

*Г. В. Ковалевский**

**«ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО
НА ЛИБРЕТТО М. И. ЧАЙКОВСКОГО:
К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И СЛОВА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ЦЕЛОГО****

Статья посвящена опере П. И. Чайковского «Пиковая дама», либретто к которой написал его брат Модест Ильич. Сразу после премьеры текст «Пиковой дамы» Чайковского неоднократно становился мишенью для критики, а в XX в. подвергался изменениям с целью «улучшений».

Ключевые слова: музыка, опера, либретто, история культуры.

**G. V. Kovalevskii
THE QUEEN OF SPADES BY PIETER TCHAKOVSKY ON MODEST
TCHAIKOVSKY'S LIBRETTI: TO A PROBLEM OF INTERACTION BETWEEN
MUSIC AND TEXT IN ARTISTIC CONCEPT OF THE WHOLE**

The paper is about by *The Queen of Spades* Pieter Tchaikovsky, the libretti to which were written by composer's brother Modest Tchaikovsky. Straight after the premiere this libretti was repeatedly become an object of criticism; and in the 20th Century this underwent changes in order to get «improved».

Keywords: music, opera, libretto, cultural history.

Взаимодействие слова и музыки в опере — одна из серьезных и удивительных проблем в истории культуры. Итальянское слово «либретто» (букв. «книжечка»), означающее весь объем словесного текста в вокально-инструментальном светском сочинении, будь то опера, оратория или кантата, активно вошло в обиход в XVIII в. И если в начале XVIII в. композитор, задумав обращение

* Ковалевский Георгий Викторович, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств; geokov@gmail.com

** Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16-04-00493.

ние к определенному сюжету, мог спокойно взять уже готовое либретто, текст которого имел свои строгие каноны и правила, то ближе к рубежу XIX в. выбор и сочинение либретто превращаются в серьезную задачу. Способы решения этой задачи могли быть разными: либо композитор сам брал на себя полную ответственность при составлении либретто к своей опере (тому пример Р. Вагнер, М. Мусоргский, А. Бородин), либо ему удавалось встретить литератора, текст которого максимально соответствовал бы задуманным целям. История музыки знает немало примеров подобных легендарных сотрудничеств. Это Вольфганг Амадей Моцарт и Лоренцо да Понте, Джузеппе Верди и Арриго Бойто, Рихард Штраус и Гуго фон Гофмансталь, Николай Андреевич Римский-Корсаков и Владимир Иванович Бельский...

Автор одиннадцати опер Петр Ильич Чайковский, начиная свою карьеру в оперном театре, первоначально решил пойти по пути личного написания либретто. Либретто поставленной 30 января 1869 г. в Большом театре оперы «Воевода» было составлено композитором на основе одноименной комедии А. Н. Островского. Чайковский также написал либретто к своим операм «Опричник», «Орлеанская дева» и активно вмешивался в процесс создания либретто «Евгения Онегина». То, что композитор обладал недюжинным литературным даром, отмечали многие современники. П. И. Чайковский не просто мог создавать красивые тексты или сочинять стихи, но и весьма профессионально разбирался в поэтических ритмах и метрах. Об этом, в частности, свидетельствует его переписка с Великим князем Константином Константиновичем Романовым, посылавшим композитору свои стихи «на рецензию» и прислушавшийся к его советам. Чайковский невероятно много читал, собрав у себя дома прекрасную библиотеку на нескольких языках. Более подробно о литературном даре П. И. Чайковского можно прочесть в обстоятельной статье А. И. Климовицкого «Филологические размышления П. И. Чайковского» [8, с. 343–378]. Композитор был одним из первых, кто заметил талант Антона Чехова и поддержал начинающего тогда литератора. Лично познакомившись с писателем в 1889 г. Чайковский даже предложил Чехову сочинить либретто к опере по мотивам повести М. Ю. Лермонтова «Бэла». Совместной работе двух гениев не суждено было случиться, Антон Павлович отправился в свою знаменитую экспедицию на Сахалин, а Чайковский уехал во Флоренцию, где в необычайно короткий срок закончил оперу «Пиковая дама» на либретто своего брата Модеста Ильича.

Именно в сотрудничестве с Модестом Ильичом Чайковский пишет свои две последние оперы — «Пиковая дама» и «Иоланта», и именно либретто двух этих шедевров почти сразу стали мишенью критики, а впоследствии, уже после кончины композитора, подвергались сторонним переделкам.

Первая постановка оперы «Пиковая дама» (как сейчас принято говорить, «мировая премьера»), состоялась 7 декабря 1890 г. на сцене Мариинского театра, дирижировал спектаклем Эдуард Направник, в главных ролях (Германа и Лизы) выступили знакомые Петру Ильичу певцы Николай и Медея Фигнеры. Отметив несомненный успех оперы у публики, критики писали про пышность декораций, про драматический талант семейной четы Фигнеров, про мастерство Чайковского-композитора и Чайковского-инструментовщика. В анонимной

заметке, напечатанной на следующий день после премьеры в газете Новое время, рецензент писал:

Постановка в полном смысле слова безукоризненна, а некоторые картины, например, сцена бала — ласкают глаз превосходным подбором костюмов, групп и эффектов всякого рода. Финальная сцена интермедии (на балу) производит впечатление картин Буше или Ватто: совсем прелестно и ново и г. Петипа был вызван, по праву, за постановку интермедии. Артисты в свою очередь не щадили усилий. Г. Фигнер неподобен в роли Германа, роли капитальной, трудной и ответственной. Г-жа Фигнер драматически передала партию Лизы. Остальные партии имеют второстепенный характер, но почти все находятся в руках лучших сил труппы — гг. Мельникова, Яковлева, Фрея, г-ж Славиной и Долиной. Декорации превосходны и если кое-где попадаются ошибки в роде изображения решетки, поставленной у Летнего сада в нынешнем столетии, то это не важно в виду картинности и эффекта декораций вообще. Особенно хороши декорации, изображающие спальню графини (г. Иванова), комнату Лизы (г. Янова) и балной залы (г. Леворта). Зала имела чрезвычайно блестящий вид. Композитора начали вызывать еще с 1-й картины и затем он выходил по два и более раз после каждой картины; ему поднесли большую лиру из лавров и, кажется, серебряный венок. Что касается сюжета, то любители картежной игры и ее ощущений найдут в «Пиковой даме» особенно много по своему вкусу [13, с. 3].

В схожем ключе выдержан отзыв Якова Алексеевича Плющик-Плющевского, чиновника очень высокого ранга (действительного статского советника), что не мешало ему хорошо разбираться в искусстве, писать критические отзывы и пробовать себя на поприще драматурга:

7 декабря было днем крупного события в сфере русского искусства: в первый раз дана новая русская опера Чайковского — «Пиковая дама». Музыка, достойная имени композитора, которым уже привыкла гордиться Россия, либретто, очень удачно разработанное на известный пушкинский сюжет, конечно, достаточно объясняют несомненный крупный успех новой оперы: спектакль дал случай самому искреннему выражению симпатий к композитору, которого вызывали много раз после каждой из семи картин его оперы. Но расходившаяся публика, довольная оперою, в значительной мере была под очарованием постановки нового русского произведения, — постановки не только блестящей и богатейшей, но исполненной необычайного художественного вкуса и обдуманной до самых мелочей.

Директор театра И. А. Всевожский, которому принадлежит самая идея написать либретто на эту повесть Пушкина, завил себя настоящим магом и волшебником в постановке «Пиковой дамы», которая, вместе с балетом «Спящая красавица», составит венец всех роскошных постановок у нас бывших, — постановок, в которых видна художественная мысль, большой вкус, большое знание и большая любовь к делу.

Либретто написано так, что дает случай блеснуть костюмами, декорациями и группами <...> и принадлежит несомненно к числу удачнейших в своем роде, представляя множество сценических эффектов и не менее самых разнообразных положений, поддающихся музыкальной иллюстрации в самых притом разнообразных формах. <...> г. Чайковский написал музыку, достойную его имени, и явился в ней инструментатором вдохновенно изобретательным [16, С. 3].

Однако среди хвалебных отзывов слышались и критические голоса. В той же газете «Новое время» спустя три дня после премьеры вышла обстоятельная статья Михаила Михайловича Иванова, заведующего музыкальным отделом этого издания, композитора, ученика Чайковского и Листа. Свою заметку уважаемый критик начинает с упоминания оперы Жака-Франсуа Фромантэля Галеви, написавшего в 1850 г. комическую оперу по мотивам Пушкинского рассказа (либреттист Эжен Скриб воспользовался французским переводом Проспера Мериме), а затем сразу переключается на либретто Модеста Ильича, упрекая его в отступлении от Пушкина и приводя аргументы, которые и в XX в. будут возникать у серьезных музыкантов и режиссеров. Иванов цитирует в статье предисловие М. И. Чайковского:

..все новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете «Пиковой дамы» есть результат двух главных изменений — перенесения времени действия в эпоху Екатерины и введение любовно-драматического элемента. Первое из этих посягательств не имеет большой важности, и, можно надеяться, будет прощено без особых оправданий. Второе гораздо существеннее... [6, с. 2]

Затем рецензент переходит к кажущимся ему нестыковкам в либретто:

Перенести время действия «Пиковой дамы» в эпоху Екатерины вовсе не так безразлично, как полагает г. М. Чайковский. Как человек, пробовавший свои силы на драматическом поприще, он должен был понимать, что известные характеры и положения мыслимы только в известной среде. Сюжет «Пиковой дамы» и характер ее главного героя — романтичны. Эпоха Екатерины — отнюдь не рамка для них, как не могла бы служить рамкою для изображения теперешних нигилистов, что-ли. Что наиболее характерно для этой эпохи? Свобода нравов, при которой женщины беззаботно вели ряд любовных приключений, дворцовые заговоры, интриги всякого рода, безверие, вылощенный цинизм, всем известное легкомыслие 18-го века, и при этом подъем патриотического духа. Но когда по воле либреттиста, действующие лица говорят языком чувств возможных только двадцатым и тридцатым годам нашего века, поступают сообразно «сильным страстям и огненному воображению», о которых не было и помина в нашем обществе екатерининского времени, то мы, не обвиняясь, признаем такой перекокс не верным и сделанную перемену очень существенною по отношению к памяти Пушкина, что ни говори г. М. Чайковский.

Второе изменения г. Чайковского, касающееся общественного положения Лизы еще важнее. В драматургическом отношении вовсе не безразлично — воспитанница ли графини Лиза — как у Пушкина — или ее внучка — как у г. М. Чайковского. В последнем случае, после любовной истории Лизы с Германом, графиня не может отказать последнему в руке своей внучки, богатой наследницы; стало быть, Герману нет надобности томиться и томить других с «тремя картами», нужными ему для его обогащения. Но тогда г. М. Чайковскому и не было надобность писать его либретто или по крайней мере писать его так, как теперь это им сделано [6, с. 2].

В конце своего разбора Иванов ругает концепцию финала:

Слабее других следует признать впрочем две заключительные картины оперы: «У зимней канавки» и «В игорном доме», особливо последнюю с ее бледною вакхическою песнью Германа («Что наша жизнь») и мало интересным хором игроков

(«Так в ненастные дни»); выдается здесь разве мадригал Томского (на слова Державина), очень грациозный. Кстати, напрасно автор заканчивает оперу чем-то в роде панихиды. Эффект этот применен им уже раньше, в сцене галлюцинации Германа; в заключительной же сцене, среди игроков и кутил, он просто неуместен. Что было бы, например, если в «Кармен», после убийства героини, хор стал на колени и начал молиться за упокой души погибшей, как это делается в «Пиковой даме»? Насколько правдиво и жизненно, — наоборот, — кончается опера на отчаянном крике Хозе: «вы можете арестовать меня, я ея убийца»! В «Пиковой даме» вместо безцельного позднего раскаяния Германа и панихиды хора следовало бы спускать занавес тотчас после самоубийства; это было бы правдивее и сильнее [6, с. 2].

Сегодня, конечно, забавно читать эти строки, свидетельствующие о полном непонимании и нежелании понять идеи и мотивы, двигавшие Петром Ильичом при создании своего шедевра. Модест Ильич Чайковский впоследствии с обидой отзывался о подобной критике на страницах своей трехтомной монографии, ставшей первым подробным жизнеописанием Петра Ильича и введшей в обиход огромное количество писем и документов:

Гг. рецензенты, почти единодушно разнеся либретто на все корки, и оперой остались не совсем довольны. Один, характеризуя музыку Чайковского в «Пиковой даме», «сказал бы, что в деле инструментовки он вдохновенный поэт, что же касается до самой музыки, то Чайковский во многом повторяет самого себя, не брезгуя воспоминаниями о других композиторах». Другой нашел, что «новая опера явилась наиболее слабым произведением из всего, до сих пор написанного Чайковским в этой области». Затем, высказав новую и оригинальную мысль, что Петр Ильич «более симфонист», чем оперный композитор, признал, что «Пиковая дама», даже по сравнению с «Чародейкой», «представляет значительный поворот назад», что «едва ли можно предсказать этой опере прочный успех в будущем». Третий, называя новую оперу «Карточный вопрос», говорит, что она не могла воодушевить слушателей, потому что «ни самый сюжет, ни обработка его либреттистом не заключают в себе ничего симпатичного, ничего такого, что может вызвать сочувствие». Затем, восхищаясь многим в музыке; кое-что поругивая, но с оговоркой «может быть, я ошибаюсь» — рецензент приходит к выводу, что частности берут верх над главным, эффекты — над сюжетом и «внешний блеск — над внутренним содержанием» [14, с. 368].

Интересно, что в этом фрагменте биограф цитирует заметку Владимира Баскина из «Петербургской газеты» [1] и еще одну рецензию Плющик-Плющевского, опубликованную под псевдонимом Я. Делиер в Санкт-Петербургских ведомостях (см.: [5]), настроенные в целом куда более благожелательно, чем приведенный выше отзыв Иванова.

Причин тому, что часть современников «не услышали» Чайковского, существует несколько. Одна из них — отношение к самой повести Пушкина, выпавшей из фокуса общественного внимания в 80-е гг. XIX в. Об этом, в частности, пишет А. А. Ильин-Томич:

Уходили реалии, уходили типы, исчезли старухи, за которыми в их молодости мог ухаживать любвеобильный Ришелье, иными становились мечты, иные грезились чудеса. Реальность «Пиковой дамы» постепенно переставала быть современной, не становясь еще пока исторической [7, с. 110].

В повести Пушкина видели забавный исторический анекдот, не более того. Сам Петр Ильич в марте 1888 г., когда перед ним встает вопрос о «Пиковой даме» в связи с отказом Николая Кленовского сочинять музыку на уже почти готовое либретто Модеста Ильича, пишет брату:

Извини, Модя, но я нисколько не сожалею, что не буду писать «Пиковой дамы». <...> ...оперу стану писать только, если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как его написать [7, с. 127].

Однако проходит всего два года, и Петр Ильич, закончив за невероятно короткий срок «Пиковую даму», считает ее уже «любимым детищем». В письме к Великому князю Константину Романову он признается, что

писал ее с небывалой горячностью и увлечением, живо перестрадал и пере-чувствовал 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 [14, с. 342].

Творческий процесс у любого гения всегда до конца не познаваемое явление, и можно строить массу гипотез, почему тот или иной художник вдруг обращается к сюжету, который ранее мог его и не интересоваться. В случае с «Пиковой дамой» можно увидеть, что Чайковского при создании оперы как раз наиболее сильно зацепили именно те переделки, за которые М. Иванов обрушил свою критику на страницах газеты «Новое время». Перенесения действия в XVIII столетие было принципиально важным для П. И. Чайковского. Эта идея, принятая на заседании в кабинете у директора императорских театров И. Всеволожского (главного заказчика оперы), возникла лишь тогда, когда Петр Ильич дал свое согласие (в случае с Н. Кленовским изменения исторической эпохи не предполагалось). О том, что значил для Чайковского XVIII в. в своей статье «Пиковая дама» П. И. Чайковского: Культурная память и культурные предчувствия указывает А. И. Климовицкий [8, с. 35–102]. О работе композитора с источниками XVIII в. подробно пишет Т. З. Сквирская [11].

Второй принципиальный момент связан для Чайковского с фигурой Германа, который, конечно, разительно отличается от Германна, фигурирующего в повести Пушкина. В случае с оперным героем у Петра Ильича Чайковского произошел момент самоидентификации, эмоционального вживания в характер персонажа. Так же, как Чайковский, его Герман склонен к резким эмоциональным перепадам, так же как Чайковский, его Герман панически боится призраков (Пушкинский Германн, опомнившись после явления умершей графини, по-деловому «возвратился в свою комнату, зажег свечку и записал свое видение»). Заканчивая «Пиковую», в своем дневнике 2 марта 1890 г. композитор делает запись: «Ужасно плакал, когда Герман испустил дух. Результат усталости, а может быть, того, что в самом деле это хорошо» [15, с. 239]. Более подробно эту сцену приводит в своем дневнике слуга Чайковского, Назар Литров:

В 7 часов П. Ильич кончили заниматься. Во время мытья П. Ильич рассказывали, как они кончили оперу. П. Ильич за последнее время делются со мной

всем, — положим и то, что кроме меня и не с кем. «Ну Назар», — обратились ко мне и начали рассказывать, как они кончили последние слова Геркмана и как Геркман покончил с собой. П. Ильич говорили, что они плакали весь этот вечер, глаза их были в это время еще красны, — они были сами совсем измучены. Усталый, и, несмотря на эту усталость, им еще кажется, хотелось плакать <...> Я эти слезы люблю, да и думаю, каждый, кто это испытывал. Вот и с Петром Ильичом то же самое. Им жаль бедного Геркмана, и на что им было довольно грустно. Когда П. Ильич проиграли сочиненную им кончину Геркмана, и тогда у них полились слезы, которые во время сочинения наполняли их душу [12, с. 122].

В опере создается необычайно интересное мифологическое пространство, современный автору герой (его эмоциональный двойник) действует в атмосфере любимого воображаемого XVIII в., естественно, ничего не имеющего общего с XVIII в. реальным. Именно это хорошо поняло и восприняло следующее за Чайковским поколение художников. Александр Бенуа, присутствовавший на премьере «Пиковой дамы» и оставивший об этом свои воспоминания, писал:

Через эти звуки мне действительно как-то приоткрылось многое из того таинственного, что я чувствовал вокруг себя. Теперь вдруг вплотную придвинулось прошлое Петербурга. До моего увлечения «Пиковой» я как-то не вполне сознавал своей душевной связи с моим родным городом; я не знал, что в нем таится столько для меня самого трогательного и драгоценного. Я безотчетно уживался прелестью Петербурга, его своеобразной романтикой, но в то же время многое мне не нравилось, а иное даже оскорбляло мой вкус своей суровостью и даже «казенщиной». Теперь же я через свое увлечение «Пиковой дамой» прозрел. Эта опера сделала то, что непосредственно окружающее получило новый смысл. Я всюду находил ту пленительную поэтичность, о присутствии которой я прежде только догадывался. <...>

Меня лично «Пиковая дама» буквально свела с ума, превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого. <...>

Музыка «Пиковой дамы» получила для меня силу какого-то заклатья, при помощи которого я мог проникнуть в издавна меня манивший мир теней [2, с. 652].

И там же:

Петр Ильич несомненно принадлежал к натурам, для которых прошлое-минувшее не окончательно навсегда исчезло, а что продолжает как-то жить, сплетаясь с текущей действительностью. <...> Чайковскому было дано вызывать самую атмосферу прошлого чарами музыки. <...> Чайковский как бы открывал передо мной те двери, через которые я проникал все дальше и дальше в прошлое, и это прошлое становилось моментами даже более близким и понятным, нежели настоящее [2, с. 602–603].

Знаменитые слова Александра Блока: «Пушкин “аполлонический” полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — мага и музыканта <...>» [4, с. 150] стали мощным свидетельством того, что на рубеже XIX и XX вв. «пушкинская повесть была прочитана русским обществом под музыку Чайковского» [7, с. 126].

Но это «прочтение» не могло бы состояться без участия либреттиста. Василий Яковлев в своей статье, посвященной Модесту Ильичу Чайковскому,

подробно описывает, насколько тесно сотрудничали братья друг с другом, достигая полного взаимопонимания в видении концепции целого [17]. Модест Ильич был необходим Петру Ильичу как медиум, как проводник в пространство мифа, которому можно было бы полностью доверять, родной душой, пусть не конца понимающей, но чувствующей, какой шаг в данный момент необходимо сделать.

Великий слом, произошедший в России в 1917 г., поставил «Пиковую даму» в особые условия. С одной стороны, новой идеологии строителей коммунизма были непонятны «упаднические» настроения оперы. В частности, некий рабкор А. Базылев на страницах журнала «Музыкальная новь» в 1924 г. писал:

Вся музыка Чайковского плаксива и чувствуешь, что Чайковский своей музыкой тебя тоже приглашает плакать по безвременно погибшему дворянству. «Пиковая дама», например, настолько бессодержательная вещь, что она вообще не заслуживает того, чтобы ее музыкальность обессмертить. Слушая увертюру, сразу воображаешь ту трагичность, которая сейчас предстанет твоим глазам. Действительно, когда открылся занавес, на меня сразу пахнуло чем-то старым, давно отжившим, по которому я пришел поплакать вместе с музыкой Чайковского... В музыке Чайковского это не те типы, которые живут, а которые ожидают смерти... Вообще музыка Чайковского мне не понравилась своим хныканьем [10, с. 69].

С другой стороны, укрепляющая свое влияние власть понимала, что Чайковский, подобно другим гениям русской культуры, может быть «полезен», и в 1940 г. композитор был окончательно и бесповоротно «канонизирован». В промежутке между этими двумя точками, от хаотичных попыток разобраться в явлении Чайковский до утверждения композитора в ранге «национального гения», и появляется постановка «Пиковой дамы» в Ленинградском государственном Малом оперном театре, в которой режиссер В. Мейерхольд, музыкальный руководитель С. Самосуд, художник Л. Чупятов и либреттист В. Стенич предпринимают попытку «улучшения» оперы, декларируя ее «приближение к Пушкину». О том, как осуществлялась эта постановка и в чем была ее драматичность, можно подробно прочесть в статье А. И. Климовицкого «Пушкинизировать “Пиковую даму”» [8, с. 103–126]. Стремясь «сохранить все прелести Чайковского, придав им прелести Пушкина и локтем отстранив либретто Модеста Чайковского» [8, с. 116], Мейерхольд нарушает ту самую «медиумную» связь между братьями и творит на основе оперы Чайковского уже свой собственный миф.

Вторая серьезная попытка переделки «Пиковой дамы» была предпринята уже в конце XX в. режиссером Юрием Любимовым в сотрудничестве с композитором Альфредом Шнитке и дирижером Геннадием Рождественским, в 1977 г. задумавшими осуществить новую версию оперы в парижской Гранд-опера. В 1978 г. находящаяся на стадии согласования постановка со скандалом была сорвана, в газете «Правда» была напечатана тенденциозная статья Альгиса Жюрайтиса, обвинявшая Любимова и Шнитке в глумлении над Чайковским. В ноябре 1990-го этот спектакль был показан в Карлсруэ, получив благожелательные отзывы в прессе. Говоря об этой работе, Альфред Шнитке объясняет кардинальное изменение сюжета оперы (Герман не погибал, а оказывался

в сумасшедшем доме, Лиза не топилась) стремлением «восстанавливать Александра Сергеевича». В итоге, сломав концепцию братьев Чайковских, Шнитке с Любимовым перевели сюжет в плоскость постмодерна, со свободной компиляцией материала, при том что оставались «все ноты Чайковского».

Опера начиналась с последней картины в игорном доме, периодически возникали «стоп-кадры», во время которых под аккомпанемент клавирина читались на французском фрагменты из повести Пушкина в переводе Мериме, поставленная на балу «Пастораль» была по функции приближена к «мышеловке Гамлета», Лиза исполняла роль Прилепы, Графиня — Миловзора, а Елецкий — Златогора, соответственно вся эта сцена мыслилась как начавшееся помешательство главного героя. Во вступительной статье, объясняющей его намерения, Шнитке говорит о том, что

время от времени жизнеспособность какого-то явления искусства подвергается сомнению <...> Сегодня опасность левонигилистического наступления на оперу как жанр уже миновала — но тем реальнее опасность реставрации устаревших оперных канонов и ностальгической догматизации некоторых абсурдных условностей «реалистической» оперы. Сейчас, когда на жизнь оперы никто не покушается, она как никогда нуждается в новом развитии и критической переоценке некоторых результатов прежнего развития [3, с. 176].

Если оставить за кадром все оценки, соприкосновение с «Пиковой дамой» не прошло для Шнитке даром. В 90-е гг. он пишет две оперы — «Жизнь с идиотом» и «Джезуальдо», в которых внимательный слушатель, несмотря на их прямо противоположную жанровую направленность, сможет уловить влияние Чайковского, проявляющееся в пространстве постмодерна. В идиотических выкриках хора из «Жизни с идиотом»: «Весна наступила. Грачи прилетели. На крыльях весну принесли» можно услышать ту самую «толпу фальшиво-нейтральную» из хора гуляющих в Летнем саду публики, а в противоречивом и жестоком характере Марии д'Авалос и ее отношениях с любовником Фабрицио Караффа из «Джезуальдо» слышатся не только Кармен и Земфира, но и Лиза Чайковского, с ее страдающей душой. Здесь встает очень интересная тема отношения П. И. Чайковского и его «Пиковой дамы» с такими, казалось бы, далекими от него явлениями, как экспрессионизм и постмодерн. Стократно объявленный сентиментальным, «плаксивым» и «банальным» композитором, Чайковский властно дает о себе знать, проявляясь там, где, вроде бы, его никто не ожидает видеть.

В начале XXI в. областью напряженных баталий по поводу опер Чайковского становится уже не столько сама музыка или либретто, сколько режиссура. Так, поставивший в 2015 г. на сцене Амстердамской оперы «Пиковую даму» норвежец Штефан Херхайм устраивает пестрый постмодернистский коктейль, в котором присутствует и сам композитор, страдающий от гомосексуальной страсти к Герману и выведенный на сцену еще до того, как прозвучит вступление. При радикализме современных режиссеров наивно, но весьма злободневно звучит возмущение первого постановщика «Пиковой» Осипа Палечека по поводу сценических версий начала XX в.:

И, по совести говоря, когда теперь я всматриваюсь в возобновляемые постановки опер Чайковского, сердце мое старое начинает болеть. Много

сцен, над которыми мы так трудились и тщательно разрабатывали, теперь совершенно пропадают. Они не соответствуют ни духу музыки Чайковского, ни тем указаниям, которые он давал нам, иначе говоря, они не соответствуют личным желаниям, личной постановке самого автора при первом представлении. Я нахожу, что в наше время часто наблюдается то, что называется неуважением к композитору, и делают то, что хотят. Часто случается и так, что люди, не знающие музыки, берутся ставить оперные произведения. Получается нечто такой, что можно назвать экспериментами, которые делаются в угоду режиссеру, над произведениями гениальных композиторов [9].

Даже если представить себе, что в 1890 г. премьера «Пиковой дамы» была бы зафиксирована на киноленту, эта постановка в соответствие с «волей автора» смотрелась бы абсолютным анахронизмом. Уходят парики, чулки и фраки, но остается искусство, продолжающее жить. Можно много спорить по поводу тех или иных версий, но есть один важный критерий, который заключается не в слепом копировании, а в попытке вступить в диалог, который возможен лишь при должном уважении и симпатии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баскин В. С. «Пиковая дама» // Петербургская газета. — 1890. — № 338, 10 декабря. — С. 4.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. — М.: Наука, 1990. — Т. 1.
3. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. Ивашкин. — М.: Классика-XXI, 2003.
4. Блок А. Собр. соч.: в 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. 8.
5. Делиер Я. [Плющик-Плющевский Я. А.]. «Пиковая дама» П. И. Чайковского // Санкт-Петербургские ведомости. — 1890. — № 341, 12 декабря. — С. 2–3.
6. Иванов М. М. Музыкальные наброски. «Пиковая дама», опера в 3-х действиях и 7 картинах. Музыка П. Чайковского, текст Модеста Чайковского // Новое время. — 1890. — № 5311, 10 декабря.
7. Ильин-Томич А. А. Пиковая дама означает... // «Столетия не сотрут»: Русские классики и их читатели. — М.: Книга, 1988. — С. 85–160.
8. Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. — СПб.: Петрополис / Российский институт истории искусств, 2015.
9. Палечек О. О. П. И. Чайковский прекрасный режиссер // Солнце России. — 1913. — № 44.
10. Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. — М.: Государственный ин-т искусствознания, 2014.
11. Сквирская Т. З. К истории создания оперы «Пиковая дама» (о некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором) // Чайковский. Новые документы и материалы: сб. ст. / СПбГК, Науч. муз. б-ка; отдел рукописей; отв. ред. Т. З. Сквирская. — СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2003. (Петербургский музыкальный архив. Вып.4). — С. 191–229.
12. Соколов В. С. Назар Литров и его дневник. Штрихи к истории создания оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Чайковский. Новые материалы к творческой биографии: сб. ст. / СПбГК, Науч. муз. б-ка; науч. — исслед. отдел рукописей; отв. ред.

Т. З. Сквирская. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. (Петербургский музыкальный архив. Вып.11). — С. 113–129.

13. Театр и музыка [«Пиковая дама»] // Новое время. — 1890. — № 5309, 8 декабря. — С. 3.

14. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского. — М.: Алгоритм, 1997. — Т. 3.

15. Чайковский П. И. Дневники. — М.: Наш дом — L'Age d'Homme; Екатеринбург: У-Фактория, 2000.

16. Я. Д. [Плющик-Плющевский Я. А.] Русская опера // С. — Петербургские ведомости. — 1890. — № 338, 9 (21) декабря. — С. 3.

17. Яковлев В. В. Модест Ильич Чайковский — автор оперных текстов // Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. — М.: Музыка, 1964. — Т. 1. — С. 417–481.