



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ART STUDIES

УДК 782.1.071.1

С. Ю. Лысенко

ОПЕРА П. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА» КАК ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья посвящена анализу проблемы художественной интерпретации в опере как синтетическом художественном тексте, понимаемом как сложный многоуровневый процесс смыслового «перевыражения» композитором литературного первоисточника, постановщиками – музыкальной партитуры оперы. Впервые для анализа оперы привлекается синергетический подход, позволяющий осмыслить оперу-текст как открытую систему, обладающую признаками самоорганизации. На примере оперы П. Чайковского «Пиковая дама» показано, как константные смыслы, зафиксированные в относительно устойчивой смысловой структуре литературного текста А. Пушкина, в процессе своей актуализации в индивидуальной (неповторимой) системе координат художественного сознания Чайковского меняют свои структурные функции, что способствует «перестройке» смысловой конструкции исходного текста во вновь порожденных его интерпретациях на всех этапах создания синтетического художественного текста – и композиторском, и постановочном.

Ключевые слова: опера, синтетический художественный текст, художественная интерпретация, синергетический подход, смысловая структура текста, «раскачка системы», П. И. Чайковский, «Пиковая дама».

S. Yu. Lysenko

TCHAIKOVSKY'S OPERA "QUEEN OF SPADES" AS THE PHENOMENON OF ARTISTIC INTERPRETATION: SYNERGETIC ASPECT

This article analyzes the problem of artistic interpretation of the opera as a synthetic text, which is understood as a complex multi-level process of meaning "re-expression" composer literary source, producer – a musical score of the opera. First time for analysis the opera involved a synergetic aspect, to reflect the opera-text as an open system having the features of self-organization, and artistic interpretation of the composer and producer – as a demonstration of her instability, actualization of chaos which generating a meaning following organization of a new order in the newly-formed text (composing the score, opera performance). On the example of Tchaikovsky's opera "Queen of Spades" is shown as constant meanings enshrined in the relatively stable semantic structure of a literary text by Pushkin, in the process of its actualization in individual (unique) coordinate system of artistic mind of Tchaikovsky which is change their structure functions, promoting "swing" original semantic construction. In a process of Tchaikovsky interpretation, which is significant (dominant) for him is beacoming semantic units of Pushkin's text, which were located on the periphery of his semantic structure, "non-obvious" semantic components that are present in the literary text in form of reservations, implicit hints.

Keywords: opera, synthetic art text, artistic interpretation, synergetic aspect, semantic structure of the text, "system swing", P. I. Tchaikovsky, "Queen of Spades".

История музыки знает немало примеров поспешных, порой несправедливых суждений современников об оперных сочинениях, созданных на основе известных литературных произведений. Оперных композиторов, обратившихся к творчеству признанных авторитетов мировой литературы, упрекали в излишне вольном обращении с первоисточником, усечении глубоких философских смыслов, упрощении его смыслового потенциала, «фантазировании на тему». Вспомним критику в адрес Дж. Верди («Макбет»), Ш. Гуно («Фауст»), М. Мусоргского («Борис Годунов»), П. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), М. Глинки («Руслан и Людмила»), С. Прокофьева («Война и мир») и многих других.

Нередко в числе критикуемых оказывались те оперы, в основу либретто которых положены значительные, часто новаторские произведения классической литературы. Современники, как правило, склонны были обвинять в этом авторов либретто (в том случае, когда это был не сам композитор). Вместе с тем, известно, что практически все композиторы принимали активное участие в создании либретто (плана) будущей оперы. И упрекать либреттистов в нарушении смысловой конструкции исходного текста «в угоду» условности оперного жанра – значит признать и композитора «виновным» в пренебрежении авторским замыслом первоисточника³. Однако сегодня эти

оперы, выдержавшие испытание временем, в аспекте современных постановочных интерпретаций предстают уже как некие культурные и смысловые константы, детерминированные авторами-композиторами.

Сходные процессы можно наблюдать и в постановочной практике оперного театра. Обусловленная социально-культурными потребностями своего времени, оперная режиссура В. Мейерхольда, К. Станиславского, Ю. Любимова, А. Михайлова, В. Фельзенштейна и многих других вызывала упреки в экспериментальности, революционности, экспансии, пренебрежении к композиторским ремаркам, излишнем осовременивании сюжета, несоответствии постановочным традициям того или иного оперного произведения. Подобная риторика сохраняется и сегодня в отношении некоторых современных постановщиков и сценографов музыкального театра – Г. Купфера, Г. Вика, П. Брука, К. Падрисса, Д. Мак-Викара, Г. Исаакяна, Д. Бергмана, Д. Чернякова и др.

Выскажем предположение, что противоречивость, некоторая полемичность обозначенных позиций может быть отчасти разрешена в рамках *синергетического подхода*. Представление о тексте как об открытой

на творение гения, чтобы его обокрасть и добавить свое – с такой щедростью, что становится трудно представить себе что-либо более глупое, чем постановку “Евгения Онегина” или “Пиковую даму”» (цит. по: [8, с. 9]). Обратим внимание на близость позиций признанного авторитета в области мировой литературы и современных искусствоведов, выступающих с критикой модернистских и постмодернистских тенденций в оперной режиссуре: «В современных режиссерских экспериментах над оперной классикой ...игнорируется то, что было заложено в ней композитором. Отсюда снижение, опрошение сюжета и образов классических опер в целях их приближения к современности» (Н. Шахназарова: [12, с. 4]).

³ Яркий пример тому – безапелляционное мнение В. Набокова в адрес лучших пушкинских опер П. Чайковского, высказанное им в «Лекциях по русской литературе»: «Бесполезно повторять, что создатели либретто, эти зловещие личности, доверившие “Евгения Онегина” или “Пиковую даму” посредственной музыке Чайковского, преступным образом уродуют пушкинский текст: я говорю “преступным”, потому что это как раз тот случай, когда закон должен был бы вмешаться; ...как же можно оставлять на свободе первого встречного, который бросается

системе, обладающей признаками самоорганизации, позволяет приблизиться к осмыслению некоторых закономерностей в изменении («перестройке») смысловых конструкций исходного текста во вновь порожденных его интерпретациях на всех этапах создания оперы – и композиторском, и постановочном. Следует отметить, что такой подход становится возможен в опоре на представление об опере как синтетическом художественном тексте. Данное понятие позволяет нам осмыслить оперу как феномен художественной интерпретации, как сложный многоуровневый процесс смыслового «перевыражения» композитором – литературного первоисточника, постановщиками, соответственно, – музыкальной партитуры оперы.

Привлечение синергетического подхода, как мы будем стремиться показать в данной статье, может способствовать расширению методологических возможностей интертекстуального анализа оперы, осуществляемого в рамках семиотического метода. Константные, замкнутые смыслы, закрепленные в семантических единицах, конструкциях, приемах письма и выявленные путем «погружения» в иной исторический и культурный контекст, в процессе своей актуализации в индивидуальной системе координат художественного сознания интерпретатора, по всей видимости, могут менять свои структурные функции, способствуя «раскачиванию» устойчивой смысловой конструкции. Данный процесс, как представляется, может происходить следующим образом. В строго иерархичной, детерминированной автором смысловой структуре текста семантические узлы, образуемые на условном (потенциальном) пересечении смысловых векторов (линий, связей), могут в процессе интерпретации с большой долей вероятности смещаться с центра смысловой конструкции на ее периферию, и наоборот. «Раскачка систе-

мы» (термин С. Хоружего)⁴ может происходить в процессе переакцентировки периферийных и центральных смысловых узлов текста, реальных, потенциальных и свободных⁵ семантических точек-пересечений. Эта переакцентировка осуществляет важнейший для деконструкции принцип игры смысловой структуры. Указанный процесс, на наш взгляд, может способствовать выявлению «невыразимых» (В. Синцов), «неочевидных» (Л. Карасёв) смысловых компонентов, коннотаций, глубинных, «спящих» смыслов, имплицитно присутствующих в интерпретируемом тексте.

Нелинейная концепция времени, актуальная для синергетической научной и художественной парадигмы, позволяет предполо-

⁴ Понятие «раскачки системы» может стать актуальным для описания синергетического процесса переосмысления исходного текста. Данное понятие рассматривается С. Хоружим как воздействие на систему, выведенную из состояния равновесия, из своего обычного стабильного состояния, потока внешней энергии, которая оказывает на систему творчески-структурирующее воздействие, запускает цепные процессы динамической самоорганизации и переводит ее в качественно новое состояние [11, с. 42].

⁵ Понятие реальных, потенциальных и свободных семантических узлов (фокусов) заимствовано нами из работы Ю. Нигматуллиной. Реальными фокусами исследователь определяет устойчивые, инвариантные семантические узлы, детерминированные автором в соответствии с контекстом его времени. Потенциальные фокусы, будучи неустойчивыми, являются иновыражением реального фокуса, расширяют и углубляют его значение. Свободные фокусы, как предполагает автор научной концепции, находятся в оппозиции к реальным, а потому воспринимаются как «случайные», не имеющие непосредственного отношения к основному фокусу. Именно актуализация последних в качестве параметров порядка, по мнению исследователя, приводит к кардинальному переосмыслению произведения [6, с. 24–25].

жить, что механизм «наследования» смысла осуществляется не по прямой, а со «смещением одного текста относительно другого, приводящим к глубинным семантическим сдвигам» (Ю. Тынянов, цит. по: [8, с. 11]) относительно исходного текста. Нередко такое смещение реализуется уже на этапе создания либретто. Данные представления, на наш взгляд, коррелируют с традиционным для отечественного опероведения сравнительным анализом либретто оперы с литературным первоисточником. Вместе с тем, синергетический подход, на наш взгляд, позволяет исследовать стратегию художественного творчества, объективировать наблюдения за динамикой смыслопорождения, приблизиться к осмыслению предпочтений выбора возможностей в процессе интерпретации.

Рассмотрим обозначенную проблему на примере оперы П. Чайковского «Пиковая дама». Выбор данной оперы в качестве объекта исследования обусловлен, в первую очередь, значительным изменением литературного первоисточника на этапе сочинения музыкальной партитуры, «досочинением» и «перекраиванием» пушкинского текста, вызвавших серьезную критику в адрес братьев Чайковских⁶ со стороны не только современников, но и последующих поколений ценителей русской классической литературы. Кроме того, опера «Пиковая дама» остается одной из самых загадочных, неоднозначных для научного осмысления и художественного прочтения. Она одна из немногих опер, которая в дополнение к своим прежним смыслам активно «вбирает» в себя коннотативное воздействие культурных, философских, со-

⁶ Напомним, что либретто оперы написано Модестом Чайковским, братом Петра Ильича, – при деятельном участии композитора. Потому в рамках данной статьи при анализе интерпретации на этапе создания оперной партитуры позволим себе ограничиться упоминанием только одного из авторов. – П. И. Чайковского.

циальных и других установок каждой новой эпохи, перестает укладываться в ранее ответственные ей параметры, методологические схемы, не удовлетворяет прежним толкованиям⁷.

В русле обозначенной проблемы можно рассмотреть и традиции осмысления данной оперы в отечественном музыкознании. «Пиковая дама» Чайковского анализировалась в аспекте оперного симфонизма, целостности музыкальной концепции, выразительности музыкальной драматургии (Б. Асафьев, Б. Ярустовский, Л. Мазель и др.), рассматривалась как вершина развития психологической драмы в русском оперном искусстве (А. Альшванг, Н. Туманина). На современном этапе искусствоведческого осмысления оперы привлекаются методологические подходы, смежные с другими областями научного знания, которые позволяют актуализировать неосвещенные ранее аспекты, лежащие в стороне от исследовательских задач предшествующего этапа музыкальной науки. В частности, осмыслению коммуникативных функций текста Чайковского способствуют выявление в смысловой структуре оперы и ее литературного первоисточника глубинных мифологических (архетипических) кодов, изучение связей с типологическими нарративными структурами (М. Аркадьев, С. Гончаренко). Другим примером может стать интертекстуальный анализ (М. Бонфельд, М. Раку), исследующий драматургические и смысловые функции жанровых, «вставных» номеров и сцен оперы, кажущихся второстепенными, периферийными, оттеняющими психологизм основного действия, которые в рамках прежней методологии не находили исчерпывающего объяснения.

Многообразие исследовательских позиций показывает, что смысловая структура этой оперы, как магический кристалл, легко меняет направление интерпретаторского

⁷ См. об этом: [8, с. 9].

вектора воздействия, демонстрируя неограниченность смысловых комбинаций, невозможность дать в полной мере убедительную интерпретацию, способную ответить на все вопросы, задаваемые текстом. Особенно наглядно обозначенную смысловую многоуровневость оперы Чайковского выявляют ее музыкально-театральные постановки. Режиссеры, чьи художественные установки близки символистскому мировосприятию, акцентируют в опере смысловые мотивы, связанные с иррациональным, сверхъестественным, со сферой inferнальных образов, усиливают экспрессивное звучание музыкальной партитуры. В период расцвета художественного реализма востребованным становится социально-психологический аспект, детальное следование за движениями души, педантирование в духе театра переживаний психологической обоснованности поступков героев. Повышенный интерес культуры XX века к открытиям психоанализа, экзистенциальной проблематике сформировал традицию прочтения действия оперы сквозь призму больного сознания Германа. В эпоху постмодернизма режиссеры и сценографы актуализируют в визуально-пластическом образе оперного спектакля интертекстуальные отсылки партитуры Чайковского, ее стилизовую многоуровневость, ее «двуязычие» (термин М. Бонфельда), реализуя диалог культур (тестов культуры). И каждый раз «Пиковая дама», как загадочный мифологический Сфинкс⁸, поворачивается к интерпретаторам разными своими ликами, ее «живое бытие в культуре меняет внутреннюю смысловую структуру» [8, с. 9].

Показательно, что сценическая судьба «Пиковой дамы» раньше других опер классического наследия начала демонстрировать тенденцию современной оперной режиссу-

⁸ Образное выражение А. Парина, привлекаемое им для обозначения культурного феномена оперного жанра [7].

ры, которую можно обозначить как приближение к литературному первоисточнику, как своеобразный «возврат скачком» в интерпретаторской цепи построения синтетического художественного текста, подвергая сомнению право композитора на собственную интерпретацию литературного первоисточника, воплощенную в либретто оперы и ее партитуре. Напомним, что такой подход в режиссерском прочтении был предложен еще В. Мейерхольдом в его постановочной интерпретации данной оперы, стремившегося приблизиться к Пушкину, вернуть тексту первоначальные смысловые установки, семантические доминанты, измененные Чайковским⁹.

Вместе с тем, объяснение смысловой вариативности, равноубедительности различных прочтений оперы следует, на наш взгляд, искать в повести Пушкина. Лаконизм его прозы, особые сюжетные пропорции данного текста, дефицит его сюжетной информации, обуславливающий невозможность смысловой определенности, породили различные аксиологические мнения – от ахматовского восклицания «Как “Пиковая дама” сложна! слой на слое!»¹⁰ до категоричного «“Пиковая дама” – это вызов интерпретаторам» (В. Шмид: [14, с. 103]). Смысловая структура пушкинского текста, по признанию некоторых исследователей, руководствуется логикой парадокса, понимаемого как «опрокидывание» и замедление понимания, как резкая смена точек зрения, выход за пределы обычного, ожидаемого понимания [10; 13]¹¹. Сюжет построен так, что читатель не может отличить сюжетно значимые элементы от побочных

⁹ См. об этом: [2].

¹⁰ Цит. по: [4, с. 39].

¹¹ Вспомним комментарии Графини в единственном ее разговоре с Германом относительно тайны трёх карт («Это была шутка»), опрокидывающую прежнее понимание смыслового мотива этой тайны, раскрытой ранее в других смысловых ключах – анекдотическом, фантастическом, психологическом, бытовом.

и вспомогательных¹². Смысловая структура повести, говоря современным языком, подвижна как трансформер, амбивалентна, легко переворачивается относительно избранной условной оси, меняя силовые линии смысловой конструкции на противоположные. Так, в частности, Ю. Лотман, исследуя тему карт и карточной игры в повести Пушкина, отмечает амбивалентность ее смыслов, объясняя это взаимоналожением двух противоположных и равноправных вариантов смысловой структуры (сюжетных моделей), связанных с философским осмыслением роли случая (случайного, непредсказуемого). Миру обыденной светской жизни – упорядоченному, предсказуемому – противостоит хаотический мир иррационального, случая, игры, который побеждает, нарушая планы людей и приводя к катастрофе (Германн¹³, порвавший с миром расчета, порядка, сходит с ума, графиня умирает). Противоположный вариант смысловой модели (по Ю. Лотману) позволяет Пушкину (и его интерпретаторам) осмысливать бытовую мир, составляющий «внутреннее пространство» культуры, как переупорядоченный, лишенный гибкости, механичный, мёртвый, а вторжение случая – как способ его оживления, внесение элемента альтернативы, непредсказуемости, не приводящий, однако, к преодолению костного автоматизма, бездушного порядка. По мнению Ю. Лотмана, в повести «мир, где всё хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что “событию” не остается места, просвечивают друг сквозь друга» [5, с. 409].

Сходная точка зрения на причину герменевтической привлекательности повести

¹² Данное наблюдение сделано Е. Хаевым относительно пушкинского «Евгения Онегина» [9, с. 93], но весьма актуально и для «Пиковой дамы».

¹³ Отметим, что написание в нашей работе фамилии (Германн) и имени (Герман) будет соответствовать своему написанию в повести Пушкина и либретто оперы Чайковского.

Пушкина принадлежит и В. Шмиду, который размышляет о сопряжении в ней двух взаимоисключающих мотивировочных систем – реалистической и сверхъестественной (фантастической), сопряжении, способном объяснить все главные смысловые мотивы текста двумя разными способами [14]. Однако ни один из способов, по мнению исследователя, не является равноубедительным с художественной точки зрения; объяснение спорных эпизодов, событий, моментов текста с позиции лишь одного из способов оставляет множество непонятных моментов. По нашему мнению, создается впечатление, что текст Пушкина сопротивляется сомнительной однозначности объяснений, стремлению замкнуть смысловую структуру, ее жесткой центрации, фиксации абсолютного (устойчивого) смысла. Другими словами, пушкинская повесть выявляет признаки открытой нелинейной системы, которую можно анализировать в категориях синергетики.

Именно такая подвижность смысловой структуры повести, ее скрытая парадоксальность, сложность в выявлении (классификации) центральных и периферийных смысловых узлов, по всей вероятности, и явилась предпосылкой для ее кардинального переосмысления Чайковским, «фантазирования на тему», предложенную Пушкиным. Композиторская интерпретация в опере «Пиковая дама», как представляется, демонстрирует одну из свободных форм работы интерпретатора с исходным авторским текстом, далеких от признаков реставрационных форм прочтения текстов культурной традиции и сближающую ее с современными опытами художественной практики. Нарушая традицию осмысления пушкинского текста, сложившуюся в XIX веке, ориентируясь не на повтор-узнавание, а на обновление-различие, активизируя ситуацию диалога между автором и интерпретатором, между «данным» и «созданным» (М. Бахтин), центрируя под-

вижную смысловую структуру текста Пушкина, Чайковский, вместе с тем, сохраняет внутренний механизм первоисточника, его художественно-концептуальную целостность, не нарушая границ вариативного осмысления, заданных семиотическими кодами вербального текста. Представляется, что многие новые (точнее, кажущиеся таковыми) смысловые мотивы партитуры присутствуют в глубинных уровнях смысловой структуры повести Пушкина, «ожидая» своего будущего осмысления.

В пушкинской повести, как уже отмечалось, на роль реальных, семантически значимых для смысловой структуры текста претендуют два равнозначных уровня – социально-исторический, тесно связанный с психологическим, и мистический, иррациональный, в которых фокусируются наиболее устойчивые смысловые узлы. В роли потенциальных смыслов, углубляющих понимание устойчивых смысловых мотивов, выступает мифологический, глубинный смысловой уровень¹⁴. Пушкин исследует социально-психологический феномен, когда человек способен убить в себе «сильные страсти» и «огненное воображение» ради богатства, ради капитала как цели и смысла жизни. По образному выражению М. Бонфельда, Германн – первая «мертвая душа» в русской действительности и литературе [1, с. 82]. Смерть души пушкинского Германна произошла еще до начала повести. Тот, чей профиль «удивительно напоминает профиль Наполеона», кто ради цели готов на многое, не способен любить. Вместе с тем, в тексте Пушкина «разбросаны» множественные оговорки, неожиданные смысловые повороты, связанные с внутренней противоречивостью личности Германна, имманентно присущим ему стремлением к любви и счастью, подавляемым ради меркантильной цели. Эти авторские

оговорки, скрытые намёки на возможно отсеченные Пушкиным потенциальные варианты смыслового развития, можно осмыслить как «сигналы текста», словно вызывающие к диалогу с интерпретаторами, как векторы последующего (будущего) смыслового развёртывания. Обозначим лишь некоторые из них: момент выбора Германном направления пути между лестницей, ведущей в спальню к Лизе, обозначенного писателем выразительным многоточием¹⁵, и спальней графини (III глава повести); пылкий эпистолярный стиль в письмах к Лизе, быстро сменивший дежурные объяснения в любви, заимствованные из немецкого романа, и др.

Для склонного к эмпатии Чайковского, творчество которого характеризуется ярко выраженной экзистенциальной направленностью, значимыми становятся именно психологический и ирреальный смысловые уровни. Исследование такого философско-социального явления, как наполеонизм, разрушающего душу человека, «гипертрофированный педантизм» обрусевшего немца¹⁶, его подчеркнутая антиромантичность – все это не близко личности композитора, его художественному credo. Потому семантические доминанты социально-психологического смыслового уровня пушкинского текста переводятся Чайковским в статус периферийных, неустойчивых смысловых узлов новой смысловой структуры (напомним, в частности, что любовь Германа к Лизе изначально не отягощена знанием о ее потенциальном социально-финансовом положении). Чайковский сопереживает Герману, «оживляет» его душу, нарушая хронотопическую линейность

¹⁵ Обратим внимание: смысловой посыл, подхваченный Чайковским, реализован во 2-й картине оперы.

¹⁶ М. Бонфельд, которому принадлежит данное образное выражение, обращает наше внимание на тот факт, что после видения призрака графини педантичный немец сел к столу и записал свое видение [1, с. 82].

¹⁴ Мы не будем подробно останавливаться на рассмотрении указанного уровня пушкинского текста. Подробнее об этом см.: [3].

фактуально-событийного слоя пушкинского текста, «поворачивая время вспять», смещая хронологические координаты знакомства с Лизой. Тем самым Чайковский возвращает его душе способность любить, дает шанс, возможность выбора между двумя системами ценностей – духовной и утилитарной [1], что позволяет нам, в свою очередь, осмыслить деятельность композитора как синергетическое вмешательство в исходную смысловую структуру и формирование на ее основе нового порядка в оперной партитуре.

Таким образом, синергетический подход к анализу оперы как синтетического художественного текста выявляет новые возможности в осмыслении причин многовариантности смысловой конструкции, формируемой на разных этапах интерпретаторского про-

цесса. Перспективным в рамках предлагаемого подхода может быть определена и возможность исследования не только результата, но и процесса художественной интерпретации, «перевыражения» во внутренней речи композитора актуальных для него глубинных, «неочевидных» смысловых уровней интерпретируемого текста. Рассмотрение оперы как синтетического художественного текста в синергетическом аспекте – как открытой системы – позволяет также осмысливать художественную интерпретацию как проявление моментов неустойчивости самоорганизующейся системы, нарушение порядка, актуализации смыслопорождающего хаоса и последующей организации нового порядка во вновь сформированном тексте – композиторской партитуре и оперной постановке.

Литература

1. Бонфельд М. Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Бонфельд М. Ш. К 70-летию со дня рождения: Избранные статьи и рецензии / сост., ред. и прим. С. В. Блиновой. – Вологда: ВГПУ, 2009. – С. 76–85.
2. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. – Л.: Советский композитор, 1989.
3. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993.
4. Ермакова Н. А. Фактор сюжетных пропорций «Пиковой дамы» А. С. Пушкина в выборе интерпретаторских стратегий // Текст и интерпретация: межвузовский сб. науч. трудов / под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – С. 39–51.
5. Лотман Ю. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 2. – С. 389–415.
6. Нигматуллина Ю. Г. Синергетический аспект в исследовании художественного творчества. – Казань: Изд-во «Фэн» АН РТ, 2008.
7. Парин А. В. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. – М.: Аграф, 1999.
8. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия. – 1999. – № 2. – С. 9–27.
9. Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Хаев Е. С. Болдинское чтение: Статьи, заметки, воспоминания. – Н. Новгород: ННГУ, 2001.
10. Ходель Р. Парадокс как реализованная метафора // Парадоксы русской литературы: сб. статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. – С. 54–66.
11. Хоружий С. Человек и его три дальних удела // Вопросы философии. – 2003. – № 1.
12. Шахназарова Н. Оперная классика как объект режиссерского самоутверждения // Муз. академия. – 2010. – № 2. – С. 1–5.
13. Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: сб. статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. – С. 10–14.
14. Шмид В. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – С. 103–145.

Literatura

1. Bonfeld M. Sh. Problema dvuiazychiya v opera P. I. Chaykovskogo "Pikovaia dama" // Bonfeld M. Sh. K 70-letiyu so dnia: Izbrannye stati i rezhzenzii / sost., red. i prim. S. V. Blinovoi. – Vologda: VGPU, 2009. – S. 76–85.
2. Glikman I. Meyerhold i muzykalny teatr. – L.: Sovetskiy kompozitor, 1989.
3. Evzlin M. Kosmogoniya i ritual. – M.: Radiks, 1993.
4. Ermakova N. A. Factor syuzhetnyh proporsy "Pikovoy damy" A. S. Pushkina v vybore interpretatorskih strategiy // Text i interpretaciya: mezhvuzovskij sb. nauch. trudov / pod red. T. I. Pecherskoj. – Novosibirsk: NGPU, 2006. – S. 39–51.
5. Lotman Ju. «Pikovaja dama» i tema kart i kartochnoj igry v russkoj literature nachala XIX veka // Lotman Ju. M. Izbrannye stati: v 3 t. – Tallin: Alexandra, 1992. – T. 2. – S. 389–415.
6. Nigmatullina Ju. G. Sinergeticheskiy aspekt v issledovanii hudozhestvennogo tvorchestva. – Kazan: Izdatel'stvo Fen AN RT, 2008.
7. Parin A. V. Hozhdenie v nevidimyj grad: Paradigmy russkoj klassicheskoj opery. – M.: Agraf, 1999.
8. Raku M. G. «Pikovaja dama» bratev Chajkovskih: opyt intertextualnogo analiza. – Muz. akademija. – 1999. – № 2. – S. 9–27.
9. Haev E. S. Problema fragmentarnosti sjuzheta Evgenija Onegina // Haev E. S. Boldinskoe chtenie: Stati, zametki, vospominaniya. – N. Novgorod: NNGU, 2001.
10. Hodel R. Paradox kak realizovannaja metafora // Paradoxy russkoj literatury: sb. statej / pod red. V. Markovicha i V. Shmida. – SPb.: INAPRESS, 2001. – S. 54–66.
11. Horuzhij S. Chelovek i ego tri dalnih udela. – Voprosy filosofii. – 2003. – № 1.
12. Shahnazarova N. Opernaja klassika kak ob'ekt rezhisserskogo samoutverzhdeniya. – Muz. akademija. – 2010. – № 2. – S. 1–5.
13. Shmid V. Zametki o paradoxe Paradoxy russkoj literatury // Paradoxy russkoj literatury: sb. statej / pod red. V. Markovicha i V. Shmida. – SPb.: INAPRESS, 2001. – S. 10–14.
14. Shmid V. «Pikovaja dama» kak metatextualnaja novella // Shmid V. Proza kak poezija. Pushkin. Dostoevskij. Chehov. Avangard. – SPb.: INAPRESS, 1998. – S. 103–145.