetstviya. Stat'i. Interv'yu. Dokumental'nye materialy* [*Dialectics of the Classical and Modern in Music: New Vectors of Research: Dedicated to Tamara Nikolaevna Levaya: Greetings. Articles. Interviews. Documentary Materials*] (pp. 150–158). Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory. (In Russ.).
6. Zhuk, A. A. (1985). “Pikovaya dama” P. I. Chajkovskogo i problema geroya v russkoj literature poslednej treti XIX v. (k tipologicheskim sootvetstviyam v iskusstve) [*The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky and the Problem of the Hero in Russian Literature of the Last Third of the 19th Century (To Typological Correspondences in Art)]. In B. Ya. Anshakov, G. I. Belonovich, M. Sh. Bonfeld, & N. N. Sinkovskaya (Eds.), *Teatr v zhizni i tvorchestve P. I. Chajkovskogo* [*Theatre in the Life and Work of P. I. Tchaikovsky*] (pp. 136–144). (In Russ.).

7. Ruchyevskaya, E. A. (2011). “Don Zhuan” Motsarta i “Pikovaya dama” Chajkovskogo [Mozart’s *Don Giovanni* and Tchaikovsky’s *The Queen of Spades*]. In E. A. Ruchyevskaya, *Works from Different Years: Collection of Articles* (In 2 vols., vol. 2: On vocal music, pp. 376–434). Composer – St. Petersburg. (In Russ.).

8. Rotbaum, L. D. (1980). *Opera i ee stsenicheskoe voploshchenie. Zapiski rezhissera* [Opera and Its Stage Embodiment. Director’s Notes]. Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

9. Komarnitskaya, O. V. (1991). *Kompozitsiya opery v svyazi s zhanrovoy i stilevoj spetsifikoj v russkoj klassicheskoj muzyke XIX v.* [Opera Composition in Connection with Genre and Style Specifics in Russian Classical Music of the 19th Century] [Unpublished doctoral dissertation]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

10. Zinchenko, V. P. (2010). *Soznanie i tvorcheskij akt* [Consciousness and Creative Act]. Languages of Slavic Cultures Publishing House. (In Russ.).

11. Komarnitskaya, O. V. (1991). “Tajna” muzykal’noj formy “Pikovoj damy” [“The Secret” of the Musical Form of *The Queen of Spades*]. In *Tchaikovsky. Questions of History and Theory. Second collection of articles* (pp. 94–113). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

12. Bonfeld, M. Sh. (1993). K probleme mnogourovnevnosti khudozhestvennogo teksta [On the Problem of Multi-Level Artistic Text]. *Music Academy*, (4), 197–203. (In Russ.).

13. Starodub, T. F. (1999). “Pikovaya dama” Pushkina i Chajkovskogo v svete obrazno-smyslovoj simvoliki [Pushkin’s and Tchaikovsky’s *The Queen of Spades* in Light of Figurative and Semantic Symbolism]. *Muzykal’nyj teatr XIX–XX vekov: voprosy evolyutsii* [Musical Theatre of the 19th – 20th Centuries: Issues of Evolution] (pp. 138–148). Gefest. (In Russ.).

14. Pokrovsky, B. A. (1989). Razmyshleniya rezhissera [Director’s Reflections]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], (3), 43–49. (In Russ.).

15. Semionidi, E. I. (2020). Musical Interpretation of the Image of Earl Tomsky in Opera *The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (50), 118–125. (In Russ.).
<https://doi.org/10.317773/2078-1768-2020-50-118-126>

16. Malkina, V. Ya. (2023). Typology of Lyrical Subjects. *The New Philological Bulletin*, (4), 20–31. (In Russ.).
<https://doi.org/10.54770/20729316-2023-4-18>

Сведения об авторе:

Королевская Н. В. — доктор искусствоведения, доцент, профессор
кафедры истории музыки

Information about the author:

Natalia V. Korolevskaya — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Music
History Department.

Статья поступила в редакцию 26.12.2024;
одобрена после рецензирования 28.02.2025;
принята к публикации 11.03.2025.

The article was submitted 26.12.2024;
approved after reviewing 28.02.2025;
accepted for publication 11.03.2025.