

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133>

EDN IWCBP



Числовая символика в музыкальной драматургии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского

Владимир Владимирович Горячих^{1, 2},

¹Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,

г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

²Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ goryachih@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>



Аннотация. Одержимость Германа карточными тройкой, семеркой и тузом, которые «не выходили из его головы и шевелились на его губах», «преследовали его во сне, принимая все возможные виды», — одна из самых ярких и запоминающихся художественных находок в пушкинской повести. Возможно, именно эта идея, удачно подхваченная М. И. Чайковским и развитая уже в первоначальном варианте либретто, помогла композитору горячо увлечься сюжетом «Пиковой дамы». Накопившиеся за прошедшие годы отдельные наблюдения над отражением числовой символики в литературном и музыкальном языке «Пиковой дамы» ставят перед исследователем вопрос: насколько рационален был этот процесс в композиторском сознании П. И. Чайковского. Именно совокупность проявлений этого плана, его действие в музыкальной драматургии

на уровне *ритмики* (ритмических рисунков и фигур, образующих группы из трех, семи и двенадцати длительностей), *метрики* (наиболее показателен выбор редкого размера 12/8 и придание ему лейтстатуса в партии Графини), *гармонии* (трехаккордовые цепочки), *лада* (целотонность не только вносит фантастический колорит, но и становится одним из «строительных элементов»), *тонального плана* (h/H как важнейший тональный центр), *музыкального синтаксиса* («троичность» в организации мотивов и фраз), *мелодики* и — шире — *тематизма*, а также *композиции* убеждает в том, что перед нами — целостная система, в таком масштабе, вероятно, впервые реализованная в мировой оперной литературе.

Ключевые слова: «Пиковая дама», опера, П. И. Чайковский, М. И. Чайковский, А. С. Пушкин, числовая символика, музыкальная драматургия, композиция, либретто

Для цитирования: Горячих В. В. Числовая символика в музыкальной драматургии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 2. С. 106–133.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133>

Musical Theatre

Original article

**Numerical Symbolism in the Musical Dramaturgy
of *The Queen of Spades* by Pyotr Tchaikovsky**

Vladimir V. Goryachikh^{1,2},

¹Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,

²State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,

✉ goryachih@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>

Abstract. Hermann's obsession with the three, seven and ace of cards, which "never left his head and moved on his lips," "haunting him in his sleep, taking on all possible forms," is one of the most striking and memorable artistic discoveries in Pushkin's story. Perhaps it was this idea, successfully picked up by Modest Ilyich Tchaikovsky and developed in the original version of the libretto, that so inspired his brother, the composer Pyotr Ilyich Tchaikovsky, with the plot of *The Queen of Spades*. The individual observations accumulated over the past years on the reflection of number symbolism in the literary and musical language of *The Queen of Spades* pose the question to the researcher: to what extent was the unfolding of this process in the composer's consciousness rational. It is precisely the totality of the manifestations of this plan, its action in musical dramaturgy

at the level of *rhythm* (rhythmic patterns and figures that form groups of three, seven and twelve durations), *metre* (the most indicative is the choice of the rare time signature 12/8 and giving it leitmotiv status in the part of the Countess), *harmony* (three-chord chains), *mode* (the use of whole-tones not only brings in a rich colouring, but also becomes one of the “building blocks”), *tonal plan* (*h/H* as the most important tonal centre), *musical syntax* (“tripleness” in the organisation of motives and phrases), *melody* and — more broadly — *thematics*, as well as *composition* convinces us that before us lies a complete system that has been reproduced probably for the first time in world opera literature.

Keywords: *The Queen of Spades*, opera, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Modest Ilyich Tchaikovsky, Alexandr Pushkin, number symbolism, musical dramaturgy, composition, libretto

For citation: Goryachikh, V. V. (2025). Numerical Symbolism in the Musical Dramaturgy of *The Queen of Spades* by Pyotr Tchaikovsky. *Contemporary Musicology*, 9(2), 106–133. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133>

Введение

Изучение «Пиковой дамы» Петра Ильича Чайковского в аспектах поэтики, семантики, символики различного генезиса, иррационального — отчетливая тенденция в посвященной опере исследовательской литературе последних десятилетий. Она во многом обусловлена тем обстоятельством, что в течение длительного времени взгляд ученых был сфокусирован на «материальной» стороне гениального сочинения Чайковского — сюжете и героях оперы, соотношении либретто и литературного источника, особенностях композиции и драматургии, оригинальных стилистических средствах¹ и т. д. Между тем еще в начале XX века Александр Александрович Блок писал об ином восприятии «Пиковой дамы»: «Пушкин “аполлонический” полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — мага и музыканта»² (письмо Петру Петровичу Перцову от 31 января 1906 года). В сходном ключе обобщил свое впечатление и последующий эффект побывавший на премьере оперы Александр Николаевич Бенуа: «Меня лично “Пиковая дама” буквально свела с ума, превратила на какое-то время в визионера <...> Музыка “Пиковой дамы” получила для меня силу какого-то заклятия, при помощи которого я мог проникать в издавна меня манивший мир теней»³. Смещение фокуса с «внешнего» (видимого) на «внутреннее» (скрытое) отнюдь не означает отказа от мелодики, гармонии, оркестровки, сюжетной логики либретто, напротив: с помощью конкретных элементов текста «Пиковой дамы», литературного и музыкального, как бы подсвечивается и проявляется то «сложное многомерное целое, не поддающееся анализу, оперирующему одним-двумя измерениями» [3, с. 149], о котором писал Морис Шлемович Бонфельд.

¹ О поисках все новых и новых подходов к интерпретации сюжета «Пиковой дамы» свидетельствуют статьи последних лет: В. А. Афанасьева о демонизме в повести А. С. Пушкина с точки зрения семиотики карточной игры [1], В. В. Садовой о связи оперы с поэтикой погребального обряда [2].

² Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т. 8. С. 150.

³ Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1990. Т. I. Кн. 1, 2, 3. С. 652–653.

*Интерпретация «фаустианского» сюжета:
размышления после прочтения статьи Н. В. Королевской*

Один из последних по времени опытов «погружения в таинственные глубины» «Пиковой дамы» — опубликованная в прошлом номере журнала «Современные проблемы музыкознания» статья Натальи Владимировны Королевской «“Пиковая дама” П. Чайковского как “фаустианский” сюжет: к проблеме интертекстуального содержания оперы» [4]. Убедительность ее основных положений провоцирует еще раз взглянуть на художественный текст «Пиковой дамы» в предложенном ракурсе исследования и в чем-то даже дополнить приведенные исследователем аргументы. В контексте «режиссирующей» роли Томского-Мефистофеля можно скорректировать тезис о том, что этот персонаж (после исчезновения из поля зрения) «возвращается в финале как посторонний наблюдатель». Обращает на себя внимание композиционное строение начала седьмой картины (хор игроков — диалоги героев — песня Томского), выступающего в качестве сжатой репризы первой картины. Впечатление репризности усиливает содержание диалога Томского и Елецкого, которому предшествуют реплики Сурина и Чекалинского. Именно Томский — в роли заинтересованного и сочувствующего приятеля — получает, как и ранее у Германа, признание князя (в первой картине он аналогичным образом узнает имя невесты Елецкого, а также, согласно ремаркам, ведет разговоры тет-а-тет не только с Германом, но и Графией), что еще более подчеркивает его положение «распорядителя» всей истории. И именно Томский с готовностью («Надейся на меня!») соглашается стать секундантом князя в планируемой дуэли с Германом (№ 24).

Возможно, и «песенка» Томского, которую Королевская оценивает как «выражение циничной мефистофельской улыбки» [4, с. 69], в совокупном единстве с хором гостей-игроков содержит в себе дополнительные «мефистофельские» аргументы, отсылая к известной сцене в погребке из второго акта «Фауста» Гуно (хору студентов и других посетителей⁴). «Лейтмотив» начала седьмой картины «Будем пить и веселиться!» (характерна также заключительная ремарка сцены с игроками: «свист, крики и пляс») характеризует эмоциональную

⁴ «...Выпьем вместе, чтоб веселее было нам, друзья!», «И песню мы споем повеселей, повеселей!» и т. д. Песню (Куплеты) Мефистофеля в той же сцене с ее выводом — «Люди гибнут за металл!» — вообще можно считать своего рода интертекстуальным эпиграфом «Пиковой дамы» Чайковского.

атмосферу финала с ее «срежиссированной» (опять-таки во многом Томским) полярностью к драматической линии Германа.

Еще один комментарий касается оценки мелодии дуэта Лизы и Полины, второй мотив которой выводится из темы медленной части симфонии «Фауст» Листа (пример 3 в статье [4, с. 65]). Этот мотив рассматривается Королевской как выпадающий «из общего интонационного контекста оперы» [там же]. Резонно усомниться в «выпадении» одного из элементов тесно спаянного композитором интонационного целого: действительно, стоит добавить звук «ля» в нижней точке мотива, как мгновенно выступят полные мелодические контуры мотива «три карты, три карты, три карты!».

*«Пиковая дама» и числовая символика:
мнения музыковедов*

Из размышлений над статьей Королевской со всей очевидностью вытекают два ключевых тезиса: высочайшая степень единства художественного текста «Пиковой дамы» и отсутствие в нем не только «случайного» или «проходящего», но даже чего-то «автономного», что подтверждается наблюдениями и других исследователей. С этой точки зрения большой интерес представляет публикация Антонины Леонидовны Макаровой «Числовая символика и иррациональное в “Пиковой даме”» [5], непосредственно затрагивающая тему настоящей статьи. Хотя собственно числовой символике посвящена примерно треть работы, а материалом становится только пятая картина оперы, автор приходит к крайне важным выводам. Прежде всего — это взгляд на мистическую сферу в драматургии «Пиковой дамы» через производную от карточной игры числовую символику, реализуемую главным образом в ритме — через триоли, септоли, группы длительностей, равные или кратные 12 и, собственно, размер 12/8. Таким образом выявляется прямая проекция числовых номиналов карт (соответственно, тройка, семерка, дама и туз⁵) на ритмический план оперы.

Макарова связывает обнаруженные факты с экстраординарной эмоционально-психологической ситуацией пятой картины (явление призрака): благодаря

⁵ В музыке сцены Германа и призрака Графини (№ 19) А. Л. Макарова устанавливает также связь между единичным длинным звуком и числовым номиналом туза — 1.

своеобразной «симфонии мотивов» в оркестре «программируется» «математический сценарий игры Германа и роковой подмены последней счастливой карты» [5, с. 360]. Но далее справедливый вывод о том, что «Герман (а вслед за ним и слушатель) <...> не может подозревать о существовании не осознаваемого, но объективно существующего в партитуре визуального кода» [там же], приводит автора статьи к мысли о невозможности выхода подобного рода семантически значимой информации «на уровень сознания слушателя в зрительном зале» [5, с. 361]. Действительно, слуховое «восприятие зрителя не способно дифференцировать группировку длительностей и смену тактового размера из-за стремительного темпа» [там же], но если условия будут иными? Если тот же размер 12/8 и другие «числовые» элементы как ритмического, так и иного плана, звучат в «зоне отчетливого восприятия» (например, в Интродукции)?

Обнаруженные важнейшие факты, прямо свидетельствующие о значимости числовой символики в музыкальном тексте и шире — музыкальной драматургии оперы, — рассматриваются Макаровой как бы изолированно, только в привязке к особым обстоятельствам пятой картины. Между тем обозначенные выше тезисы о «тотальности» художественной организации «Пиковой дамы», согласованности всех ее элементов на всем протяжении оперы ставят задачу рассмотрения проблемы числовой символики в опере столь же всеобъемлюще⁶.

Она не раз привлекала внимание исследователей, в первую очередь, по причине самой специфики сюжета пушкинской повести и темы карточной игры в нем, важнейшей роли символического плана в драматургии оперы. Оригинальное прочтение эти темы получили в работах Елены Владимировны Пономаревой, связывающей «мифопоэтику» «Пиковой дамы» с Арканами Таро и их редукцией в виде гадальных карт Таро. В одной из последних по времени статей автор объединяет семантику гадальных и игральных карт (их «нумерологические коды»),

⁶ Нижеследующие размышления являются результатом многолетних наблюдений автора над ролью числовой символики в «Пиковой даме» Чайковского, не раз излагавшихся в рамках лекционного курса «Музыкальная драматургия оперы», читаемого в Санкт-Петербургской консерватории.

рассматривая ее в аспектах лейтмотивной системы, тонального плана и формообразования оперы⁷ [6].

В целом же изучение литературного и музыкального языка «Пиковой дамы», в особенности тематизма оперы в его симфоническом развитии, дало целый ряд наблюдений в области числовой символики — от троичных конструкций в либретто (по типу «Красавица! Богиня! Ангел!» и ее «антипода» «Чудовище! Убийца! Изверг!») до композиции, в которой наряду с «тройкой» (3 действия) и «семеркой» (7 картин) присутствует еще и «туз» («единица», в виде Интродукции). В связи с последним отметим то упорство, с которым Чайковский отстаивал структуру своей оперы. Он не поддавался ни на предложение исключить шестую картину, ни на уговоры превратить первую и вторую картины в действия, исходя из сценических соображений. «У меня в клавираусците опера будет разделена на 3 действия. А там вы можете делить как хотите...»⁸, — пишет он Модесту 9 марта 1890 года. Один из наиболее полных на настоящий момент сводов обнаруженных в «Пиковой даме» проявлений числовой символики приведен в монографии Галины Ионовны Побережной «Петр Ильич Чайковский»⁹. Среди примеров особо отмечены автором те, в которых происходит своего рода умножение (удвоение или утроение) символики, — как, например, троекратное повторение слов «три карты» и их проведений в Балладе и у призрака Графини, а также трижды прозвучавшее во второй картине троичное восклицание Германа «Красавица! Богиня! Ангел!». Один из самых ярких примеров — важнейший лейтмотив «трех карт», состоящий из трех звуков, трех звеньев секвенции и содержащий в себе

⁷ В этой же статье, рассматривая числовую символику пиковой дамы, автор пишет: «Выпадающая Герману “Пиковая дама” по своему порядковому номеру является тринадцатой в масти пик» [6, с. 53] — и на этом основании связывает ее с Арканом XIII — Смерть, что представляется неверным, так как номинал этой карты 12.

⁸ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4067 (дата обращения: 06.03.2025).

⁹ Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. Випол, 1994.

(в основном варианте) три восходящих тона¹⁰. По мнению автора, у композитора «все эти моменты контролировались сознанием»¹¹.

В параллель к последнему примеру приведем еще один, связанный со звучанием другой важнейшей темы — *любви*. Она также включает в себя три звена секвенции, при этом в основе каждого звена — трехзвучные мотивы, а сама эта тема в заключительной сцене второй картины звучит исключительно «тройками» (ц. 180–210). Удивительная для ситуации страстного любовного признания и оперно-симфонического стиля Чайковского *устойчивость* мелодии ариозо Германа, ее полная синтаксическая и почти полная мелодическая *повторность* (меняется лишь положение — в оркестре или вокальной партии, при этом почти не меняется инструментовка)! Можно увидеть в этом подспудное воздействие более мощной, надличной силы, подчиняющей себе любовную страсть, привносящей в нее оттенок заклинательности, что на ином, внесобытийном уровне вновь сближает тему (и идею) любви с темой трех карт. Вспоминается начало 6-й главы пушкинской повести, описывающее вытеснение любовного чувства Германа одержимостью тайной трех карт: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место»¹².

Разделяя вывод Побережной в главном — существовании числовой символики в «Пиковой даме» «не только в ее сюжетно-фабульной сфере, но и в музыкальной»¹³, в то же время отметим, что и для этого исследователя все приведенные примеры — лишь *моменты*, не выстраивающиеся в целостную систему. Показательно, что Побережная пишет только об «идее “трех”»: «Разумеется, Чайковский не мог воплотить в опере всю систему цифровых обозначений Пушкина, но <...> он сумел схватить основное зерно — мотив трех карт, а, значит, цифры „3“ — и придал этому числу в своем произведении скрытое

¹⁰ В свою очередь Борис Михайлович Ярустовский выделил еще и «три *главные* разновидности» этого лейтмотива, который он назвал темой «тайны трех карт» (Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. С. 74). В этом смысле можно говорить уже об «учетверении» числовой символики.

¹¹ Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. С. 279.

¹² Пушкин А. С. Избранные произведения: в 2 т. Л.: Лениздат, 1961. Т. 2. С. 616.

¹³ Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. С. 278.

символическое истолкование»¹⁴. Расширение же самого числового ряда, как и попытка раздвижения рамок действия музыкальной символики на все основные параметры художественного текста оперы, вновь заставляет вернуться к вопросу рационального и намеренного.

*Числовая символика как основа музыкальной организации
«Пиковой дамы»: Интродукция*

Итак, попробуем взглянуть на проблему места и роли числовой символики в драматургии «Пиковой дамы» комплексно, в логической взаимосвязи всех ее элементов — как уже обнаруженных исследователями, так и представленных в настоящей статье. Проверку гипотезы о том, что числовая символика представляет собой именно целостную систему и, возможно, даже фундамент музыкальной организации «Пиковой дамы», следует начать с Интродукции. До «Пиковой дамы» в некоторых операх второй половины XIX века уже были примеры достижения в оркестровом вступлении высочайшей музыкально-смысловой концентрации (выдающийся случай — форшпиль к «Тристану и Изольде» Вагнера). Чайковский находит в Интродукции совершенно оригинальное решение, сохранив при этом узнаваемые традиционные черты: наличие нескольких ключевых тем, представляющих важнейшие идеи оперы, афористичность изложения. Немаловажное обстоятельство — то, что сочинение оркестрового вступления шло одновременно с финальной картиной, и окончание Интродукции — самое последнее, над чем работал композитор в эскизе «Пиковой дамы». Таким образом можно предполагать, что здесь Чайковский получил возможность сконцентрировать в максимально полном и законченном виде свой замысел.

Предварительно перечислим уже выявленное исследователями. Интродукция состоит из трех разделов, в ней экспонируются три важнейшие темы в трех тональностях, первый раздел идет в размере 12/8, отсылающем к числовой символике карточной дамы (12), кроме того, он, по наблюдению Побережной, «пронизан от начала до конца мотивом из трех аккордов»¹⁵. Добавим: мотив этот при первом изложении «утраивается» (три звена секвенции). Выше

¹⁴ Там же.

¹⁵ Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. С. 279.

говорилось о трехзвучной основе мотивов, составляющих тему трех карт и тему любви. Отметим, что и синтаксическое строение первой темы Интродукции определяется мотивами из трех звуков, причем это свойство сохраняется в балладе Томского, где тема дается в размере 4/4. Подобная концентрация троичных элементов в Интродукции беспрецедентна для творчества Чайковского. Помимо этого, обнаруживается и присутствие числа «7»: тема трех карт (Графини) экспонируется двукратным проведением фразы из семи звуков.

Не меньший интерес представляет символика числа «12» (Пиковой дамы)¹⁶. 12/8 — очень редкий размер. В предшествующем оперном творчестве Чайковского он использован только однажды, в «Чародейке» — в финальной сцене безумия и смерти Князя. В контексте смыслового родства этого фрагмента со многими эпизодами «Пиковой дамы» появление 12/8, разумеется, не случайно. Но в медленной части Пятой симфонии, где также применен этот размер, подобного параллелизма с оперой уже не обнаруживается (хотя может возникнуть ассоциативная связь в тональном соотношении: начало в *h-moll*, основная часть в *D-dur*). Добавим сюда *Adagio* из *Pas d'action* первого акта «Спящей красавицы», антракт и сцену № 14 второго акта балета. Приведенные примеры показывают, что до создания «Пиковой дамы» к двенадцатидольному метру Чайковский обращался в единичных случаях, в сумме разнохарактерных и не играющих сколько-нибудь заметной роли в музыкальной драматургии. После «Пиковой дамы» 12/8 появляется в ариозо Иоланты в первой сцене оперы и в начале четвертой — скорее уже как «эхо» «Пиковой дамы» (подобные отсылки легко обнаруживаются в оркестровке, мелодике и гармонии последней оперы Чайковского).

То, что Чайковский изменил в Интродукции размер темы баллады, само по себе показательно, но выдвижение его на «авансцену» музыки оперы (как демонстрация не просто титульного, но ключевого героя) ясно показывает *преднамеренность* такого решения¹⁷.

¹⁶ В акцентированном виде число «12» предстает для слушателя в начале шестой картины, когда звучат 12 ударов колокола.

¹⁷ Юрий Вячеславович Васильев в статье «Этапы творческой работы П. И. Чайковского над произведениями 1890-х годов» анализирует самые первые наброски к «Пиковой даме» — начала четвертой картины — и датирует их 18–20-м января 1890 года [7, с. 83, 114]. Симптоматично, что в записной книжке и тетради эскизов к опере Чайковский записывает материал еще триолями и секстолями в размере 4/4, но в партитуре он уже оформлен в 12/8.

Всего двенадцатидольный размер использован в «Пиковой даме» 12 раз. После Интродукции он появляется в эпизоде грозы и в клятве Германа в конце первой картины; на последних словах Германа («Безумец, безумец я!») перед Интермедией в третьей картине; в четвертой картине — в самом начале и в эпизоде у портрета Графини, далее дважды в сцене Германа с Графиней; затем в пятой картине — в оркестре в момент, когда входит призрак, и в его вокальной партии; в шестой картине — в сцене Лизы и Германа («Там груды золота лежат»). Последний раз он встречается в партитуре в заключительной сцене оперы, сопровождая призрак Графини. Таким образом, 12/8 становится не только лейтразмером героини, но и символизирует ее мистическое присутствие (в том числе в ипостаси призрака) и роковую тайну в смысловом пространстве оперы.

Можно предположить, что и все остальное будет в той или иной мере воплощать символический план драматургии. «Пиковая дама» открывается тональностью *h-moll*. Учитывая, что она появляется в опере в значимых моментах формы трижды (что соотносится, на наш взгляд, с главенствующим значением символики числа «3») — в Интродукции, в песенке Графини (единственном развернутом сольном высказывании героини) и в эпизоде ее смерти в четвертой картине, — лейтстатус этой тональности не вызывает сомнения.

Юрий Николаевич Холопов в статье «Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского» выдвинул гипотезу о том, что в «Евгении Онегине» воплощена «система тональных повторений, имеющая определенную драматургическую роль» [9, с. 95]. Следующая мысль ученого может быть полностью приложена и к «Пиковой даме»:

И вне зависимости от того, входило ли это в сознательный замысел (что маловероятно) или явилось интуитивно найденным необходимым средством выражения (что скорее всего), сам факт систематического и вполне логичного использования тональных соотношений между элементами, разделенными гигантскими расстояниями, дает нам основание уверенно опираться на связи подобного рода для раскрытия основных музыкальных идей оперы [9, с. 93].

Отличие же в том, что в «Пиковой даме» тональная система дополнительно усложнена числовой символикой и именно ею, как представляется, обусловлен выбор *h-moll*: в двенадцатитоновом звукоряде $h=12$.

В этой же системе *d* — это 3. В «Пиковой даме» *D-dur*, параллель *h-moll* — действительно параллельный мир, мир светлых чувств, любви, другой реальности, где невозможное для Германа и Лизы счастье могло бы оказаться вполне возможным (позднее, в первой, второй частях и финале Шестой симфонии ту же роль будет играть *D-dur* побочной партии и вальса). Тональность выступает в роли антипода *h-moll*, символизирующего триаду: Графиня — Пиковая дама (рок) — Смерть. Неслучаен *D-dur* начала первой картины оперы, где экспонируется сквозная тема прогулки (гуляния), как и начала Интермедии и заключительного хора третьей картины. Столь же неслучаен *d-moll* первого ариозо Германа («Я имени ее не знаю») — темный «двойник» *D-dur* (как *H-dur* последней арии Германа выступает «ложным двойником» *h-moll*¹⁸).

Либретто и повесть

Сделаем предварительный вывод. Интродукция — как смысловые «врата» «Пиковой дамы» — со всей определенностью демонстрирует экстраординарную концентрацию элементов, относящихся к метру, ритму, тональному плану, музыкальной форме, мелодике и гармонии, при этом согласующихся с числовым символическим планом музыкальной драматургии. С еще большим размахом он будет раскрыт в основном пространстве оперы, включая и литературный текст.

¹⁸ Напомним, что вошедшие в издания клавира и партитуры оперы другие варианты «бриндизи» — в *B-dur* и *A-dur* — появились исключительно против воли Чайковского, по настоятельной просьбе первого исполнителя роли Германа Н. Н. Фигнера. В письмах к М. И. Чайковскому (от 10 июля 1890 года) и Э. Ф. Направнику (от 5 и 25 августа того же года) вынужденное транспонирование арии композитор комментировал очень эмоционально: «Одно меня огорчает: он требует транспонировки на целый тон...». Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4169; «Пришлось мне, к моему великому огорчению, сделать для Фигнера транспонировку *brindisi*...». Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4194; «Мне очень, очень горестно было транспонировать *brindisi* для Фигнера...». Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4206 (дата обращения: 06.03.2025). Думается, такая реакция была вызвана не только хорошо понятным нежеланием автора что-то менять в полностью сложившемся целом, но и ущербом, который транспонирование арии наносило музыкальной драматургии и ее символической составляющей.

Собственно, именно в нем (пушкинской повести и первоначальном либретто М. И. Чайковского) композитор впервые столкнулся с числовой символикой, получив необходимый импульс к ее музыкальному воплощению.

В «Пиковой даме» Пушкина тайна трех карт получила психологическое раскрытие — в плане влияния, которое она оказала на психику Германна. Напомним два фрагмента из шестой главы и Заключения повести.

Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком. <...>

Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...»

Одержимость Германна тройкой, семеркой и тузом — одна из самых ярких и запоминающихся художественных находок в повести. Это ключ не только к образу Германа (оперного даже больше, чем литературного), но и ко всей драматургии оперы. Именно Герман, как известно, стал главной причиной согласия Чайковского работать над сюжетом «Пиковой дамы», с ним композитор в какой-то степени стал отождествлять себя в ходе сочинения оперы. Идея одержимости пушкинского Германна, подхваченная М. И. Чайковским и развитая уже в предназначавшемся для Николая Семеновича Кленовского первоначальном либретто («очень удачном», по определению Чайковского), вероятно, и стала руководящей при сочинении музыки оперы. Как и в повести, тройка, семерка, туз и теперь дама — но уже в музыкальном воплощении — должны были «преследовать» Германа (и слушателей оперы), «принимая все возможные виды». Воплощение этой идеи требовало той самой «тотальности», о которой шла речь ранее, иначе необходимый художественный эффект и психологическое воздействие не были бы достигнуты. Важнейшее отличие оперы от повести — атмосфера «одержимости», повсеместного присутствия отраженных в слове и музыке числовых символов возникает (сначала в неявном виде, подспудно) с самого начала.

Еще в первоначальном либретто первых картин композитор не мог не заметить идею троичности (смысловые «тройки» слов и словосочетаний), столь разнообразно развиваемую М. И. Чайковским. Уже в самой первой ремарке фигурируют «нянюшки, гувернантки и кормилицы» и три игры: дети «играют в горелки, прыгают через веревочки, бросают мячи». Первое же вокальное высказывание (хор девочек) завершается словами «раз, два, три!» и ремаркой: *смех, восклицания, беготня*. Отметим, что в этнографических публикациях этой известной детской считалочки встречаем только «Раз, два!». В одно пространство либреттист собирает и колыбельную (в варианте утроенного «Баю, баю, бай!»), и троекратное «Ура» в трех куплетах песни-марша мальчиков, и многие другие подобные троичные конструкции. В другой ситуации и взятые по отдельности они вряд ли привлекли бы внимание, но в условиях собранных вместе и почти «спрессованных» в первой сцене контрастных жанров (об «искусственности» их совместного звучания говорит хотя бы не меняющийся одинаковый для всех темп *Allegro*) подобная троичность вряд ли возникает случайно.

Впрочем, гораздо отчетливее для восприятия словесные конструкции, аналогичные фразе «Красавица! Богиня! Ангел!», усиленные соответствующим музыкальным воплощением. Причем они могут иметь и более развернутый вид, как, например, «Как изящны, как прекрасны, как красивы!» в Хоре гуляющих (№ 3) или «Оставь меня! Кто ты? Тебя не знаю я!» Германа в конце шестой картины. Подобные «тройки», как правило, выделены в музыкальной ткани, находятся, с точки зрения формы, в зоне отчетливого восприятия — как гимническое восклицание Германа или, например, завершающая Квинтет (№ 4) фраза «Мне страшно! Мне страшно! Страшно мне!» (другой случай утравивания семантически экспрессивного слова — «умереть», которое Герман произносит трижды). Еще больший эффект в плане восприятия возникает в случае воплощения «троек» на разных уровнях: такова смертельная клятва Германа «Гром, молнья, ветер!», звучащая после трех ударов грома в Заключительной сцене первой картины.

Еще одна идея М. И. Чайковского, возникшая в первоначальном либретто, связана с метром. Напомним пушкинские строки: «В тот же самый вечер бабушка явилась в Версали, au jeu de la Reine». В либретто текст уже ритмизован: «Однажды в Версале au jeu de la Reine...», причем четырехстопным амфибрахией: U – U | U – U | U – U | U – U, дающим в сумме двенадцатисложник.

Возможно, именно при чтении этого фрагмента в сознании композитора возникла важная драматургическая и конструктивная идея, связанная с воплощением числовой символики. Напомним также, что к самым первым наброскам в записной книжке эскизов к «Пиковой даме» относится и тема трех карт (Графини).

В целом идея числовой символики то скрыто, то явно присутствует в сценическом действии (три появления Распорядителя в третьей картине и призрака Графини в пятой, три раза Сурин с Чекалиным дразнят Германа и т. д.) и либретто на всем протяжении оперы.

Партитура

Обратимся непосредственно к музыке. Анализ показывает, что числовая символика воплощается в музыкальном тексте многопланово и, что важно, согласованно: на уровне *композиции* целого и отдельных частей и разделов (что уже отмечалось выше), *тонального плана*, *тематизма* (в первую очередь, в *мелодике* и *музыкальном синтаксисе*), *ритмики*, *метрики*, *гармонии*, *ладовой организации*. В плане музыкального воплощения необходимо учитывать и удобство (практичность): «туз» в виде единицы почти не реализуем, в отличие, например, от многочисленных «вариаций» на число «3». Так, «туз» лишь называется Графинею, затем это слово повторяет Герман, но в смысловом и собственно музыкальном пространстве оперы туз замещается пиковой дамой. Кратко остановимся на некоторых параметрах музыкальной ткани.

Наряду с тональностями *h-moll* (12) и *D-dur* (3), важную роль в музыкальной драматургии «Пиковой дамы» играет *fis-moll*. В 12-тоновом ряду он соответствует числу «7». *Fis-moll* использован в опере семь раз¹⁹: в первой картине в момент появления Графини и последующем квинтете, во второй картине — в ариозо Германа «Прости, небесное создание» и в речитативе Графини после появления в спальне Лизы, во вступлении и в конце четвертой картины, в конце шестой (смерть Лизы) и седьмой картины (в эпизоде появления призрака Графини

¹⁹ Необходимое пояснение к методике подсчета: учитывались тональности номеров и сцен, а также значимых развернутых фрагментов сцен и картин, таких как вступление или заключение, важных со смысловой точки зрения. Не учитывались краткие отклонения, тональности малых участков формы, а также проходящие в модуляционном движении.

и самоубийства Германа). Борис Михайлович Ярустовский обозначил *fis-moll* как главную тональность «комплекса судьбы»²⁰.

В области музыкального синтаксиса и мелодики, как и в ритмике, воздействие числовой символики проявилось в максимальной степени — в необычайной плотности, концентрации соответствующих элементов в партитуре. Прежде всего это «троичность» в организации мотивов и фраз. Зачастую трехзвучные мотивы и фигуры проходят вместе, в том числе удвоенные, утроенные, в цепочке или секвенции, а также в частых контрапунктах — то есть и по горизонтали, и по вертикали. Нередко они сочетаются с фактурным и ритмическим остиinato. Например, число 12 воплощается не только в метре, напрямую, но и в различных вариантах ритмической пульсации (группы из 12 длительностей, возможны удвоения до 24-х). Характерный признак подобных ритмических рисунков (благодаря этому они воспринимаются как рельефная часть музыкального материала) — повторяемость, часто переходящая в остинатность. Возникают такие группы в рамках размера 3/4 и 4/4. Ситуационно и в словесном тексте они также связаны с Графиной, ее появлениями или упоминаниями (в том числе в связке с тайной трех карт), а также с мотивом смерти. Это выделяет подобные ритмические рисунки из большого количества других устойчивых ритмических формул (исследователи даже выделяют лейтритмы), в целом крайне характерных для музыки «Пиковой дамы».

В ладовой сфере с числовой символикой связан целотонный звукоряд, сопровождающий появление призрака Графини. Заметим, однако, что целотонность не только вносит фантастический колорит, но и становится частью темы призрака. Показательно, что оба ее проведения — в пятой картине (у первого кларнета) и в седьмой картине (у двух кларнетов и первого фагота) — содержат ровно 12 звуков. Таким образом традиционное средство «нейтральной» фантастики включается в числовую символическую систему оперы.

Яркий пример воздействия числовой символики на мелодику и ритмику возникает в связи с ситуацией — вторжением Графини в сцене Лизы и Германа во второй картине. После стука в дверь у флейт, гобоев, фаготов и валторн стреттно проходит октавный двузвучный мотив. Его завершение — искаженное «эхо» в партии Графини — также вступает стреттно, доводя числовой ряд до 12. Следом у кларнетов и гобоев на основе мотива из темы трех карт возникает последовательность из 12 звуков, объединенных в триоли (Пример 1).

²⁰ Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. С. 93.

Allegro vivo [290]

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cr.
Trb.
Trbn.
e
Tb.
Tr.
Лиза
Графиня
Гра.
Arch.
div.

(muta G in B)

(в смятении)

(за дверью)

(Шум шагов и стук в дверь)

Ли - за, о тво-ри!

[290]



Пример 1. П. И. Чайковский Пиковая дама. № 10, тт. 287–295

Вплоть до конца эпизода с Графиней музыкальная ткань буквально перенасыщена различными вариантами мелодических и ритмических мотивов и последований, воплощающих числа три и двенадцать.

Разумеется, было бы ошибочным рассматривать любой трехзвучный мотив, триоль или иную ритмическую последовательность, кратную числу три, как проявление в «Пиковой даме» числовой символики. Решающую роль играет частота их использования и концентрация на малых участках формы. Значим и контекст — ситуационный и интонационный (очевидно, что все подобные мелодико-ритмические мотивы и фигуры, производные от лейттем, например от темы трех карт, включены в символический план).

В области *субтематизма*, не обладающего рельефностью, достаточной для запоминания и узнавания, проследить действие числовой музыкальной символики сложнее. Но ее тотальный характер, обусловленный воплощением сверхидеи «Пиковой дамы», — психологической «одержимости» тайной трех карт, имеющей роковое значение, — предполагает присутствие подобных элементов и здесь. Выделим два из них. Первый, нисходящий мотив из трех звуков, впервые звучит у струнных в начале Интродукции (Пример 2).

Andante mosso

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

pp

Пример 2. П. И. Чайковский Пиковая дама. Интродукция, тт. 2–4

Его развитие продолжено в оркестре при появлении Германа (звучит четырежды в проведении темы «Я имени ее не знаю») и в самом ариозо (на слове «узнать»). Интересный пример акцентуации этого мотива, кратковременного вывода его на первый план звучания — в начале Финальной сцены четвертой картины (№ 17), где он сопрягается по горизонтали с мотивом «три карты, три карты, три карты!» (Пример 3). Первоначальная смысловая соотнесенность со словами «не знаю», «узнать», связанными с образом Лизы, здесь подменяется другой тайной — трех карт, выводя на поверхность одну из множества интонационных нитей, связывающих тематизм и первого, и даже второго плана оперы в неразрывное целое.

И уже не удивляет, что и описанная выше целотонная тема призрака Графини, как бы замыкая этот смысловой ряд, также состоит из нисходящих трехзвучных мотивов-звеньев. Таким образом подобные мелодико-синтаксические единицы могут приобретать временную — в границах оперной сцены и даже в масштабе всей оперы — автономию и смысловое наполнение и включаться в символический план.

Второй пример субтематического элемента — секундовый трехзвучный мотив, как правило, в составе протяженных тем: им начинается ариозо «Я имени ее не знаю», мотив «три карты, три карты, три карты!», квинтет «Мне страшно», песенка Графини; в ариозо Германа «Ты меня не знаешь!» из первой картины

мотив появляется уже в следующей фразе: «Ах, Томский!»; в пятой картине он звучит как реакция Германа на письмо Лизы («Бедняжка!»). В романсе Полины мотив рельефно завершает вторую и третью фразы, звучит, как и в ранее названных примерах, и в вокальной партии, и в оркестре. Еще один вариант — оstinато альтов в оркестровом вступлении к четвертой картине. Проникает мотив и в brindизи Германа («Сегодня ты! А завтра я!»). Впечатляющий пример обособления мотива, вывода его на первый план восприятия — эпизод игры Германа первой картой (№ 24), где мотив в вариантах с малой и большой секундой (что, кстати, подтверждает их прямое родство в партитуре) звучит в оркестре на протяжении девяти (!) тактов. Воспринимается он как «обрывок», первое звено мотива «три карты, три карты, три карты!», своим судорожным звучанием передающее накал эмоций.

(Герман выходит и становится против Графини.
Она просыпается и в немом ужасе беззвучно шевелит губами)

Герман

Не ну.

Archi

unis.

divisi

pp poco creso.

Пример 3. П. И. Чайковский. Пиковая дама. № 17, тт. 11–16

Итак, совокупность проявлений плана числовой символики, его действие в музыкальной драматургии убеждает в том, что перед нами — последовательно, на разных уровнях воплощенная система, не имевшая прецедентов в русской и мировой опере.

Рациональное и иррациональное

Закономерен вопрос: делал ли Чайковский всё это на рациональном уровне? В свое время, размышляя над сложнейшей системой тематизма «Пиковой дамы» и его сквозного развития, этот же вопрос задал себе Ярустовский. И сразу же ответил: «Очевидно, нет!»²¹. Однако далее ученый пишет о процессе постепенного *осознания* и воплощения Чайковским главнейших интонационных идей оперы, что как будто корректирует сказанное ранее. И это вновь возвращает нас к проблеме иррационального, расширяя ее от восприятия персонажа *внутри* оперы и слушателя *вовне* — до сознания самого композитора. Широко известно признание Чайковского в том, что Герман во время сочинения оперы был «все время настоящим, живым человеком»²² (письмо М. И. Чайковскому от 3 марта 1890 г.). В другом письме (от 5 августа 1890 г. великому князю Константину Константиновичу Романову) композитор сообщал: «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, живо перестрадал и перечувствовал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака *Пиковой дамы*) и надеюсь, что все мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей»²³. Поставленную проблему рационального (осознанного) и иррационального (бессознательного) в контексте признания Чайковского и идеи «преследования», «одержимости» главного героя оперы можно переформулировать так: как она повлияла на композитора? Мог ли процесс ее переживания оказать на Чайковского дополнительное психологическое воздействие, способствовав в свою очередь еще более глубокому воплощению числовой

²¹ Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. С. 99.

²² Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4058 (дата обращения: 06.03.2025).

²³ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4195 (дата обращения: 06.03.2025).

символики в музыке оперы? Думается, что ответ может быть положительным. Приведем несколько свидетельств о том, как шло сочинение оперы.

...Сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит.... Так было страшно, что и до сих пор еще под впечатлением ужаса²⁴ (письмо к Анне Петровне Мерклинг от 7 февраля 1890 г.).

Я испытываю в иных местах, напр[имер], в 4-ой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас и потрясение, *что не может быть*, чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого²⁵ (письмо к М. И. Чайковскому от 19 марта 1890 г.).

Теперь (без ½ полночь) неистово звонят вот уже полчаса. Что это значит???²⁶ (Дневник. 6 февраля 1890 г.)

Не хорошо спал. Даже был страшный кошмар в начале ночи (шуршание бумаги и движение у меня в комнате)²⁷ (Дневник. 1 марта 1890 г.)

Последняя цитата прямо отсылает к началу пятой картины! 7 февраля Чайковский делает в дневнике следующую запись:

Был очень нервен от работы... Вероятно от этого на прогулке сильная боль около сердца, уже накануне в слабой степени чувствованная. Курьезно я и вдохновение испытываю до безумия и трудности²⁸.

Приведенные авторские свидетельства, характеризующие общую психоэмоциональную атмосферу глубочайшей вовлеченности композитора и в процесс сочинения, и в художественное пространство «Пиковой дамы», могут быть дополнены записями из дневника его слуги Назара Литрова, с которым Чайковский жил в Италии во время создания оперы. В них, как и в письмах

²⁴ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4028 (дата обращения: 06.03.2025).

²⁵ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4072 (дата обращения: 06.03.2025).

²⁶ Tchaikovsky's Diaries [Электронный ресурс]. URL: [https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_\(February_1890\)](https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_(February_1890)) (дата обращения: 06.03.2025).

²⁷ Tchaikovsky's Diaries [Электронный ресурс]. URL: [https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_\(March_1890\)](https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_(March_1890)) (дата обращения: 06.03.2025).

²⁸ Tchaikovsky's Diaries [Электронный ресурс]. URL: [https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_\(February_1890\)](https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_(February_1890)) (дата обращения: 06.03.2025).

этого времени, даже само бытовое пространство вокруг композитора, самые обычные ситуации почти мистическим образом окрашиваются в тона «Пиковой дамы».

Чайковский поселился во Флоренции в трех комнатах и занял «целый этаж узкого дома всего в 3 окна»²⁹, в его новом *постоянном* распорядке дня возникают числа 3, 7 и 12: «Встаю я не в 8, а почему-то Назар меня будит в 7 $\frac{3}{4}$; впрочем, ко времени его появления я всегда уже проснувшись. <...> Потом работаю до 12 $\frac{1}{2}$ <...> Возвращаюсь в 3 часа... От 4 до 7 работаю. В 7 иду обедать»³⁰; «не отступаю от заведенного порядка ни на волос»³¹, — сообщал композитор в письмах к братьям Модесту и Николаю, не преминув подчеркнуть в тексте, что у Назара именно «*трое* русских приятелей»; на прогулке Чайковский купил именно *три* вазы, а в Дневнике Н. Литрова фигурирует только и исключительно *третья* чашка поданного Петру Ильичу чая.

Даже окончание работы над оперой датировано 3-м числом третьего месяца! Письмо об этом Чайковский отправил спустя *три* часа (сообщая об этом Модесту, но забывая при этом зафиксировать время самого письма). Перед этим композитор послал Назара отправить телеграмму Модесту — и уже не удивляет, что в ней снова появляются «тройки» — на этот раз из трех французских слов: *Composition opéra terminée, demain commence arrangement*³². 27 марта 1890 года Чайковский из Рима сообщил племяннику Владимиру Львовичу Давыдову, что «“Пиковая дама” сотворена, хотя и то еще не вполне, ибо инструментовка займет месяца три»³³. И уже как своего рода «эхо» того особого состояния, в котором пребывал композитор во время работы над оперой, —

²⁹ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4046 (дата обращения: 06.03.2025).

³⁰ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4012 (дата обращения: 06.03.2025).

³¹ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4046 (дата обращения: 06.03.2025).

³² Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4056 (дата обращения: 06.03.2025).

³³ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4080 (дата обращения: 06.03.2025).

одержимости, навязчивой идеи, звучит признание в письме Мерклинг от 12 июня 1890 года: «Поработаю, отделаюсь от той *obse[ssion]*, какую экзерсирует на меня “Пиковая дама”...»³⁴

Резюме

Подведем итог. Многогранно воплощенная числовая символика стала объединяющим фактором и ключом к драматургии «Пиковой дамы». Вероятно, не все из изложенного выше было сделано композитором с предварительным расчетом. Не будем забывать о своего рода самозарождении интонационных, ритмических и так далее элементов в уже сформированном художественном пространстве сочинения, когда все новые и новые элементы появляются в согласии и в продолжение уже найденных. «Подобное к подобному». При этом в воплощении числовой символики Чайковский нигде не переступает тонкую грань, после которой возникла бы угроза механичности и искусственности в организации художественной ткани. Вовлекая в процесс ее создания как привычные для слушателя, так и новые средства выразительности, явные, лежащие на первом плане восприятия приемы, и действующие подспудно, на бессознательном уровне, композитор создает в музыке «Пиковой дамы» эквивалент той самой одержимости пушкинского героя и одновременно — таинственной мистической атмосферы повести.

Список литературы

1. Афанасьев В. А. Демонизм в «Пиковой даме» А. С. Пушкина с точки зрения семиотики карт и карточной игры // Гуманитарный научный вестник. 2018. № 2. С. 1–6. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1226463>
2. Садокова В. В. Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» в свете поэтики погребального обряда // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 1 (44). С. 91–107. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-1-44-91-107>
3. Бонфельд М. III. «Пиковая дама» П. И. Чайковского и некоторые черты театральной эстетики XX в. // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Белонович, М. III. Бонфельд. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 145–165.

³⁴ Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4143 (дата обращения: 06.03.2025).

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

5. 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. Т. 1. С. 351–371.
<https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-351-371>

6. Пономарева Е. В. «Какой-то тайной силой я с нею связан роком»: мифоритуальный аспект в изучении оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2 (4). С. 49–54.

7. Васильев Ю. В. Этапы творческой работы П. И. Чайковского над произведениями 1890-х годов // П. И. Чайковский. Наследие: в 2 вып. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2000. Вып. 2 / ред. З. М. Гусейнова. С. 81–124.

8. Холопов Ю. Н. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 2 / сост. Г. А. Орлов, В. Н. Холопова, М. Е. Тараканов. С. 89–102.

References

1. Afanasyev, V. A. (2018). Demonism in *The Queen of Spades* by A. S. Pushkin from the Perspective of Semiotics of Cards and Card Game. *Humanitarian Scientific Bulletin*, (2), 1–6. (In Russ.).
<https://doi.org/10.5281/zenodo.1226463>

2. Sadokova, V. V. (2023). P. I. Tchaikovsky's Opera *The Queen of Spades* in the Light of the Poetics of the Funeral Rite. *Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music*, (1), 91–107. (In Russ.).
<https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-1-44-91-107>

3. Bonfeld, M. Sh. (1985). “Pikovaya dama” P. I. Chajkovskogo i nekotorye cherty teatral'noj estetiki XX v. [*The Queen of Spades* by P. I. Tchaikovsky and Some Features of the 20th Century Theatrical Aesthetics]. In B. Ya. Anshakov, G. I. Belonovich, & M. Sh. Bonfel'd (Ed.), *Teatr v zhizni i tvorchestve P. I. Chajkovskogo* [*Theatre in the Life and Work of P. I. Tchaikovsky*] (pp. 145–165). Udmurtiya. (In Russ.).

4. 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>

5. Makarova, A. L. (2023). Numerical Symbolism and the Irrational in *The Queen of Spades*. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theatre: History and Present Time* (Vol. 1, pp. 351–371). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-351-371>

6. Ponomareva, E. V. (2019). "By some secret force rock ties me to her": Mythological Aspect in the Study of P. I. Tchaikovsky's Opera *Queen of Spades*. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies*, (2), 49–54. (In Russ.).

7. Vasiliev, Yu. V. (2000). Etapy tvorcheskoj raboty P. I. Chajkovskogo nad proizvedeniyami 1890-h godov [Stages of P. I. Tchaikovsky's Creative Work on the Works of the 1890s]. In Z. M. Gusejnova (Ed.), *P. I. Chajkovskij. Nasledie [P. I. Tchaikovsky. Heritage]* (Vol. 2, pp. 81–124). Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.).

8. Kholopov, Yu. N. (1973). Vyrazel'nost' tonal'nykh struktur u P. I. Chajkovskogo [The Expressiveness of Tonal Structures in P. I. Tchaikovsky]. In G. A. Orlov, V. N. Kholopova, & M. E. Tarakanov (Ed.), *Problemy muzykal'noi nauki [Problems of Musical Science]* (Vol. 2, pp. 89–102). Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Горячих В. В. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки; старший научный сотрудник, Сектор академических музыкальных изданий.

Information about the author:

Vladimir V. Goryachikh — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Music Theory Department; Senior Researcher, Academic Music Publications Department.

Статья поступила в редакцию 17.01.2025;
одобрена после рецензирования 25.03.2025;
принята к публикации 18.04.2025.

The article was submitted 17.01.2025;
approved after reviewing 25.03.2025;
accepted for publication 18.04.2025.