

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра аналізу та інтерпретології

**МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ЛІЗИ:
ВІД ПУШКІНСЬКОЇ ПОВІСТІ «ПІКОВА ДАМА» ДО ОПЕРИ
П. ЧАЙКОВСЬКОГО ТА КІНОСТРІЧКИ П. ЛУНГІНА**

**Магістерська кваліфікаційна робота
АКСЬОНОВОЇ НАТАЛІЇ КОСТЯНТИНІВНИ**

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства
доцент

ВАЩЕНКО Олена Вікторівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело __



Аксьонова Н. К.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЛІЗА В СЮЖЕТІ ПРО ГРОШІ ТА ПСИХІЧНІ РОЗЛАДИ: ПОВІСТЬ О. ПУШКІНА.....	7
Висновки до Розділу 1.....	14
РОЗДІЛ 2. ЛІЗА В ІСТОРІЇ ПРО НЕЩАСЛИВЕ КОХАННЯ ТА ЗРУЙНОВАНУ ДОЛЮ: ОПЕРА П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО.....	16
2.1. Опера П. Чайковського в сучасному науковому дискурсі.....	16
2.2. Образ Лізи в оперному лібрето.....	27
2.3. Партія Лізи в опері П. Чайковського.....	33
Висновки до Розділу 2.....	44
РОЗДІЛ 3. ЛІЗА НА ШЛЯХУ ДО СЦЕНІЧНОЇ СЛАВИ: КІНОСТРІЧКА ПАВЛА ЛУНГІНА «ДАМА ПІК»	46
Висновки до Розділу 3	51
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми. Пошук сценічного втілення оперного образу – одне з найскладніших завдань виконавця-співака, що потребує не тільки вокальної майстерності, але й розуміння мотивів поведінки героя, і акторських навичок, які допоможуть переконати слухача без чого неможливе створення переконливої інтерпретації.

Робота вокаліста-актора ускладнюється при опрацюванні творів світової класики¹, що постійно приваблюють оперних режисерів та зірок світового рівня. Безліч прочитань композиторських текстів, пошук нових контекстів, граней образу – все це стає частиною сьогоденної долі популярного оперного репертуару. В контексті сучасної традиції режисерського театру музична партитура стає лише початковою «точкою відліку», поштовхом для пошуку оригінального вирішення класичного сюжету та варіативним простором для вияву творчої фантазії сценаристів та оперних акторів.

Особливо приваблюють режисерів і виконавців твори, насичені психологізмом та багатоплановістю образів. Не випадково опери П. Чайковського постійно переосмислюються на оперній сцені, не є виключенням з чого його «лірико-психологічна драма» «Пікова дама» (1890). «Пікову даму треба не тільки співати, але й грати: тут потрібні, сильні, могутні акторські здібності», – підкреслює головний диригент – музичний керівник Великого театру Туган Сохієв, що працював над однією з останніх постановок опери [3]. Нещодавно «Пікова дама» стала однією з центральних подій престижного Зальцбурзького фестивалю (2018 рік) [64].

З цієї точки зору співак, що звертається до відомої оперної практики, знаходиться під «подвійним пресом». З одного боку, він буде постійно порівнюватися з еталонними виконавськими версіями, з іншого – для того, щоб зацікавити обізнаного слухача, йому треба подарувати глядачам нове бачення образу, що дозволить оцінити класичний сюжет під новим кутом зору.

¹ «Пікова дама» О. Пушкіна була написана в 1833 році, вперше опублікована в 1834.

Це породжує нові вимоги до майстерності співака, і побуджує до власного пошуку, натхнення до чого можуть дарувати не тільки літературний оригінал пушкінської п'єси, (сповнений непрописаних підтекстів) і різноманітні спектаклі-постановки опери П. І. Чайковського, але й **позамузичні** сюжети, які переосмислюють традиційне в сучасному контексті. Подібного роду прикладом є кінострічка Павла Лунгіна «Дама Пік» (2015 – 2016). Незважаючи на досить вільну трактовку пушкінської повісті (в рецензії підкреслюється, що фільм не є екранізацією цього сюжету [10]), вона дає можливість під новим кутом зору побачити один з центральних образів твору – постать Лізи, що може стати поштовхом для нового сценічного втілення оперного персонажу і створення оригінальної переконливої інтерпретації, що і зумовлює **актуальність** заявленої теми. Її розкриття неможливо без порівняння з першоджерелами – повістю О. Пушкіна та оперою П. Чайковського, музика якого широко використовується у кінострічці, оскільки сам сюжет фільму є перехрещенням сценічної постановки опери та реального життя, яке дивним чином дублює долю деяких оперних персонажів. Це перехрестя іноді доходять до абсурду, в чому можна хиби режисерських ходів або, навпаки, бажання підкреслити фаталізм¹ дійових осіб. Втім, в межі даної роботи не входить оцінка майстерності кінорежисера.

Мета дослідження полягає у виявленні метаморфоз образу Лізи від літературного першоджерела до кінострічки П. Лунгіна, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- розглянути образ Лізи в контексті сюжету пушкінської повісті;
- співставити трактовку та специфіку розкриття образу Лізи у порівнянні з іншими персонажами «Пікової дами»;

¹ Цікавим прикладом може послужити хоча б ситуація з Андрієм, який хоче отримати головну роль і довести художньому керівнику постановки (Софья Майер/Графиня), що він «справжній» Герман. З цією метою він йде в казино і ставить шалені гроші почергово на три завітні карти – трійку, сімку, туза. Як і пушкінський персонаж, на останньому ході, він втрачає всі гроші. Та чи виграв би кіно-Герман, поставивши на завітну даму пік?

- виявити особливості переосмислення образу Лізи в драмі П. Чайковського;
- визначити засоби, якими користується композитор-лібреттист для створення образу героїні оперної драми;
- розкрити інтерпретацію образу Лізи в кінострічці П. Лунгіна «Дама Пік»;
- порівняти трактовку персонажу Лізи в обраних творах;
- узагальнити аналітичні спостереження у спостереження у висновках.

Об'єктом дослідження виступає – трактовка образу персонажу в мистецькій практиці, **його предметом** – шляхи та специфіка переосмислення образу класичного сюжету в оперному творі та сучасній кінострічці.

Матеріалом дослідження виступають літературний текст «Пікової дами» О. Пушкіна [41], клавір «Пікової дами» П. Чайковського [51], та кінострічка «Дама Пік» П. Лунгіна (відео).

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний метод*, який передбачає розгляд явищ в контексті музичних напрямків і стилів,
- метод *психологічного аналізу* для вияву проблематики сюжету, мотивації поведінки персонажу;
- *компаративний метод*, що застосовується для порівняння різних трактовок персонажу і передбачає дослідження подібностей та відмінностей між явищами.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням *музичного театру П. Чайковського* – О. Дьячкової [13], С. Лашенко [12], Л. Зорилової [14], І. Л. Іванової, А. А. Мізітової [15], М. Лобанової [24], А. П. Лободанова [25], О. Майкапара [29], Т. Стародуба [48], О. Шевченко [56; 57], Б. М. Ярустовського [63]; *режисерського театру* – С. Лашенко [22], О. Купцової [20], М. Нестьєвої [32], М. Р. Черкашиної-Губаренко [53];

проблематиці психічних розладів – Б. Братуся [4], Є. П. Ільїна [16]; М. Лабковського [21]; О. О. Лебедева, В. П. Назарова [23], С. Міллер [31], а також дефініціям відповідних термінів [9; 26; 40; 47]; *кінострічці «Дама Пік» П. Лунгіна* – Юй Ян [58; 59; 60], інтернет-публікації [10;16; 23].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонуються детальний аналіз образу Лізи в сучасному кінематографі, здійснюється інтерпретація образу пушкінської повісті з точки зору психічних розладів та орієнтирів сучасної позитивної психології.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених образу Лізи в сучасних оперних постановках, музиці П. Чайковського в кінематографі у виконавській практиці оперних співаків, а також у теоретичних курсах зі історії зарубіжної музики, оперної драматургії. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі із сценічної майстерності. Дослідження також може бути корисним для оперних вокалістів та акторів театру.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 «Ліза в повісті О. Пушкіна» присвячено розгляду одного з центральних образів повісті в контексті сюжету та в порівнянні з іншими персонажами. В Розділі 2 – «Ліза в історії про нещасливе кохання та зруйновані долі: опера П. І. Чайковського» розкривається специфіка трактовки образу Лізи як героїні романтичної драми. Розділ 3 – «Ліза на шляху до сценічної слави: кінострічка Павла Лунгіна «Дама Пік» ґрунтується на аналізі сюжетних перипетій та особливостях амплуа кіногероїні. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи складає 63 сторінки, з них основного тексту – 55. Список використаних джерел включає 64 позиції.

РОЗДІЛ 1

ЛІЗА В СЮЖЕТІ ПРО ГРОШІ ТА ПСИХІЧНІ РОЗЛАДИ: ПОВІСТЬ О. ПУШКІНА

В даному розділі ми даємо свою інтерпретацію пушкінського образу в контексті соціальних орієнтирів сучасності, зокрема жіночої емансипації, гендерної рівноправності. З цією метою ми порівнюємо Лізу з іншими персонажами повісті і з'ясовуємо, що саме пробуджує і П. Чайковського і П. Лунгіна наділяти її новими рисами і давати нову трактовку.

З точки зору свідомості сучасної здорової жінки, яка розуміє, чого хоче, бере відповідальність з своє життя, вчинки, пушкінська Ліза – один з наймеш виразних образів повісті. Навіть огрядна і неприваблива в своїй старості **Графиня** цікавіша за неї. Вона була «в моді в Парижі» [41, с. 320] років 60 тому і мала цілий натовп прихильників, навіть сам Рішельє «за нею волочився», і як стверджує сама графиня, «мало не застрелився від її жорстокості» [41, с. 320]. Вона тримала в страху свого чоловіка, який «боявся її, як вогню» [41, с. 321], і мала достатньо зв'язків, щоб вирішити свої матеріальні проблеми, коли у цьому виникла потреба. Образ графині насичений психологізмом – вона явно сумує за минулою молодістю і поступово примирюється із близькою смертю. Саме з ритуалу з одягання графині починається наше безпосереднє знайомство з її персонажу (опосередковану характеристику образу Графині дає в першій главі Томський) і О. Пушкін уже в перших рядках опису зовнішнього виду Анни Федотівни дає зрозуміти, що в ній не залишилось «ні найменшого натяку на красу» [41], і нещадно позбавляє її поетичності. Разом з тим, вона відразу викликає співчуття як людина, що недостатньо насолодилася життям, і все найкраще залишила в минулому. Графиня буквально «живе минулим», є традиційним симптомом **депресії** [21]. Це втілюється в її щоденних ритуалах та звичках, у прагненні графині слідувати «модам сімдесятих років і одягатися так само старанно, як і шістдесят років тому» [41, с. 324], а також відвідувати всі соціальні заходи, хоча вони явно примушують її ще глибше усвідомлювати

свою непотрібність і зайвість. Тут О. Пушкін теж не соромиться у виборі епітетів. «Вона брала участь у всій світській метушні, тягалася на бали, де сиділа в куту, розрум'янена і одягнена по старовинні моді, як **огидна, втім, необхідна прикраса** бальної зали<...>» - змальовує героїню письменник [виділення наше, 41, с. 328].

Окрім явних симптомів депресії, Анна Федотівна страждає на старечу **деменцію** [9], яка виявляється в тому, що вона періодично (і, вірогідно, прогресуюче) «не впізнає нікого в обличчя» [41, с. 328]. Коли її застає Герман, вона сидить «вся жовта, ворущачи відвислими губами, хитаючись направо та наліво» [41, с. 339], а в її мутних очах віддзеркалюється «повна відсутність думки» [41, с. 339].

Разом з тим, коли Графиня знаходиться у свідомості, ми розуміємо, що вона має достатньо мужності, щоб прийняти близьку смерть. Дізнавшись, що померла її однолітка, княгиня Дар'я Петрівна, вона приймає цю новин «з великою байдужістю» [41, с. 325], що свідчить не стільки про відсутність теплих почуттів до цієї особи, скільки про смиренність із неминучим. Анна Федотівна пригадує, як вони разом «були пожалувані у фрейліни» [41, с. 325] і розповідає про пов'язані з цим фактом хвилюючі спогади молодості.

Образ Графині втілює страждання у чистому вигляді, але, маючи **садистичні схильності** (пригадаємо, як вона демонструє немилість своєму чоловіку, коли той відмовляється виплати їй карткові борги), вона неминуче примушує страждати і своє оточення. Саме тому Ліза виконує безкінечні доручення, примхи, які змінюються, як і настрої Графині, що хвилини. Її не вдовольняє, як Ліза одягається, як вона читає романи, і вона навіть звинувачує свою вихованку у «у всіх помилках автора» [1, с. 328].

Отже, образ старої Графині насичений психологізмом та трагізмом згасаючого життя. Він може спричинити відчуття огиди, про що старанно дбає О. Пушкін, щедро наділяючи її нелісними епітетами, але, разом з тим, він викликає і співчуття, оскільки жінка страждає тілесно і розумово, і не може

вплинути на свою долю. Саме тому персонаж Анни Федотівни характеризується надзвичайною виразністю і привабливістю для актора.

Привабливості не позбавлена і постать **Германа**. Ми дізнаємося, що, незважаючи на невеликі заробітки та досить скромну спадщину, він «не торкався процентів, жив одним жалуванням, не дозволяв собі найменшої примхи» [41, с. 331]. Його незалежність, честолюбство та скритність забезпечили йому певну повагу з боку друзів, які «рідко мали шанс посміятися над його надмірною бережливістю» [41, с. 331]. Такий прагматизм, педантизм, що частково обумовлений його німецьким походженням, О. Пушкін відтінює певними рисами емоційності, властивими цьому персонажу. Йому не чужі «<...> сильні пристрасті та полум'яна уява, але твердість врятувала його від звичайних оман молодості» [41, с. 331]. В очах друзів Герман не позбавлений містичних рис. Томський описує Лізі його як «<...> постать дійсно романтичну: у нього профіль Наполеона, а душа Мефістофеля. Я думаю, що на його совісті принаймні три злочинства» [41, с. 343]. Наскільки це правда, ми знати не можемо. Цілком вірогідно, що Томський просто прагне емоційного відгуку від Лізи, щоб зрозуміти, що вона не байдужа до Германа. Насправді ж фраза стає дійсно пророцькою. Три злочинства в подальшій проекції повісті – це смерть графині, образа Лізи, і азартна гра, яка приводить Германа до втрати розуму.

Герман начебто не позбавлений певного душевного «стрижня», він має своє життєве кредо, виражене в тому, що він «<...> не в змозі жертвувати необхідним в надії придбати надмірне» [41, с. 320]. Втім, це ствердження має негативний зміст, оскільки розпочинається з тези «не в змозі», підтекстом чого є приховане подавлене бажання. Тобто, він насправді і хотів би пожертвувати, але не дає собі дозволу слідувати своєму бажанню. В чому воно полягає, нам стає зрозумілим майже відразу, оскільки Герман «<...> цілі ночі просиджував за картковими столами і слідкував із **гарячковим трепетом** за різними оборотами гри» [виділення наше, 41, с. 331]. Тобто, не зважаючи на всі свої раціональні мотиви, він проводить час так само, як і його друзі, тільки не

витрачає гроші, а його безперечне захоплення грою видає в ньому прихованого **лудомана**¹. Поступово ми розуміємо, що саме ця риса і є однією з домінуючих в образі Германа – він майже з байдужістю ставиться до того, що став причиною смерті Графині, він цинічно шукає зв'язку з Лізою, обманюючи її щодо власних почуттів (симптом «зниження соціальних цінностей»). Навіть його поява на похованні Графині обумовлена не стільки почуттям провини та каяттям, скільки банальним інстинктивним страхом та забобонами. «Він вірив, що мертва графиня могла мати негативний вплив на його життя, -і вирішив з'явитися на її похоронах, щоб вимолити у неї прощення» [41, с. 347]. Його страх приводить до перших галюцинацій, що стають первозвісниками його майбутньої психічної хвороби. Коли Герман наважився підійти до труни графині, йому здалося, що «покійниця глузливо поглянула на нього, прищуривши одне око» [с. 348], від чого герой поспішно оступився і впав.

Окрім лудоманії, в процесі розкриття образу Германа виразніше виступають ознаки **психопатії** [40]. Він безсовісно експлуатує Лізу, щоб дістатися до графині і дізнатися таємницю трьох карт. Нагадаємо, що «психопати використовують маніпуляції, щоб отримати те, що вони хочуть» [40]. Наявна відсутність «винуватості та совісті». Він не тільки не відчуває себе винуватим перед Лізою, але й не дуже занепокоєний щодо смерті Графині, і не хоче брати своєї відповідальності за злочин, що він скоїв. Такий симптом психопатії, як «галюцинації та маячливі думки» виявляються в одержимості Германа ідеєю трьох карт та послідовним наростанням галюцинацій, першою з яких є його «видіння» перед труною Анни Федотівни, а надалі вони з силою розгортаються вночі, коли він прокидається і бачить «жінку в білій сукні» [41, с. 349], яка відкриває йому таємницю трьох карт. Симптоматична також відсутність емпатії – співчуття до переживань інших людей.

¹ Лудоманія (лат. Ludo - «я» граю + грец. Μανία - пристрасть, божевілля, потяг), також відома як ігроманія, ігрова залежність, гемблінг-залежність (англ. Gambling - гра на гроші) визначається як патологічна схильність до азартних ігор; полягає в частих повторних епізодах участі в азартних іграх, які домінують у житті людини і ведуть до зниження соціальних, професійних, матеріальних і сімейних цінностей: така людина не приділяє належної уваги своїх обов'язків в цих сферах [26].

В певному сенсі історія Германа – це історія про злочин та покарання, що зближує повість О. Пушкіна с майбутнім романом Ф. Достоевського. В сценічній інтерпретації актор має багато можливостей для вияву різноманітних почуттів, що властиві даному персонажу – це постійна внутрішня напруга, тривога, прагнення реалізувати свою мрію. Очевидна і психологічна лінія розвитку і розкриття персонажа – від стриманого, врівноваженого, «майже німця», до позбавленого розуму і людських почуттів лудомана і психопата. Як і Графиня, Герман відкриває перед актором широкий потенціал для вияву майстерності.

На фоні графині та Германа, що страждають від явних психічних розладів, Ліза виглядає доволі емоційно стабільною та розсудливою дівчиною. На жаль це єдині позитивні риси її характеру, а все інше свідчить про «вивчену безпорадність»¹, наявність «комплексу жертви» і відсутність яскравої індивідуальності (частково обумовленої дуже обмеженими описами О. Пушкіна).

Вперше ми зустрічаємо у другій главі повісті за п'яльцями, і, власне, вишивання здається єдиним заняттям, якому Ліза присвячує довгі години свого життя. В будь-якій ситуації, яка виходить за межі повсякденності, вона наче «ховається» за цією механічною роботою. Побачивши молодого офіцера на протилежній стороні вулиці, «вона прийнялась знову за роботу і нахилила голову над самою канвою» [41, с. 326]. Це свідчить про те, що вона боїться сильних почуттів і разом з тим намагається втамувати їх за допомогою бездумної моторики. Можна було б зауважити, що Ліза живе багатим внутрішнім життям, однак вона не прагне аналізувати ситуацію, що складається з Германом. У неї не виникає жодної власної теорії щодо молодого інженера, який проводить часи перед її вікном (принаймні, її не розкриває

¹ «Вивчена безпорадність (англ. learned helplessness), також придбана, набута, або завчена безпорадність — стан людини або тварини, в якому індивід не робить спроб до поліпшення свого стану (не намагається уникнути негативних стимулів або отримати позитивні), хоча має таку можливість. З'являється як правило, після декількох невдалих спроб впливати на негативні обставини середовища (або уникнути їх) і характеризується пасивністю, відмовою від дії, небажанням змінювати вороже середовище або уникати його, навіть коли з'являється така можливість» [26].

перед читачами О. Пушкін). Ліза ніколи його не бачила до цього часу (а Ліза усвідомлює, що вона на світських раутах мало кого приваблювала), аж раптово удостоюється такої надмірної уваги і начебто не прагне замислитися над такою неадекватною поведінкою.

Можливо, О. Пушкін залишає читачеві простір для фантазії, наскільки глибоко дівчина осмислює цю ситуацію, а може, хоче, навпаки, підкреслити відсутність у неї аналітичного, критичного мислення.

За визначенням О. Пушкіна, Лізавета Іванівна була «домашньою мученицею» та «нешасним створінням» [41, с. 328]. Їй докоряли за «<...> зайві витрати цукру <...> за погоду і мостову», навіть з матеріальної точки зору вона страждала. Жалування їй «ніколи не доплачували», а світі вона «відіграла найжалюгіднішу роль» [41, с. 329]. Навряд чи таке положення дівчину могло влаштовувати, але вона насправді не хотіла нічого змінити, їй було досить комфортно в позиції жертви, про що свідчать всі її подальші думки і вчинки.

Ліза не хоче брати відповідальності на себе за свою долю. Вона з «нетерпінням очікує на рятівника» [41, с. 329], що і видає в ній «вивчену безпорадність». В цьому плані стає зрозумілим, чому вона не приваблює нікого з молодих чоловіків. Скоріше за все, вираз її обличчя прямо транслює думку про те, що їй байдуже, за кого виходити заміж, вона хоче тільки, щоб її страждання якимось чином припинилися. У Лізи немає власних симпатій, і навіть у її думках про Германа аж до розв'язки драми у читача розвиваються сумніви щодо її любовних почуттів. Приїхавши додому після балу, вона «з трепетом увійшла до себе, сподіваючись знайти Германа і не бажаючи його знайти. З першого погляду вона впевнилась в його відсутності і подякувала долі за перепону, що заважила їх побаченню» [14, с. 342]. У внутрішньому монологі Лізи не має жодного натяку на кохання. Ми бачимо страх порушити моральні норми суспільства таємним побаченням і приховане бажання самоствердитися через її таємного прихильника, що видає в Лізі ознаки амбівалентності «як наявності та взаємодії одночасно двох антагоністичних (протилежних) почуттів, думок або бажань» [1].

Незважаючи на досить тривалий період її «віртуального» спілкування з Германом, у неї не склалося ніякої власної думки про його особистість. Вперше побачивши його «вживу», вона навіть дає йому характеристику чужими словами, які вона почула від Томського – «у цієї людини принаймні три злочини на душі!» – спадає на думку героїні [41, с. 344]. Вона з жахом вислуховує історію Германа про смерть графині, і єдиний епітет, яким вона його нагороджує, керуючись сильними почуттями виражений у фраз «**Ви чудовисько!**» [41, с. 345]. В цій фразі ми чуємо жах, обурення, огиду, страх, розчарування. Разом з тим, вона не піднімає лемент на весь будинок, щоб викрити злочинця, ні, вона добровільно стає співучасницею злочину, віддаючи йому ключ до тайних сходів. Її мотивами вочевидь стають страх, тому що вона усвідомлює, що Герман – неадекватна особистість, і може загрожувати і її життю, для дівчини він відтепер асоціюється із небезпекою, якої потрібно якомога швидше позбавитися. Ми бачимо, що мотивація її поведінки проста і примітивна – почуття страху все ж таки перемагає, і вона продовжує поводити себе як жертва обставин. Втім, такий інстинкт самозбереження небезпідставний. Незважаючи на те, що Герман стверджує, що його пістолет незаряджений, це може бути і неправдою, і Ліза, як розсудлива і врівноважена особа вирішує не протидіяти небезпечному злочинцю.

Єдина риса, яка надає постаті Лізи певних барв – це її самолюбство [41, с. 329], яке вочевидь, кожного разу страждало після того як «молоді люди, обачливі в своєму вітрогонстві, не удостоювали її увагою», хоча (і тут, можливо, О. Пушкін розкриває її власну самооцінку) «Лізавета Іванівна була у сто разів миліше від зухвалих і холодних наречених, біля яких вони увивалися» [41, с. 329]. Саме відчуття соціальної несправедливості і неможливості вплинути на свою долю примушує Лізу ридати в своїй бідній кімнаті. Отже її самолюбство набуває хворобливого характеру, оскільки об'єктивно їй ні на чому вирощувати «високу оцінку власних сил» [46]. Автор повісті не наділяє її ніякими особливими якостями характеру, діяльністю або

емоційністю вона не приваблює. Вона завжди відповідає тихо, неначе прагне залишатися в тіні, чим, власне і дратує Графиню.

Втім, історія з Германом і трьома картами не завадила їй скласти досить успішну партію і врешті-решт знайти «рятівника» на якого вона як «жертва», довго очікувала. На відміну від Графині та Германа, вона досить благополучна, про що ми дізнаємося в останніх рядках повісті: «Лізавета Іванівна вийшла заміж за дуже люб'язного молодого чоловіка; він десь служить і має пристойний спадок» [41, с. 356]. Отже історія Лізи – це сюжет про страждання, надію і рятування, який залишає читачеві багато матеріалу для фантазії і роздумів, але не надає їй ролі вагомості та насиченості.

Однак, в образі Лізи в повісті є три важливі деталі, що надають їй особливого статусу: по-перше, вона *не втратила почуття власної гідності* зв'язавши себе любовними відносинами з ненадійною і психічно хворою людиною (Германом) і, по-друге, вона єдина з трьох центральних персонажів *отримала* дійсно *те, чого хотіла* – і рятівника, і респектабельне життя; і третє, про що ми теж дізнаємося в останніх рядках п'єси – це те, що у неї тепер «виховується бідна родичка» [41, с. 355]. Тобто Ліза *має всі шанси* вирости в таку ж саму сварливу «*графиню*», яка знущалася з неї. Ми не знаємо, наскільки сімейне життя перетворить її на так особу, втім ідея «повторення долі» надихає на певні роздуми.

Висновки до Розділу 1. В цілому повість О. Пушкіна сьогодні сприймається як історія про містичну таємницю, яку Герман, в силу своїх психічних розладів, вирішив втілити в життя, і зазнав поразки (історія людства знає багато прикладів таких навіжень). «Пікова дама» О. Пушкіна не є сюжетом про кохання, а розповіддю про гроші, одержимість ними і руйнування власної долі Германа.

Тут фактично немає любовної лінії, є лише удавання. Єдиний діалог, в якому звучать слова кохання – це звернення Германа до Графині в надії розчулити її серце, зіграти на її слабкості і здобути тайну трьох карт [41, с. 340]. Саме завдяки цим якостям – відсутності детальної розробки образів,

особливо, любовної лінії, твір відкриває простір для різноманітних режисерських в акторських інтерпретацій, чим і користуються сучасні митці.

Якщо розглядати центральні образи повісті, то образ Лізи – **найменш рельєфний** та психологізований, пушкінські описання не вирізняються багатством емоційних характеристик, не говорить автор і про наявність у неї якихось захоплень, інтересів, і тому Ліза мало приваблює читача. На відміну від неї, Графиня, що показана і в стані депресії, і старечої деменції, і ностальгічних спогадах минулого, а також Герман з його одержимістю, прихованою залежністю від азартних ігор та психопатією виглядають більш цікавими персонажами.

Одночасно Ліза є найбільш **«безпроблемною»** постаттю в повісті, вона недостатньо суперечлива (на відміну від навіженого Германа) для того, щоб стати героїнею романтичної драми. Саме тому П. І. Чайковський, звертаючись до пушкінського тексту, в першу чергу перепрацьовує образ Лізи, яка значно відрізняється від пушкінської «жертви», і, по-друге, прагне облагородити Германа, наділити його емпатією та більш менш «людськими почуттями», **виправдати** його для себе і для слухача, у зв'язку з чим опера «Пікова дама» потребує окремого детального розгляду, який ми здійснимо в наступному розділі роботи.

РОЗДІЛ 2

ЛІЗА В ІСТОРІЇ ПРО НЕЩАСЛИВЕ КОХАННЯ ТА ЗРУЙНОВАНУ ДОЛЮ: ОПЕРА П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

«Пікова дама» або «Винова краля» П. Чайковського як правило розглядається кульмінація розвитку лірико-психологічної драми в творчості композитора. Зауважимо, що назва «Винова краля» мало знайома сучасному слухачу, який вивчає оперу П. Чайковського, але в контексті тенденцій до націоналізації та аутентизації мови, вона заслуговує на увагу. Так, в словнику Б. Антоненка-Данченка [35] зазначено, що з певного часу київська опера стала друкувати на своїх афішах назву «Пікова дама» замість «Винова краля», як писалося раніше. Вона походить від назв мастей у картах. Так, вино — по-російському пики, жир — трефы, дзвінка — бубны, чирва — черви («В яку масть ви ходите? Нащо жир, коли треба дзвінки або вина?» — І. Нечуй-Левицький). Відповідно до цих іменників, назв мастей, творяться і відповідні прикметники (виновий, жировий). Відповідно до словника, українські назви фігур такі: нижник або филька — по-російському валет, краля — дама, король — король. Зокрема, від зображення нижника на картах походить образний російський вислів лежать валетом. Отже, назва «Винова краля» не є даниною моді, а породжена аутентичним українським словником, що є приводом до використання її як альтернативної звичній «Піковій дамі».

2.1. Музична драма П. Чайковського в сучасному науковому дискурсі

До «Винової краля» П. Чайковського та її літературного першоджерела дослідники виявляють незмінний інтерес, інколи розкриваючи нові підходи у висвітленні специфіки даного твору та його образів.

Співвідношення сюжетів О. Пушкіна та лібрето М. Чайковського цікавить Л. Зорилу [14], І. Полякова [36]. Серед образів опери виділяють Германа [15; 17], Томського [43]. Нещодавно у фокусі уваги опинилася і кінострічка «Дама пік» П. Лунгіна (2016), що ілюструють роботи Юй Яна [58; 59; 60]. Інші дослідники прагнуть під новим кутом зору поглянути на жанрову

специфіку цієї опери, що можна бачити в статтях М. Лобанової [24], О. Пономарьової [37], О. Шевченко [56; 57], С. Гудімової [6]. В деяких з них приділяється увага постаті Лізи як одного із персонажів повісті чи опери.

Так, О. В. Шевченко висвітлює риси романтичної баладної поетики в «Піковій дамі» П. І. Чайковського і паралельно нові грані в образі Лізи. На думку дослідниці, в романтичній баладі центральним образно-змістовним мотивом є мотив долі [57, с. 234]. Положення героїв баладного жанру особливе: «вони весь час перебувають на межі життя та смерті» [57, с. 234], оскільки саме за міфопоетичним уявленням відбувається зустріч людини із своєю долею, яка персоніфікується в образі «прибульця зназовні», який виступає своєрідним двійником героя. Зважаючи на той факт, що в музичній баладі склалася стійка традиція представляти вершника-«прибульця» через «тему скачки», вона виявляє такі риси в темі Графині, яка експонується уже в інтродукції опери, і саме таку роль «прибульця», на її думку, і виконує персонаж Графиня. Іншим претендентом на цю роль стає Герман, якого характеризують як «демона аду» і «грішного ангела» (Ліза). Таким чином, обох персонажів – Германа і Графиню об'єднує інфернальна природа. Однією з важливих зрушень в цьому дослідженні є спроба переосмислити образ Лізи, «приналежність якого до світу тіні, на перший погляд, здається абсурдом» [57, с. 236]. Епітет «небесне створіння», яким її нагороджує Герман дає привід дослідниці розглядати це аріозо «не стільки як експресивний вияв любовних почуттів, скільки як каяття і спробу очищення власної душі» [там само]. Підтвердження цьому вона знаходить на кульмінації аріозо, де «сковуюче начало тонічного органного пункту долається рухом басу, що сходить по хроматизмах» і нагадує риторичну фігуру *anabasis*, яка сприймається як відродження душі героя. Зв'язок із світом «тіні» відбувається і через образ Графині. Молода графиня, яку називають «Венерою московською» та «паризькою красунею», стає втіленням образу Прекрасної Дами. Саме в цій якості, «ідеалізованої жіночності» в опері повстають і Ліза, і Графиня, як дві Дами. Ідея перевертництва – це типовий романтичний прийом, який

підтверджується і в сюжеті опери: підміні образів (Герман очікує на Лізу, а приходить Графиня).

Л. С. Зорилова представляє образ Лізи в традиційно ідеалізованому ключі [14]. Вона пропонує духовно-моральний аналіз літературного літературного твору і однойменної опери, які розглядаються з точки зору проблеми зіткнення добра та зла. На її думку, центральним образом в повісті стає саме Пікова дама, яка уособлює «приховану недобррозичливість», і О. Пушкіну важливо було «показати вплив Зла, що не наділяючи свої персонажі особливими позитивними характеристиками, показати зіткнення Добра і Зла, викриваючи пороки суспільства, розкрити йому очі на таємниці бездуховного» [14, с. 71]. Отже, в цілому це співпадає із поглядом на повість з психологічної точки зору, оскільки в ній фактично не виявляється «здорових» персонажів. Так само і Л. С. Зорилова схиляється до думки, що у О. Пушкіна не має позитивного героя. На її думку, Германом керує «брехня, зрада та обман» [14, с. 72]. П. Чайковський, в свою чергу, показує «іншого Германа, в якому борються два начала, добра і зла, високо духовне і бездуховне, непідробне щире почуття любові до Лізи і стремління до наживи» [с. 73]. Звертає увагу Л. Зорилова і на образ Лізи, який, уособлює в опері «світлий чистий образ добра» [14, с. 73]. Серед аргументів вона наводить чистоту, простоту, щирість та безпосередність героїні, які дозволяють розглядати її як уособлення «душевної краси». Їй властиві глибокі духовні якості. Щодо образу зла в опері, то він, на думку дослідниці, уособлюється в персонажі Графині, яка виступає «прикладом того, куди може впасти людина, що вступила на шлях пороку, що може зробити із людиною зло» [14, с. 73]. Вочевидь провідним аргументом на користь такої трактовки служить метаморфоза її героїні від першої красуні Петербургу до жінки, що перетворилася в чорну нечисть. Конфлікт добра та зла розв'язується перемогою Зла, що віддзеркалює ідею недосяжності щастя, кохання в жорстокому світі.

В статті М. Лобанової, присвяченій поетиці «Пікової дами», дослідниця пропонує поглянути на задум опери з точки зору «антиреалістичних установок» [24, с. 164]. Це є протилежним вектором від традиції радянського музикознавства, в якому естетика «виправдовування» вимагала ствердження погляду на оперу П. Чайковського як на «реалістичну драму». На таке переосмислення дослідницю нашої хвилюють певні «недоладності» в поясненнях піклування П. Чайковського про «історичну правду». Зокрема, «зовсім незрозумілим залишається, чому, власне, свідомо прагнучи перенести слухача у „вік Катерини” і наполягаючи, зокрема на введенні клавесину на початку II картини <...> Чайковський звертається при цьому до віршів Жуковського і передає їх в манері глінкінського романсу!» [с. 165]. На думку М. Лобанової, композитор свідомо «комбінує – неначе тасує – елементи, що належать до різних часових прошарків» [там само]. Стильовий простір опери, з її точки зору, повстає «системою взаємовідображуючих дзеркал», які в кінці «знищують сам об’єкт відображення», отже «реальність» «Пікової дами» вже початково повстають мистифікованими.

Ліза в цій системі «таємниці та страху» [24, с. 174] розглядається М. Лобановою як «таємнича незнайомка», якою вона повстає для Германа, а в свою чергу Герман є «незнайомцем» для Графині і Лізи на початку опери. В образі Лізи дослідниця також бачить уособлення концепційного зерна «Пікової дами» – ідеї обміну кохання/смерті (Лізи/Графині) [24, с. 168]. М. Лобанова підкреслює взаємозамінність героїнь – наприклад, у відповідь на запитання Томського і Германа, Єлецький вказує на Лізу як на свою наречену, але в цей момент звучить тема Графині. Так само відбувається обмін-перетворення героїнь в розіграші Германа в заключній сцені III картини: «вказуючи на Графиню, Сурін підказує герою: „Дивись, твоя коханка?”» [24, с. 169]. Втім, не тільки головні героїні – Ліза та Графиня – обертаються смертю, на думку М. Лобанової, але й Герман, який несе смерть Графині. В результаті «Пікова дама» перетворюється на містерію про «побачення із смертю, освідчення в коханні смерті» [24, с. 170]. В результаті дослідниця

робить висновок, що драма П. Чайковського дала «потужний імпульс в пошуках принципів умовного спектаклю в Росії і багато в чому – загальному руху до абстрактних форм» [24, с. 177], що дає змогу поглянути на оперу під новим кутом, не тільки як на уособлення принципів лірико-психологічної драми.

Вслід за М. Лобановою, О. Пономарьова розглядає «Пікову даму» в інтертекстуальній проекції, а також «риторичної троповості» [37, с. 154]. Такий підхід дослідниці обумовлює тим, що «цитатний матеріал, так само як і різного роду стилізації при взаємодії з вихідним авторським стилем створюють специфічний феномен, який містить в собі ознаки семантичних тропів (риторичних фігур, слів або виразів, що використовуються в переносному значенні з метою посилити образність мови)» [37, с. 154]. В такому ключі вона розглядає цитату Лоретти з опері Гретрі, яка «розкриває таємничий сенс фразеологізму-оксюмору лібрето „старуха – коханка”», в «Щирості пастушки», в свою чергу, вона вбачає прийом метонімії. Подібно до М. Лобанової, дослідниці вказує на наявність симетрії та системи дзеркал.

До проблематики, висвітленої в статтях М. Лобанової та О. Пономарьової, можна віднести і роботу С. Гудімової, яка пропонує оглянути міфологічну структуру злочину та божевілля в повісті О. Пушкіна і повернення до «сентименталістського міфу» «Бідної Лізи» в опері П. І. Чайковського. Вона визначає центральну інтригу повісті як «догвір із дияволом» [6, с. 74]. Германна дослідниці уподібнює Піріфою, який «йде в підземне царство, маючи мету, але не уявляючи собі, куди він йде і чим це йому загрожє» [6, с. 75], а надалі порівнює його із Орфеєм. Повстає Германн і перед проблемою вибору – двері до Графині або двері до Лізи, із яких він обирає «ад». «Три злочини» Германна, на думку С. Гудімовою, також мають міфологічний підтекст. В результаті його злочин розщеплюється на прагнення «силою оволодіти забороненою таємницею» [6, с. 76], заборонене, хоча і мимовільне споглядання Графині, яку роздягають служниці і третє – вбивство Графині, яке замикає «фатальне коло, роблячи ситуацію абсолютно

безвихідною та невідвратною» [6, с. 77]. За злочинами йде покарання, інструментом якого стає сон. Сон Германа, за С. Гудімовою, «нагадує гомерівські оманливі сни, які використовуються богами як інструмент відплати» [6, с. 78]. В результаті повість О. Пушкіна повстає як «реконструкція фатальної міфологічної (архетипної) логіки злочину і божевілля», оскільки безумств завжди є наслідком злочину світового морядку, руйнування божественної структури світобудови» [там само].

Повість О. Пушкіна С. Гудімова протиставляє опері П. Чайковського. Наслідування традиції «сентиментального міфу» дослідниця виявляє через використання чужого слова, яке вона бачить в виразі «Сьогодні – ти, а завтра – я», стверджуючи, що це не просто «чуже слово», а саме «слово Карамзіна». Якщо головний герой повісті «ніколи нікого не кохав», то Герман П. Чайковського «відчуває сильне любовне почуття». В результаті вона робить висновок, що за своїм душевним складом персонажі Карамзіна та Чайковського ближче один одному, ніж герої Чайковського і Пушкіна.

Наступну ланку, що з'єднує П. Чайковського із Карамзінами С. Гудімова бачить в вірші «Два порівняння». Схожість початкових рядків вірша із арією Германа обумовлена запитанням: «Що є наше життя», але із різними відповідями. Незважаючи на те, що у самого Карамзіна слова «гра» немає, С. Гудімова стверджує, що вірш «пронизаний поезією гри». Крім того, основний мотив карамзінської повісті – свідоме самогубство героїні – властивий саме опері П. Чайковського, тоді як О. Пушкін свідомо відходив від нього. Як і героїня Карамзіна, Ліза П. Чайковського кидається воду. Звертає дослідниця увагу й на те, що в самій повісті немає імені Ліза, а є тільки Лізавета Іванівна або Лізанька. Щодо імені Ліза, то в ньому С. Гудімова бачить «падіння героїні». Отже, Ліза в дослідженні музикознавиці повстає в новому «амплуа», синонімічним до карамзінської Лізи. Це єдина із праць, в якій образ героїні, повстає в опері спрощеним та «зниженим» в порівнянні із літературним оригіналом, що є досить нетрадиційною трактовкою.

Окрім суто аналізу прозаїчного та музичного текстів, в музикознавстві здійснюються окремі спроби висвітлення сторінок театрального життя «Пікової дами» та її виконавських інтрепретацій. Д. Густякова [7] присвячує свою статтю сценічній версії «Пікової дами» в режисерській постановці О. Галибіна, а також оглядає інтерпретацію Д. Черняковим опери «Гравець» С. Прокоф'єва. Таке поєднання не є несподіваним адже обидва твори містять спільні мотиви – гри, що руйнує долю та гравця. Постановка «Пікової дами» була здійснена Олександром Галибіним, під управлінням диригента В. Гергієва в 1998 році на оперному фестивалі в Баден-Бадені. Вона характеризується прагненням режисера уникнути переобтяженої оперної сценографії, зокрема, одним із її центральних елементів є «легка чорно-біла завіса, що колишеться», яка в «одних сценах нехитро служить балконних шторою, в інших може інтерпретуватися як межа між сферами повсякденного і інфернального» [7, с. 138]. В постановці водночас розмивається межа між поняттями «гра» та «іграшковість», все виглядає красиво та декоративно, в результаті чого «прогулянка в Літньому саду перетворюється на лялькові гуляння» [7, с. 139]. Штучність сягає своєї кульмінації в останній сцені, де Герман стріляє в сторону, і начебто вмирає тому, що «життя скінчилось». Також О. Галибін використовує мотиви маскараду та гри, також елементи масової культури, які приводять до зниження і спрощення початкового задуму. Разом із тим, героїні Лізи в статті не приділяється увага. Вона згадується лише у зв'язку з режисерським рішенням їх дуетних сцен – дослідниця вважає, що постановник не вирішив питання, яке завжди стоїть в даній опері, «навіщо приходить Герман до Лізи – заради гри і таємниці чи заради кохання і самої Лізи» [с. 140]. Отже в цілому музикознавець більше зосереджується не на персонажах оперного спектаклю, а на зовнішніх атрибутах режисерського прочитання.

С. Лашенко [22] згадує про «Пікову даму», досліджуючи долю опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського в контексті сучасного режисерського театру. Вона зупиняється на постановці 2006 року, яка належить Дмитру

Чернякову і прагнути виявити «закономірності руху режисерської думки». На думку дослідниці, він керувався не стільки оперою П. Чайковського, скільки повістю О. Пушкіна, який «помер» колись в творі композитора [22, с. 112]. Результатом став спектакль переважно пушкінський. «Пікова дама» згадується в статті у зв'язку з інтерпретацією образу Германа М. Фігнером, який «відтворив клінічну картину душевного розладу», яку не прагнули втілити ані П. Чайковський, ані О. Пушкін.

І. Поляков [36] повертається до співставлення повісті О. Пушкіна і лібрето М. Чайковського. Аналізуючи образ Лізи, він відзначає, що вона «не має сильного характеру: вона не опирається ані графині, ані наполегливим листам Германна» [36, с. 220]. На його думку, у «персонажа не має такої глибини переживань, як у оперної Лізи, її почуття не можна назвати ані коханням, ані пристрастю», і воно «виникло через те, що хтось звернув на неї увагу, і цією людиною випадково став Германн» [36, с. 220]. Звертає дослідник увагу і на різницю в зовнішності персонажів, яку він по більшості домислює. «В лібрето не дається опису зовнішності Лізи, але можна припустити, що своєю красою вона перевершує героїню Пушкіна (якщо в повісті героїню практично не помічали представники сильної статі, то в опері багатий, красивий і впливовий князь Єлецький просить її руки» [36, с. 220]. Можна не погодитися із такою трактовкою, адже причиною «непопулярності» Лізи серед чоловіків була відсутність приданого і жадібні до грошей представники «вищого» суспільства не хотіли одружуватися із безприданницею. В опері ж змінюється її статус, і вона стає «приваблівішою» саме з цієї точки зору.

Серед образів опери увагу дослідники окремо розглядають лише два чоловічих образи – це Герман та Томський, яким спеціально присвячують свої праці І. Іванова, А. Мізітова [15], Н. Котяшова [17], О. Семіоніди [43].

Відносно новий підхід ілюструють роботи О. Семіоніди та Н. Котяшової, які досліджують специфіку виконавської інтерпретації образу на оперній сцені. О. Семіоніди пропонує виявити особливості трактовки образу Томського в опері П. Чайковського на прикладі пісеньки «Якщо б милі

дівчата...». Вона вказує на те, що Томський на початку сприймається як «фоновий персонаж» [43, с. 121], однак скоро виявляється, що він відіграє ключову роль у зав'язці драми: саме він повідомляє Герману історію про графині та містичні три карти. Вона простежує розкриття його образу в квінтеті «Мені страшно», де він показаний як «спостережливий та уважний друг» [43, с. 121], та в баладі, де він переосмислюється як «провідник дії рокових сил» – «підкидує Герману фатальні ідеї» і передбачує згубну роль карткової гри для героя. Томський також супроводжує головного героя в ключових моментах розвитку сюжету. Власне, в пісеньці, на якій концентрується О. Семіоніди він «повстає в такому контексті, який змушує передчувати трагічний фінал: в самий розпал розваг і карткових ігр він раптово занурюється в похмурі роздуми, але потім повертає собі удавані веселощі, погоджуючись заспівати для своїх приятелів» [там само]. Проблема в інтерпретації цієї Пісеньки, на думку дослідниці, полягає в тому, що зазвичай її трактують як однозначно гумористичну, жартівливу, але насправді виконавцеві «потрібно не тільки передати настрій Томського, який ще хвилину тому сидів, заглибившись у роздуми, а потім погодився на умовляння приятелів заспівати щось веселе, але й показати звичаї суспільства того часу» [43m с. 123]. Необхідний підтекст, за її думкою можна передати не тільки інтонаційно, але й за допомогою міміки та взаємодії з хором. Інша проблема виконання даного номеру полягає в тому, що в кінці кожного куплету все ж присутній один складний для виконання момент – кульмінаційний тон f^l , який і надає Пісеньці особливої ефектності. Деталі, які теж можуть викликати певні проблеми при виконанні – це затакти, скупість динамічних відтінків та дикція. Свої аналітичні замітки О. Семіоніди пропонує використовувати, перш за все, як методичні рекомендації для викладачів вокалу та виконавців-вокалістів, як в роботі над Пісенькою Томського, так і над образом в цілому. Отже, стаття О. Семіоніди не стільки відкриває нові, незвідані грані образу оперного героя, скільки дає методичне підґрунтя для виконавської інтерпретації.

Н. Котяшова [17] аналізує виконавську традицію образу Германа у російському оперному мистецтві. Вона звертається до перших виконавців цієї партії, зокрема М. М. Фігнера, І. О. Алчевського, М. К. Печковського, Г. Нелеппи, оскільки саме вони стали «основоположниками театральної традиції, що послужила точкою відліку для наступних акторських поколінь; на прийнятті, відторгненні або переосмисленні якої, ґрунтувались майбутні прочитання образу Германа» [17, с. 32]. На думку дослідниці М. М. Фігнер зберігає «незаперечну першість перед усіма своїми послідовниками» [17, с. 33], адже партія Германа створювалася саме для нього. До появи М. Фігнера на сцені тенор був уособленням опери як костюмованого концерту, в той час як виконання цього співака простежується тенденція до переносу рис гри акторів драми та трагедії. Фігнер в ролі Германа, на думку Н. Котяшової «зрозумів і представив Германа, як цілу клінічну картину душевного розладу», зокрема вона виділяє «нав'язливі ідеї» [17, с. 35]. Щодо І. О. Алчевського, то його трактовка, навпаки, проникнена ліризмом, і всі «дії Германа, навіть його маніакальну пристрасть до збагачення, артист пояснював лише коханням до Лізи» [17, с. 36]. На думку дослідниці, тим самим він наближувався «до задуму великого композитора», хоча із цією тезою можна посперечатися, адже перша характеристика, яку ми отримуємо з вуст друзів Германа свідчить про містичну загадковість і навіть певну «демонізацію» образу героя, що знайде своє продовження в його сценах із Лізою. Він втілює образ приреченої людини, який, в силу своєї психопатологічної структури особистості, тягне за собою і Лізу, маючи на меті досягнення своєї *idée fixe* - таємниці трьох карт. Виходячі зі своєї концепції, - резюмує Н. Котяшова, І. Алчевський «зняв» з образу Германа демонічні риси, і «підкреслив глибоку людяність його хворобливої, але по-свому сильної та цілісної натури» [17, с. 38]. Визначальною рисою інтерпретації іншого співака – М. К. Печковського, який також стоїть у витоків традиції інтерпретації образу Германа є балансування «між співом, мелодекламацією та шепотом», завдяки чому «він досягав величезної сили виразності» [17, с. 38]. Г. М. Нелеппа, навпаки, підкреслює

своїм виконанням, що Герман – не навіжений і «тим і більш не маніяк – картежник», а він лише «бореться за своє місце в житті, за своє кохання, обравши єдину доступну йому форму боротьби – гру» [17, с. 40]. Отже всі інтерпретації образу Германа можна звести до двох «крайніх» полюсів – «демонізовану», де Герман може повставати і спокусником, і злочинцем, і навіженим, і лудоманом; і «ліризовану» – усі злочинства (а їх, як ми пам'ятаємо, принаймні три) – виправдовуються силою почуттів ліричного героя, закоханого в жінку, віддану не йому. В музичному тексті опери можна віднайти різні підкріплення і підтвердження як одного, так і іншого підходу.

Інтерес до «Дами Пік» П. Лунгіна видбився в роботах Юй Яна. Аналізуючи кінострічку в аспекті інтертекстуальності, він висуває тезу про те, що в ній зміщуються три культурних пласти – повість, опера та «російська дійсність, на фоні якої розгортається оповідання» [57, с. 66]. Перехрещення цих пластів відбувається в героїні Соф'ї Майєр, яка ностальгує по минулому та обирає одяг та атомобілі, які «більш відповідають смакам початку ХХ століття», в постаті Лізи, яка аналогічно пушкінській героїні, яка бере на виховання бідну дівчину, в кінострічці посідає місце своєї тітки, відбивши у неї коханця, який виступає спонсором оперної постановки.

Інтертекстуальність, на думку дослідника властива і самій опері П. Чайковського, де поряд із текстами Модеста Ілліча зустрічаються вірші Косстянтина Батюшкова, Г. Державін, В. Жуковського, О. Пушкіна, П. Карабанова, а також самого Петра Ілліча [57, с. 67]. Лізі дослідник приділяє увагу, підкрелюючи те, що вони, разом із образом Графині, утворюють ефект перевертня «в ситуації коли Ліза, що відмовилась від ролі, йде зі сцени і чує, як Софія Майєр з легкістю замінює свою племінницю, блискуче виконуюючи партію онучки графині» [57, с. 68], а надалі Софія Майєр повстає у ролі його «мертвої нареченої» («Герман намагався задушити її під час антракту, і вона повернулася в момент сцени гри).

2.2. Образ Лізи в оперному лібрето

Всі дослідники погоджуються на думці, що композитор разом із лібретистом (М. Чайковським) суттєво перепрацьовує пушкінських персонажів. Це обумовлено тим, що в оригіналі власне недостатньо «драми»: повість написана в дусі світського анекдоту [34] і О. Пушкін ставиться до своїх персонажів відсторонено, тоді як П. Чайковський «переживає долю кожного героя так, неначе вони знайомі йому живі люди» [34].

Не прагнучі детально висвітлити всі зміни, які М. Чайковський впроваджує в оперному лібрето, що не є метою даної роботи, сконцентруємося на образі Лізи. Цей персонаж безумовно був перепрацьований П. Чайковським найбільш радикально, оскільки для героїні романтичної драми їй не вистачало експресії та дієвості.

У О. Пушкіна Ліза сприймається, перш за все, як **рефлексуючий** образ – вона не діє, вона спостерігає, і у, випадку, коли її поглинають емоції, вишиває¹ або тихо плаче у своїй кімнаті². У П. Чайковського Ліза активна, **діюча**, що зумовлено багатьма причинами і розкривається у різноманітних вчинках.

Найголовніша зміна в образі, яку впроваджує М. Чайковський – це зміна **соціального статусу** Лізи. З бідної родички і «жалюгідного створіння» вона перетворюється на багату наслідницю Графині. Як ми дізнаємося в процесі розгортання опери, вона виступає її онукою³. Саме високе положення у суспільстві стає однією з перших перепон, які стоять на шляху її кохання з Германом, про що ми дізнаємося вже на початку опери з його розмови з Томським: «О нет, увы! Она знатна и мне принадлежать не может!», - співає Герман, розкриваючи свої почуття (Дія перша, картина перша, № 2). Високий соціальний статус зумовлює те, що Ліза має перспективи вдало вийти заміж (в

¹ «Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер. Румянец покрыл ее щеки: она принялась опять за работу и наклонила голову над самой канвою» [51, с. 326].

² «Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать...» [51, с. 329]

³ «Я бабушка, по комнате ходила...» (Партія Лізи, Дія перша, картина друга, № 10).

наречені їй обраний князь Єлецький) та значно більше ризикує своєю репутацією в суспільстві і не може дозволити собі вступати у романтичні відносини, не будучи заміжною.

Надаючи Лізі високого положення в суспільстві, М. Чайковський, з одного боку, посилює «пресинг» з боку оточення – вона є об'єктом постійної уваги (в повісті її не помічали), а з іншого, позбавляє її «комплексу жертви», «вивченої безпорадності» та небажання брати відповідальність за свою долю. На відміну, від пушкінської Лізи, вона не очікує на рятівника, вона готова прийняти відповідальність за свої вчинки, вона розуміє, що порушує моральні норми суспільства, але готова йти за зовом свого серця¹ (до того моменту, коли вона дізнається, що Герман просто одержимий ідеєю трьох карт²).

Інша важлива зміна стосується рис *зовнішності* Лізи. О. Пушкін взагалі не акцентує на них увагу, за виключенням однієї репліки, в якій він порівнює її з іншими холодними молодими дівчинами³. В опері, ще до появи Лізи на сцені з опосередкованих характеристик ми вже дізнаємося, що вона безперечно красива. Єлецький називає її «світлим янголом»⁴, для Томського вона поки що «безіменна красуня», не кажучи вже про Германа, який готовий померти заради неї⁵. П. Чайковський додає також до її зовнішності *романтизованих деталей* – за спостереженням Томського⁶ вона бліда та, за думкою Поліни⁷, охоплена смутком.

Однак, найбільше змін М. Чайковський вносить у внутрішній світ Лізи, її емоційне життя. Нагадаємо, що у О. Пушкіна, його розкриття дуже

¹ «С тобой хоть на край света!» (Ліза – Герману, Дія третя, картина шоста, № 21, Сцена та дует).

² «Так это правда, со злодеем свою судьбу связала я!» (Ліза – Герману, Дія третя, картина шоста, № 21, Сцена та дует).

³ «...Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увивались» [24, с. 329]

⁴ «Светлый ангел дал согласие свою судьбу навеки с моею сочетать!» (партія Єлецького, Дія перша, картина перша, № 3 Хор и сцена)

⁵ «Ты видишь, я живу страдаю, но в страшный миг, когда узнаю, что мне не суждено ей овладеть, тогда останется одно...» (партія Германа, Дія перша, картина перша, № 3 Хор и сцена).

⁶ «А с нею, с нею что? Как бледна, как бледна, Ах, мне страшно за нее!» (Партія Томського, д. I. к. 1., № 4 Квінтет и сцена).

⁷ «И без того грустна ты что-то, Лиза, в такой-то день, подумай, ведь ты помолвлена, ай, ай, ай!» (Партія Поліни, дія перша, картина друга, № 7, Дует Лізи та Поліни).

обмежене. Ми навіть не знаємо змісту листів, які Ліза надсилала Герману. Саме тому, такої важливості набувають листи Лізи, які читає вголос Герман. В них нарешті розкривається *багатство внутрішнього світу* героїні.

Перше знайомство з Лізою відбувається в № 3, де вона з'являється на прогулянці з Графінею, і звучить одна репліка «Опять он здесь!» (№ 3, Ліза та Графіня, побачивши Германа), яку вони співають в терцію. Разом з тим окрім опосередкованих характеристик, наданих героїні Германом (№ 2), Томським та Єлецьким (№ 3), перша картина опери не знайомить слухача з її переживаннями.

В другій картині П. Чайковський поступово починає розкривати її внутрішній світ. З композиторської ремарки (№ 8, Сцена і романс Поліни і Російська пісня з хором), ми дізнаємося, що Лізу охоплюють якісь приховані почуття, оскільки вона «не беручи участі в веселошах, задумливо стоїть у балкону», а пізніше «стоїть у глибокій задумливості і плаче» [28, с. 90].

Перша розгорнута сольна характеристика героїні (№ 10, Заключна сцена) розкриває цілий спектр почуттів героїні, внутрішній конфлікт і *емоційні протиріччя* – це почуття долгу (вона розуміє, що неможна порушувати моральні норми), почуття провини перед своїм нареченим Єлецьким¹, а також закоханість у Германа, якого вона наділяє містичними рисами, називаючи «грішним янголом» (подібно до пушкінської повісті, де друзі говорять про те, що у нього душа Мефистофеля), пригадуючи його полум'яний погляд і визнаючи, що її душа належить йому².

В № 10 Ліза розкриває себе як *пристрасна* особа – її переповнюють почуття і вона не може заснути (подібно до пушкінської Тетяни). Втілюються ці почуття в її аріозо («Откуда эти слезы»), а, також, не маючи з ким поділитися своїми переживаннями, вона звертається до ночі («О, слушай, ночь!»). Композитор постійно підкреслює пристрастність героїні відповідними

¹ «достойному подруги, не такой, как я» (Партія Лізи, дія перша, картина друга, № 10).

² «Как ты красавица [ночь], как ангел падший, прекрасен он, в его глазах огонь палящей страсти, как чудный сон меня манит, и вся моя душа во власти его!» (Партія Лізи, дія перша, картина друга, № 10).

ремарками «Пристрастно, захоплено» [51, с. 94], а також постійною зміною емоцій в процесі сцени. Так, побачивши Германа, вона «в німому жаху відступає» [51, с. 98]. Коли неадекватний закоханий починає загрожувати їй самогубством, виймаючи пістолета¹, вона «опускає голову і мовчить» [51, с. 101], розгублюється, коли чує кроки на сходах [51, с. 108].

Цілком закономірно, що Ліза, з таким багатим спектром емоцій, *не здатна контролювати свої почуття*. Якщо вона нам здавалася досить стриманою протягом перших двох картин, то безпосередня зустріч з об'єктом переживань – неврівноваженим, схильним до демонстративної поведінки Германом, повністю вибиває «грунт з під її ніг» і позбавляє здібності прислухатися до голосу розуму. Вона цілком усвідомлює, що Герман «губить її», що він «навіжений»², але під натиском і погрозами вона не може протистояти поглинаючим пристрастями і, коли Герман хапає її в обійми, вона здається, кладе голову йому на плече із словами «Я твоя!» [51, с. 116].

На відміну пушкінської Лізи, для якої пістолет в руках у Германа – знаряддя неадекватної здатної на злочин особи, і саме страх і обережність мотивує її не конфліктувати із безпосереднім джерелом небезпеки, для Лізи – це доказ глибоких почуттів романтичної особистості. Саме в № 10 розкривається високий експресивний «градус» драми П. Чайковського, що забезпечується явною *гіперболізацією емоцій, романтичною екзальтацією* та нездібністю героїв до прийняття раціональних рішень.

Наскільки Ліза *щира і відверта* у вияві своєї прихильності до Германа, настільки вона експресивна і у *гніві*. Коли Ліза дізнається, що Герман став причиною смерті Графині, вона реагує не стільки із жахом, скільки із обуренням. Якщо пушкінська Ліза в пориві почуттів видає лише один епітет «Чудовисько!» [41, с. 345], вислухавши розповідь Германа, то П. Чайковський розширює коло епітетів, підкреслюючи той вир емоцій, що охопив героїню.

¹ Герман (виймаючи пістолет): «Зовите всех! Я все равно умру, один иль при других» (Герман, № 10).

² «Безумный человек, что вы хотите от меня? Что сделать я могу?» «Сжальтесь, вы губите меня! Уйдите, я прошу вас, я велю вам!» (Партія Лізи, дія перша, картина друга, № 10, [28, с. 113-114]).

Окрім чудовиська, він додає епітети «Вбивця! Недолюдок!»¹, які Ліза кидає Герману в обличчя.

Втім, ми не можемо відмовити Лізі в *рішучості і ініціативності*. На відміну від пушкінського персонажу, вона не є пасивною жертвою обставин. Саме вона швидко приймає рішення в критичних ситуаціях. Вперше ми бачимо це в №10, коли вона бачить незнайомця і відразу наказує йому піти (але, не здатна чинити опір своїм почуттям, здається). Пригадаємо, як Ліза чує звук кроків на сходах і вказує Германові на порт'єру, де можна заховатися, щоб не бути викритим [51, с. 108]. Саме вона шукає зустрічі з Германом після вистави (Дія друга, картина 3, № 15), про що ми дізнаємося з її Листа, який герой читає вголос². Саме вона дає Германові ключ від таємних сходів, щоб зустрітися в її кімнаті, оскільки вона хоче належати «тільки йому»³. Наскільки Ліза йде назустріч своєму коханому, настільки швидко вона проганяє його, дізнаючись про його причетність до смерті Графині (див, сноска 1). В той же час вона ж ініціює їх примирення і робить спробу дати Герману другий шанс, довести, що він не злочинець, а дійсно кохає її, а не просто захоплений ідеєю збагачення через таємницю трьох карт, і надсилає йому другого листа, пропонуючи зустрітися.

Рішучість та ініціативність Лізи однак не грають їй на користь, оскільки більшість рішень, що вона приймає, позбавлені розумної мотивації. Почуття, що повністю поглинають героїню, позбавляють її здібності до раціонального мислення, висвітлюючи таку рису, як *ірраціональність*. Окрім того, що вона готова бігти на край світу з Германом, який з самого початку опери виявляв себе як емоційно нестабільна, неадекватна особа, схильна до суїцидальних

¹ «Так вот зачем ты здесь! Не для меня! Ты знать хотел три карты! Не я тебе была нужна, а карты! О боже мой! И я его любила, из-за него погибла! Чудовище! Убийца! Изверг! Прочь!» (Партія Лізи, Дія друга, картина четверта, № 17, Фінальна сцена [51]).

² «После представления ждите меня в зале. Я должна вас видеть...» (Дія друга, картина третя, № 13 Сцена, Герман читає фрагмент листа Лізи [51, с. 136]).

³ «Вот ключ от потаенной двери в саду... там лестница... В спальне близ портрета есть дверь ко мне... Я буду ждать! Тебе, тебе хочу принадлежать я одному!» (Дія друга, картина третя, № 15 [51, с. 173]).

думок, Ліза прагне його **виправдати**, про що свідчить її останній лист до Германа, де вона пише, що не хоче вірити в те, що він прагнув смерті Графині¹.

Ірраціональність Лізи досягає своєї кульмінації в № 21, коли, не будучи в змозі знайти розумне пояснення поведінки коханого, вона починає шукати містичних знаків, які доведуть їй, що Герман не злочинець². На жаль, ці знаки (бій курантів) вказують на протилежне, але й це не зупиняє героїні, і вона продовжує очікувати на нього. Нарешті, побачивши Германа, Ліза починає відкидає всі свої негативні роздуми і падає в його обійми [28, с. 251] із думкою, що нарешті страждання скінчилися, хоча вона повинна розуміти, що все, що відбувається нічого позитивного їй не принесе. Зрозумівши, що Герман втратив розум, і навіть не впізнає її³, Ліза не знаходить нічого кращого, ніж покінчити життя самогубством⁴, хоча, вона мала шанс на безбідне респектабельне майбутнє із князем.

Не можна не вказати на властиве Лізі **почуття провини**, що стає одним з важливих мотивів її вчинків. Вперше воно спіткає Лізу, коли вона замислюється про свого нареченого князя Єлецького, вродливого, благородного, і гідного кращої подружки, ніж вона сама⁵. Саме почуття провини стає поштовхом до того, щоб прогнати Германа, як тільки він з'являється на її балконі. Вона відчуває свою вину навіть в тому, що дуже емоційно відреагувала на звістку про смерть Графині і не дала Германові виправдати себе. І, нарешті почуття провини стає одним з мотивів (інші – розбите серце,

¹ «Я не верю, чтобы ты хотел смерти Графини... Я измучилась сознанием моей вины пред тобой! Успокой меня! Сегодня жду тебя на набережной, когда нас никто не может видеть там. Если до полуночи ты не придёшь, я должна буду допустить страшную мысль, которую гоню от себя. Прости, но я так страдаю!...» (Герман читає листа від Лізи, Дія друга, картина четверта, № 18 [51, с. 224]).

² «А если мне в ответ часы пробьют, что он убийца, соблазнитель? <...>Так это правда! Со злодеем свою судьбу связала я! Убийце, извергу, навеки принадлежит душа моя!» (Дія третя, картина шоста, № 20, Сцена та Аріозо Лізи [51, с. 246-248]).

³ Герман сміється і відштовхує Лізу «Оставь меня! Кто ты? Тебя не знаю я! Прочь! Прочь!» (Герман, Дія третя, картина шоста, № 21 [51, с. 263]).

⁴ «Біжить до набережної і кидається в річку»/ «Бежит к набережной и бросается в реку» (ремарка П. Чайковського, Дія третя, картина шоста, № 21 [51, с. 264])

⁵ «Я жизнь свою вручила ныне князю, избраннику по сердцу, существу, умом, красотою, знатностью, богатством, достойному подружки не такой как я. Кто знатен, кто красив, как он? Никто?» (Партія Лізи, Дія перша, картина друга, № 10 Заключна сцена [51, с. 91 – 92]).

втрачене кохання, без якого вона не мислить своє життя), які штовхають героїню на самогубство.

2.3. Партія Лізи в опері П. Чайковського

Перша експозиція образу Лізи доручається Германові – з його аріозо «Я імені її не знаю» в **Сцені № 2**, ми дізнаємося, що це дівчина, в яку він без пам'яті закохався. Так відбувається її опосередкована характеристика.

Перший «вихід» Лізи відбувається в сцені **№ 3** – вона виходить на прогулянку із Графінею, де вони зустрічають Германа із друзями. В цей момент Герман як раз запитує Єлецького, хто його наречена. Відбувається момент упізнання. При чому Германа впізнає не тільки Ліза, але й Графиня, що можна бачити з її партії. Ліза та Графиня співають в терцію «Знову він тут». Цей момент завершує сцену і відразу ж переходить в **№ 4, «Квінтет та сцена»**, де Ліза та Графиня продовжують співати в терцію. На початку відбувається ствердження *fis-moll*, який вже готовився попередньою сценою. Коротким репліками Графині та Лізи протистоять партії Германа і Князя, які співвідносяться з жіночими за принципом імітації-діалогу. Партія Томського контрастує всім чотирьом. Характеризуючи Германа як «таємничого та мрачного незнайомця» і Ліза, і Графиня задаються питанням - хто він і навіщо їх переслідує. Всі учасники ансамблю переживають контрастні емоції. Герман боїться Графині, яка вже йому ввижається наче приви́дом. Томський переживає за Лізу, оскільки бачить, що вона бліда і налякана. Єлецький відчуває неясну тривогу. В мелодиці Лізи панує опора на малосекундові та речитативні інтонації. Згодом її партія відгалужується від Графині, коли вона починає співати про «владу очей» Германа, в якій вона себе неначе відчуває, сягаючи високих нот (*gis*²) діапазону і поступово повертаючись у першу октаву. В завершенні Квінтету до Лізи звертається Князь із словами кохання і, за клавiром «подає їй руку».

Наступна поява Лізи відбувається в другій картині. Дія відбувається в кімнаті Лізи. Ліза сидить за клавесино́м. Біля неї Поліна та подруги. **№ 7, «Дует Лізи та Поліни»**, пісенно-романсової природи та нагадує міські

романси XIX століття. Ліза та Поліна співають у втору (сексти та терції). Теситура партії Лізи не виходить за означений іще в четвертій сцені тон (тут – g^2). Звучать два однакових куплети із різним текстом. Ліза імітує гру на клавесині.

В наступній сцені Ліза звертається до Поліни лише однією речитативною реплікою «Заспівай, Поля, нам одна!», підтримуючи дівчат.

№ 10, «Заклучна сцена», виступає першою серйозною експозицією образу Лізи. Спочатку це відбувається і діалозі з Поліною, де ми дізнаємося, що дівчина не збирається відкривати подрузі свою таємницю. Усі фрази Лізи лаконічно-стримані та водночас – рішучі, підкреслюють небажання героїні відкривати свої почуття. Лише коли Поліна жартома загрожує розповісти Єлецькому про те, що Ліза сумує в день обручення, Ліза відзивається емоційною реплікою. Протягом всього діалогу Ліза поводить себе відсторонено, показуючи Поліні, а пізніше – і горничній Маші, що вона хоче залишитися на самоті.

Після того, як Поліна йде, в партії англійського ріжка звучить початковий мотив аріозо «Звідки ці сльози», тим самим передбачуючи першу вокальну фразу майбутнього аріозо. Вона розробляється в оркестрі секвентно-діалогічно протягом дев'яти тактів. В цей час в кімнату входить горнична, тушить свічки і хоче закрити двері на балкон, але Ліза її зупиняє – «Не треба закривати! Залиш!»

Залишившись на самоті, Ліза, за коментарем П. Чайковського «стоїть в глибокій задумливості, потім тихо плаче». Звучить чотиритактовий оркестровий вступ, у якому відбувається модуляція в *c-moll*, звучить перша фраза аріозо, а також встановлюється пульсація шістнадцятих, що налаштовує на схвильований, тривожний настрій.

Аріозо «Звідки ці сльози», *c-moll*, розкриває збентеженість героїні, яка не до кінця готова визнати свої почуття навіть перед самою собою. Перший мотив рухається зі слабкої долі від V ступеня *c-moll* по тетраорду мелодичного мінору вгору до першого ступеня і обспівує його, затримуючись

на низхідній секундні I-VII[#] на сильній долі такту. Це надає мелодії ознак *lamento*. Другий мотив ілюструє відхилення у домінанту і підкресленням V ступеня на запитальній репліці «Нащо вони». Друге речення – «Мої дівочі мрії» розвивається за аналогічним принципом хвилі, але вона стає ширшою. Тепер перши й мотив оплює інтервал сексти і звучить з III підвищеного ступеня, що сигналізує відхилення в *f-moll*. Другий на словах – «ви зрадили мені» - піднімається вище, до *des²* і затверджує *c²* як V ступінь *f-moll*. Третя фраза починається з тону *a* і відповідного відхилення в *b, moll*, тут же досягається вершина *ges* та стверджується V ступінь *b-moll (f)*.

Таким способом викладу (хвиля, що росте в діапазоні та підіймається в теситурі) П. Чайковський тонко передає всю бурю почуттів, яка захоплює героїню з глибини душі і поступово наростає.

Друга строфа – «Ось як ви виправдалися» (*Roso piu animato*) - утворює центральну частину аріозо. Показово, що всі три початкові вокальні фрази тепер мають низхідний напрямок. Це передає відчуття безсилля героїні, яка життя своє «вручила» князю. Як і в першому розділі панує варіантний виклад фраз, але тут не відбувається секвентного зсуву, і всі розпочинаються з одного тону – *des²*, який виступає III ступенем *b-moll*, куди відбулося відхилення ще наприкінці першої строфи. В третій фразі, де Ліза починає розмірковувати про те, що вона не гідна князя, починається активний гармонічний розвиток – відхилення в *es-moll, f-moll*. Врешті з ростом хвилювання мелодика з хвилеподібної змінюється на речитативно-декламаційну, фрази стають короткими. Ліза ставить собі запитання, і намагається впевнити себе, що немає нікого кращого од Єлецького («Хто красивий, хто статний, як він? Ніхто!»). В гармонії панує сфера *f-moll*, що готує повернення основної тональності *c-moll*.

Реприза (Темпо I) після паузи з ферматою повертає текст та музичний матеріал першої строфи. В ролі невеликої коди виступає повтор фрази «ви зрадили мені» на тоні *f¹*, після чого героїня плаче.

В оркестрі деякий час продовжують звучати інтонації аріозо, в той час як героїня співає речитатив «І тяжко, і страшно», який служить переходом до

другого аріозо – «**О, слухай, ніч**». Оркестру доручаються хвилеподібні циркулючі фігурації та тремоло, а також арпеджіато арфи, що передають чарівний характер ночі. Тональність змінюється на світлий C-dur, втім в завершенні відбувається модуляція в e-moll. Аріозо складається з двох строф. В першій – три фрази, кожна з яких починається ходом на висхідну кварту, що передає трепет, екстатичний стан героїні. Мелодика речитативно декламаційна, кожна фраза піднімається вище вгору, і в третій досягається мелодична вершина as^2 .

Друга строфа – «Цариця ніч!» розпочинається тоном вище і переабарвлена в мінорні тони – d-moll замість C-dur. На відміну від першої вона має монолітну побудову. Після досягнення кульмінації b^2 останні рядки («Як чудний сон») характеризуються пануванням речитацій, що передає екстатичне зачарування Германом («демонізація» Германа). Активний модуляційний рух приводить до нового тонального центру – e-moll. На відміну від першого, воно виявляється тонально розімкненим, і не випадково, адже з останнім словами Лізами в дверях балкону з'являється Герман.

Тривожні тремоло супроводжують його появу. Спочатку герої мовчки дивляється один на одного, а потім Ліза «робить рух, бажаючи піти».

Весь перший розділ їх діалогу будується на тому, що Ліза хоче піти і наполегливо запитує «навіщо ви тут?», а Герман намагається її зупинити. Пунктирні ритми та речитативно-декламаційні звороти поєднуються із рішучими квартовими ходами («Я закричу»). Врешті Герман «розігрує карту» смерті. Перед смертю він хоче хоча б мати шанс проститися із Лізою, і вона поступово послаблює опір. Герой навіть виймає пістолета на словах «Кликай всіх! я все одно помру».

Вона стоїть, сумно глядить на Германа, а потім «слабіючим голосом» співає «Підіть! Підіть». Втім, рішучість тут уже згасає, про що свідчить низхідний квінтовий хід, та висхідний на секунду.

Другий розділ доручається Герману, який співає аріозо «Пробач, небесне створіння», fis-moll, Andante. В його останніх тактах Герман цілує Лізі

руку. Їх перериває шум кроків та стук у двері – Графиня вимагає відчинити двері. Мелодія її вокальної партії загрозлива, спирається на тритоновий хід. В партії Лізи – збентежені октавні та септимові стрибки («Графиня! Боже правий!»). Ліза ховає Германа за порт'єрою, Графиня входить із служницями та зі свічками.

Ліза розгублено відповідає «Я, бабушка, по кімнаті ходила». Мелодика спирається на речитації. Графиня жестом показує закрити балкон. Стукає палкою, наказуючи Лізі йти спати. В цей час в оркестрі з'являється її лейтмотив – стрибаюча по квартах мелодія фаготу *staccato* в поєднанні із триольною пульсацією.

Коли Графиня йде, Герман пригадує легенду про три карти («Хто, пристрасно кохаючи, прийде, щоб напевне вивідати від тебе три карти»). Ліза, затворивши двері за Графинею, жестом показує Герману йти. Герман просить «пощади» у Лізи – з цього моменту починається новий розділ дуету.

Третій розділ відкривається роковим тремоло літавр, що відіграють функцію передчуття трагічної розв'язки. Після його звучить речитатив Германа, який хоче «жити і померти із Лізою». Ліза все ще опирається - звучать її репліки – «Божевільна людина, що ви хочете від мене?» Герман знову загрожує своєю смертю («Так значить смерті вирок ти вимовляєш»). Тут же звучить вершина – a^2 , з якої починається фраза героїні «Змилюйтеся, ви губите мене».

Герман хоче піти, але Ліза його зупиняє - «Ні! Живи!», і це символізує, що вона здалася своєму «губителю». Герман хапає її в обійми. Звучить заключна фраза – «Я твоя!» або «Навік твоя!» паралельно із фразою «Тебе люблю!» у Германа. У Лізи – хід на висхідну квінту до абсолютної вершини її партії h^2 , Герман співає з неї в дециму (gis^2). Завершується сцена, де панували мінорні похмури барви світлим E-dur. Це єдина фраза, де герої співають разом. Отже, фінальна, десята сцена першої дії розпадається на два крупних розділи – сольну сцену Лізи, та її дуетну сцену із Германом, в якій центральне аріозо обрамлене діалогічними сценами, а також є вторгнення – поява Графині. Герої

ілюструють екзальтованість почуттів, і Герман, який погрожує своєю смертю врешті решт «розхитує психіку» Лізи, і дівчина, яка поводила себе доволі обережно, поринає у вир почуттів і здається перед натиском Германа.

Друга дія служить інтермедією в розвитку драми, і тут ми лише бачимо Лізу разом із Єлецьким. Лізу близькість Єлецького не радує. Він бачить її розпач («Ви така сумна, люба, неначе горе є у вас...») і хоче, щоб вона йому довірилася, але Ліза лише «відмахується» від нього («Ні, пізніше, Князю, іншого разу...»). В її єдиній репліці – опора на інтонацію малої терції і e-moll.

Тут відбувається його зізнання в коханні – звучить арія «Я вас люблю, люблю безмірно». Її світлий, спокійний тон разом із пасторальним Es-dur, контрастує бурхливим зізнанням Германа. Він показує себе зрілою людиною, здібною до глибоких переживань і стосунків. Жодних реакцій Лізи під час цієї арії в клавірі не зазначено.

Вдруге Ліза з'являється в другій дії в **№ 15, Заклучній сцені**, по завершенню Інтермедії. Ліза входить у масці і звертається до Германа («Послухай, Герман»), щоб дати йому ключа від спальні Графині, де є двері до покоїв Лізи. «Тебе хочу належати» - співає Ліза, і Герман обіцяє бути там того ж вечора. Після цього короткого діалогу Ліза тікає.

Наступний раз ми бачимо Лізу в **№ 16, Сцені та хорі**, присвяченій образу Графині. В цей час Герман вже знаходиться в її спальні. В кімнату входить Графиня із приживалками та служницями, серед них і Ліза. Ліза наказує Маші не йти за нею. «Що з вами, панянку? Ви бліда» - питається служниця. «Ні, нічого», – відповідає їй Ліза і відкриває дівчині, що «він прийде». Партія побудована на речитаціях, що бажання зберегти все в таємниці. І саме Маші вона зізнається «Моїм супругом його обрала я...».

Перша половина **Сцени № 17** присвячена діалогу Графині та Германа, під час якого стара Графиня з переляку помирає. Друга половина – діалог із Лізою. Ліза входить із свічкою до покоїв Графині («Що тут за шум?») і бачить Германа. Герман зізнається, що він «смерті не хотів, хотів тільки знати три карти». Тут Ліза починає розуміти, що вона йому не так потрібна, як секрет

Графині («Так ось навіщо ти тут»). Мелодика спирається на звуки тризвуку *h-moll*. Неодноразово в партії Лізи повторюється хід на квінту *h – fis*, пізніше відбувається модуляція в *cis-moll* із подальшим переходом у *fis-moll*. Врешті решт Ліза називає його чудовиськом та нелюдом («Чудовисько! Вбивця! Нелюд!») проганяє його («Геть! Злодій!»). Герман тікає, а Ліза «із риданнями опускається на труп Графині». Ми розуміємо, що Ліза страждає не по старій Графині, а по своєму коханню, яке Герман знищив через його вчинок.

Отже вдруге діалог Германа із Лізою завершує дію, просуваючи розгортання ключової сюжетної лінії.

В третій дії Ліза присутня спочатку лише в думках Германа, який читає її листа. Втім, **Шоста картина** стає головною кульмінаційною сценою образу героїні (**№ 20, Сцена та аріозо Лізи**). Вона відбувається зимовою ніччю біля набережної та Петропавлівської фортеці, де Ліза очікує на Германа, щоб переконатися, що він все ж таки її кохає. Після тривожного вступу, *e-moll*, звучить речитатив Лізи «Уж опівночі, а Германа все немає». Панує речитативна мелодика, яка поступово здіймається вгору. На словах «Він жертва випадку і злочину не може скоїти» в вокальній партії з'являються інтонації *lamento* – благання. Їй хочеться щоб дійсно Герман виявився не злочинцем. Врешті Ліза концентрується на своїх власних почуттях і після одієї фрази *a'cappella* («Ах, виснажилась, настраждалася я»), звучить її аріозо («Ах, виснажилась я горем»), *Andante molto cantabile*, *a-moll*, яке дещо нагадує російські протяжні пісні. Воно значно простіше за мелодикою в порівнянні з першою характеристикою героїні (аріозо «Звідки ці сльози»), втім вирізняється більшою глибиною почуття – звідси рух до коріння – до фольклорних витоків. В душі героїні злам – вона втратила насолоду життям і втомилася від внутрішньої драми. Перша фраза охоплює рух по мінорному пентахорду вгору. Друга містить два повторених мотиви – поспівки ($f^2-e^2-d^2-a^1$), що містять ниспадаючий рух від IV до I ступеня, який викликає асоціації із фольклорною пісенністю. Наступні два мотиви – варіантний виклад

початкового зерна із зупинками на нестійких ступенях – II та IV. Завершується строфа повтором початкової фрази, симетрично її замикаючи.

Друга строфа «Життя мені лиш радість обіцяло» аналогічна за тематизмом до першої, але остання фраза стає початком наступної строфи, тим самим порушується початкова симетрія. В третій строфі («Ах, виснажилась, втомилась я!») комбінується текст перших двох строф, вокальна партія викладається варіантно і досягає нового динамічного рівня (ff від початку). Кульмінацією стає «причитання» «Ах, думою себе замучила..» із вершиною $a^2 - h^2$. Завершує аріозо кода із речитативно-декламаційними фразами в першій октаві («Я виснажилась! Я настраждалась!»), які передають втому героїні. Отже 20 сцена складається з двох великих розділів – речитативу та аріозо Лізи.

Наступна сцена, № 21, «Сцена і дует», представляє собою найбільш розгорнутий етап розвитку взаємовідносин Лізи та Германа і водночас виступає трагічним завершенням любовної лінії опери. Представимо її у вигляді схеми.

Схема Сцени та дуету, № 21

I розділ	II розділ	III розділ	IV розділ	V розділ	VI розділ	Coda
СЦЕНА		ДУЕТ				
I розділ	II розділ	I розділ	II розділ	III розділ	IV розділ	
				Allegro giusto	Piu allegro	
Речитатив Лізи	Арізо «помсти» (гніву)	Герман+Ліза Дует «згоди»	Герман+Ліза Діалог речитативного плану	Герман+Ліза Дует «розбіжностей» Тематизм аріозо «помсти»	«Та ні, не може бути!»	Оркестр, тема Графині
«Якщо мені у відповідь годинники проб'ють»	«Так це правда!»	«О, так, минули страждання»	«Але кохана, нам не можна зволікати»	«Так правда це, із злодієм своєю я долю пов'язала»		
		A-dur				Fis-moll

Сцена відкривається новим речитативом героїні (**перший розділ**)– «**А якщо мені у відповідь годинники проб'ють**», де вона хоче від курантів почути, чи злодій та вбивця її Герман, чи ні. В мелодиці панують речитації та тональна нестійкість із відхиленнями в g-moll, as-moll. Фоном виступають оркестрові тремоло. В цей час звучать куранти на кріпосній башті. Із відчаєм вона молить Германа прийти («Ах, люби, приходь, пожалій») під мірний бій курантів. Ця сцена контрастно віддзеркалює їх перший дует, де про «жалість» благав Герман, погрожуючи застрілитися.

Нова думка пронизує розум героїні – «**Так це правда! Із злодієм свою долю зв'язала**» - тут відбувається перехід у драматичний fis-moll. Розділ **Allegro guisto** можна розглядати як аріозо, хоча декламаційність у мелодиці продовжує панувати. Разом із тим встановлюється стабільний фактурний фон – арпеджіо шістнадцятих, які підкреслюють новий емоційний сплеск в душі героїні і усвідомлення нею страшної правди. Водночас аріозо завершується мажором (A-dur) і мажорні барви кілька разів підкреслюють її думку – «Із вбивцею разом проклята», що надає їй схожості із арією помсти. Втім, адресатом цієї помсти стає сама Ліза, неначе героїня хоче бути покарана за те, що вчинила і прокляття усвідомлюється нею як справедливе покарання.

Раптово входить Герман. З цього моменту починається **третій розділ** сцени. Він відкривається реплікою Лізи – «Ти тут, ти тут! Ти не злодій» в радісному H-dur – E-dur. Ліза падає в обійми Германа, а він її цілує. Звучить їх єдиний дует згоди – «О, так, минули страждання» (Andantino con moto), в світлому A-dur, екстатичний характер якого підкреслений мірною пульсацією тріолей вісімок в розмірі 9/8. Кантиленні хвилеподібні фрази широкого дихання викладаються по черзі в партіях персонажів у вигляді діалогу. Виклади охоплює дві строфи. В другій («То були тяжкі марення») в завершенні їх партії об'єднуються із єдиним текстом і звучать в дециму. Переходом до наступного розділу служить наступний діалог, який відкриває Герман– «Але мила, неможна нам затримуватися» – він повертає Лізу до реальності. Герман пропонує Лізі тікати. Втім, на запитання куди, герой

відповідає «В ігорний дім», тим самим даючи Лізі зрозуміти гірку правду – він втратив розум і кохання до неї нічого для нього не значить.

Четвертий розділ відкривається реплікою Лізи «О боже, що з тобою». В оркестрі звучать тремоло літавр, інтонації теми Графині. *Alllegro guisto* утворює внутрішню репризу в сцені – «Так це правда, із злодієм свою долю зв'язала» - співає Ліза, остаточно переконуючись, що Герман вбив Графиню і його цікавлять лише три карти. Повертається *fis-moll*. Вокальна партія Лізи супроводжується контрапунктом Германа – «Так! Так! То правда», що утворює своєрідний дует згоди». Після цього звучить кода, *Piu Allegro*, де Ліза все ще сподівається на те, що Герман отямиться («Ні, не може бути! Отямся, Герман!»), але він її майже не чує і в екстазі повторює як заклинання «Так! Я той третій, хто пристрасно кохаючи...». В завершенні сцени Герман сміється і відштовхує від себе Лізу. Звучать його останні репліки - «Залиш мене! Хто ти? Тебе не знаю я!». Завершує сцену фраза Лізи «Загинув він, загинув! А разом з ним і я!» і кидається в річку. Отже сцена № 21 організована складніше, ніж попередня і містить внутрішню репризу, викладену динамізовано та варіантно (в дуеті). Разом із тим сцену можна розбити на 2 великих розділи – Ліза до появи Германа та Ліза із Германом.

Фактично в даній сцені завершується розвиток любовної лінії Германа та Лізи, що приводить до трагічної розв'язки, втім, основна сюжетна лінія – трьох карт завершується тільки в № 24.

Розвиток образу Лізи в опері ілюструє еволюцію її почуттів від таємничості та неясної туги до закоханості і приреченості в останніх сценах. Такий різноманітний спектр емоцій свідчить про те, що героїня, на відміну від пушкінської Лізи, виступає романтично екзальтованим персонажем, який виявляється не здібним опанувати свої переживання і закінчує життя самогубством. Основною експозицією Лізи виступає Сцена № 10 із тужливим аріозо «Звідки ці сльози» та екстатичним «О, слухай ніч». Цілковито сольною сценою, яка складається з двох розділів – речитатива та аріозо – виступає № 17, яка розкриває розпач героїні, яка втрачає останні крихи надії. В кожній дії

в останніх сценах у Лізи є дует із Германом. В № 10 – це перші зізнання у почуттях; № 15 – надії на близькість та взаємні почуття; № 17 – це розчарування і розпач. Широкий спектр емоцій розкриває її фінальний дует із Германом в сцені № 12. Це і містичне очікування на те, що відповідь на питання їй дадуть куранти, оскільки героїня не хоче зізнаватися самій собі в тому, що Герман – злодій і несе їй погибель, це бажання бути покараною та зруйновану мораль та зраду самій собі, і прагнення врятувати Германа, і жах від усвідомлення того що.

Для характеристики Лізи П. Чайковський обирає три типи інтонацій – це речитативно-декламаційна – безпосередні реакції Лізи на дії та слова персонажів; це аріозно-романсовий тип, який ми спостерігаємо в аріозо «Звідки ці сльози» та третій - в «Ах, виснажилась я горем!» близький до фольклорних пісенних зразків – протяжних та плачів, що відчувається в підкресленій простоті мелодики, опорі на квартові поспівки, мінорний пентахорд та діатоніку. Останній тип підкреслює глибину страждань. В тональному колі Лізи – c-moll та C-dur→e-moll (№ 10); e-moll, a-moll (№ 20) та напружений fis-moll (№ 21), що йде від Квінтету з першої дії, наповненого тривожними почуттями героїв. Є сцени, де у Лізи всього декілька реплік, як, наприклад, в № 15 та № 16, втім вони відіграють важливу роль в розкритті її образу. Так, в № 15 Ліза сама дає ключа Германові, щоб він проник в її кімнату через спальню Графині; в № 16 вона зізнається першій особі – Маші – в своїх почуття до Германа і довіряє їй інформацію про те, що Герман повинен до неї цієї ночі прийти. В інших моментах «голос» Лізи звучить в партії Германа через її записки (листи). Герман сам дає образу Лізи декілька захоплених характеристик (аріозо «Я імені її не знаю», аріозо «Пробач, небесне створіння»). Насичені інтонаційними подіями соло Лізи та дуети із Германом контрастно відтінені дуетним романсом із Поліною в дусі невибагливих міських романсів.

Висновки до Розділу 2. В опері П. Чайковського Ліза, в порівнянні з першоджерелом переживає справжню метаморфозу. Композитор (і автор

лібрето) позбавляє її «вивченої безпорадності» та «комплексу жертви». На відміну від пушкінської пасивної рефлексуючої особи, Ліза П. Чайковського активна і готова брати відповідальність за свою долю і свої вчинки. Вона рішуча та ініціативна, і саме вона стає лідером у взаємовідносинах із Германом («організує» побачення, вишукує засоби подолати перепони, пропонує втекти «на край світу»). Врешті-решт, Ліза все ж таки стає жертвою, але причиною цього є ряд помилкових ірраціональних рішень, прийнятих нею самою.

Композитор змінює «зовнішні» атрибути образу героїні – піднімає її соціальний статус (від бідної вихованки до онуки багатой Графині) та підкреслює її вроду (через опосередковані характеристики, що надають їй чоловіки), а також романтизує її постать благородною блідістю та сумним виразом обличчя, але найбільші зміни стосуються її внутрішнього світу, який майже невисвітлений в літературному оригіналі.

Основними засобами, якими П. Чайковський здійснює цю метаморфозу стали дві розгорнуті характеристики героїні (№ 10 та № 21), в яких розкриваються її почуття до Германа, протиріччя (амбівалентність), пристрасність, неможливість опанувати свої емоції.

Композитор-лібретист використовує **широке коло епітетів** як в самому тексті героїні, так і в ремарках, що вказують на її підвищену романтичну екзальтованість. Велику роль у розкритті образу відіграють **озвучені** композитором **листи** Лізи до Германа, тексти яких відсутні в повісті О. Пушкіна.

В ремарках П. Чайковського, Ліза постає персонажем, синонімічним до Тетяни з Євгенія Онегіна. Вона то «не беручи участі в веселошах, задумливо стоїть у балкону» (№ 9), то «пристрасно, захоплено» звертається до ночі («О, слухай, ніч!»), № 10), то «відступає в німому жаху», побачивши Германа (№ 10), то кидається до нього в обійми (№ 21).

У ставленні до Германа Ліза відверто і **щиро виражає свої почуття**, про що свідчать репліки «<...> как ангел падший, прекрасен он, в его глазах огонь палящей страсти, как чудный сон меня манит, и вся моя душа во власти его!»

(№ 10), «Я твоя!» (№ 10), «Тебе хочу принадлежать я одному!» (з листа, № 15), «мой милый, мой желанный» (№ 15), «И я его любила, из-за него погибла!» (№ 17).

Втім, в сольних (і дуетних) сценах Лізи переважають емоції, що вказують на **страждання** «Ах, истомилась, исстрадалась я!» (№ 20) «Все, что я в мире любила, счастье, надежды разбила!»; «Тоска грызет меня и гложет!» (№ 20), «Прочь слёзы муки и сомненья!» (№ 21). Для неї, як героїні романтичної драми страждання виявляються невід'ємними від почуття кохання.

Все це сприяє створення образу романтичного персонажу, який переживає глибокі, нестримні почуття, що неминуче ведуть його до загибелі.

РОЗДІЛ 3

ЛІЗА НА ШЛЯХУ ДО СЦЕНІЧНОЇ СЛАВИ: КІНОСТРІЧКА

ПАВЛА ЛУНГІНА «ДАМА ПІК»

«<...> сучасні Лізи не йдуть в монастир,
не кидаються в річку,
а приймають умови гри,
самі починають грати з цим життям
і готові себе розмінювати і продавати».
(Павло Лунгін [10]).

У коротких відомостях щодо створення стрічки зазначено, що фільм був завершений Павлом Лунгіним у липні 2015. Витоками для «Дами пік» стали одночасно два твори – і повість О. Пушкіна «Пікова дама» і однойменна опера П. Чайковського. Картина, за словами режисера, «стала спробою поєднати класичну оперу та містичний трилер, де замість грального будинку його сучасний аналог – казино» [10].

Сюжет фільму розгортається як підготовка прем'єри «Пікової Дами» П. Чайковського, і лише остання третина фільму сконцентрована на початку дії опери, яка сприймається контрапунктом до трагічних подій реального життя, які відбуваються з Андрієм/Германом. Для Софії Майєр (роль виконує Ксенія Рапопорт) опера П. Чайковського – «це історія про гроші, про пристрасть, про молодість, про секс. Вони молоді люди, вони так хочуть жити, що їх трясє і крЮчить», – говорить постановниця під час однієї з перших репетицій¹. Вона вимагає від своїх співаків-акторів такого ж емоційного напруження, гри на межі можливостей. Втім такої експресії врешті-решт досягає лише Герман, життя якого (через картковий борг) опиняється під загрозою, а Лізі вдається минути жахливої участі.

Не в останню чергу це обумовлено тим, що режисер позбавляє кіногероїню Лізи (роль виконує Марія Курденевич) ореолу «романтичної екзальтованості» та тяжіння до гострих невротичних переживань, властивих

¹ Див. сцена 00:20:39 – 00:21:06 (Павло Лунгін «Пікова дама»). Тут і надалі цифрами буде вказано хронометраж стрічки (години-хвилини-секунди: гг:хв:сс).

Лізі П. Чайковського. Це обумовлено, з одного боку, сучасним контекстом фільму, прагненням реалістично змалювати ситуацію, а з іншого – присутністю у кінострічці персонажу, який всі ці якості втілює – Софія Майєр, яка є авторкою майбутньої постановки «Пікової дами» і виконавицею ролі Графині. Софія почала свою кар'єру з партії Лізи в опері П. Чайковського, і тепер повернулася до Росії з метою втілити цей сюжет на оперній сцені. Режисер своєрідно *«розділив» образ оперно-пушкінської Лізи* між двома персонажами стрічки – Лізою і Софією.

Софія Маєєр представлена в перших кадрах стрічки як «ексцентрична Марія Каллас наших днів, люди цілеспрямовано перелітали через океан, тільки щоб почути, як вона співає “Норму” в Чикаго»¹. Основними якостями Софії є тяжіння до епатажу, ексцентрики, гіперболізації емоцій, екзальтації, зміни настроїв, потреба в адреналіні – рис, частково «вкрадених» у героїні Лізи з романтичної драми П. Чайковського. Крім того, вона буквально краде у Лізи його коханого Андрія² (який в опері буде виконувати роль Германа), і тим частково «перебирає» на себе ту роль, яку виконувала в опері П. Чайковського сама Ліза. З розгортання сюжету фільму нам стає зрозумілим, чому саме виникає любовна інтрига між Софією Майєр та Андрієм – вони обидва гравці, мають схильність до лудоманії, адреналинозалежності, і прагнуть до гостроти переживань. В результаті режисер зміщує любовну лінію кінострічки з пари Ліза-Герман (Андрій) на Графиня – Герман (Софія). Її кульмінація відбувається безпосередньо в постановці опери в спальні Графині, до якої Герман увійшов щоб дізнатися про таємницю трьох карт (Дія друга, № 17). Вона сприймається як любовний дует персонажів – Герман переслідує Графиню, яка повзає по сцені, і поступово «знімає» з неї одяг. Таким чином, із сцени шантажу вона перетворюється на сцену зваблення³.

¹ Див. сцена 00:04:53 (Павло Лунгін «Дама Пік»).

² Софія Майєр приходять в квартиру Андрія (Германа) і зваблює його (00:49:55 – 00:52:50).

³ Дует фактично продовжується і в гримерці після виконання номеру. Софія відмовляється давати Андрію гроші, які він міг би поставити в казино, щоб врятувати своє життя і він душить її. І глядач, і сам Герман до останньої сцени стрічки вірять, що він вбив Софію аж до її виходу на сцену в заключному номері опери (№ 24), де за сюжетом вона з'являється у ролі привида. Виявилось, що Софія просто втратила свідомість, але

В результаті Ліза Галицька (майбутня Ліза) та її тітка Софія Майєр (майбутня Графиня) виступають у фільмі персонажами-антагоністами, які втілюють протилежні якості і, разом з тим є **своєрідними «двійниками»**. Яскравим прикладом їх перехрещення-перетину є одна зі сцен-репетицій, в яких Ліза відмовляється співати сольну сцену (№ 20, «Ах истомилась я горем»), оскільки вона дізналася, що Андрій їй зрадив із тіткою і це спричиняє їй певні страждання. Втім постановниця – Софія не хоче переривати репетицію і пропонує заспівати цю сцену сама. Розуміючи, що фактично її обурення означає її поразку, Ліза повертається на сцену і починає співати номер із тіткою. Насичений експресією, № 21, дозволяє героїні втілити всі свої негативні почуття і розкритися як акторці.

На відміну від Лізи П. Чайковського, яка не може контролювати свої емоції, П. Лунгін надає своєму персонажеві певну **виваженість**, збалансованість. З одного боку, вона переживає глибокі почуття – кохання до Андрія, обурення і розчарування, коли той її зраджує, ненависть до Софії Майєр (якою вона вважає винною в загибелі своєї матері). З іншого, вона погоджується грати в постановці тітки, тому що розуміє, що це її прямий шлях до слави, і яскравий ступінь у її кар'єрі. Тобто, при всіх протиріччях, які роздирають Лізу Галицьку, вона майже завжди знаходить в собі **сили опанувати свої емоції**, оскільки розуміє, що **імпульсивні вчинки** не будуть їй на користь¹. Тим самим Ліза П. Лунгіна виявляється ближче до пушкінського персонажу, ніж до оперного, і саме наявність контролю над емоціями рятує її від жахливих помилок, які припустив її коханець Андрій/Герман.

Втім, як і Ліза П. Чайковського (на відміну від пушкінської), хоча і не діє імпульсивно, але **щиро висловлює** негативні переживання, що видає в ній

вижила. Втім, для Андрія, який виконує роль Германа вона дійсно стає приви́дом (див. сцена 01:41:48, П. Лунгін «Дама Пік»).

¹ Не прагнучи оцінювати висоту акторської гри, треба відмітити, що врівноваженість у постаті Лізи завжди виглядає вмотивованою, тоді як емоційні сплески виглядають раптовими і позбавленими внутрішньої напруги. Важко сказати, чи це був задум режисера, чи це недолік акторської гри.

відверту, сильну натуру. Вже в найпершому діалозі з тіткою вона тричі повторює «Ненавиджу» (00:05:49), що доводить, що вона не боїться ані гніву «Графині», ані її немилості. Коли Ліза розуміє, що її коханець Андрій поводить себе щонайменше неадекватно (він вимагає від дівчини віддати йому намисто перлин, подарованих тіткою в знак того, що вона його кохає), Ліза не терзає себе у відповідь на погрозу (на відміну від персонажу Чайковського), а просто говорить йому «Да пішов ти!» (00:37:54, П. Лунгін «Дама Пік»), і кидає його на самоті в кафе.

Разом з тим, Лізу періодично видає **низька самооцінка** – вона вважає, що їй недостатньо таланту, і періодично відмовляється продовжувати співати. Прикладом може послужити репетиція № 10 (Аріозо «Откуда эти слезы...» 00:41:25 – 00:41:49), де співачці не вдається виконати верхівку, і це спричиняє розчарованість у власному потенціалі. Крім того, сам факт того, що тітка хоче залучити її до постановки стає для дівчини сюрпризом – вона навіть не сподівалася на таку честь.

Лугінській Лізі властивий **раціоналізм**. Це можна бачити навіть в тому, як вона оцінює персонажів драми П. Чайковського, яких вони з Андрієм планують грати. На початку стрічки у них відбувається діалог¹, в якому насправді реалізується і проекція їх власних взаєностосунків:

- Ліза кохає Германа? – запитує Андрій
- А Герман? Він негідник. – відповідає Ліза.
- Він не негідник. Чому негідник? він не негідник, він просто хоче виграти. Ми ж прості хлопці – у нас ані грошей, ані родичів... Дайте хоч в карти виграти! (майже кричить)
- Але він розбив їй серце.
- <...> Я би так не вчинив. [переклад наш, П. Лунгін «Дама Пік», 00:15:17].

¹ Див. сцена 00:15:17 (П. Лунгін «Дама Пік»).

Як бачимо, у Лізи не має романтизованої уяви про персонажа Германа з опери П. Чайковського. Більш того, вона не поспішає говорити слова кохання своєму партнеру, оскільки сумнівається у його щирості. *Розум, що керує емоціями* і не дозволяє емоціям зруйнувати життя стає одною з визначних рис героїні кінострічки.

Раціоналізм і стриманість не покидають Лізу навіть в кульмінаційній сцені фільму (і оперної постановки). Виконавці опери після завершення останнього номеру опери в ігровому будинку (№ 24) виходять «на поклін». Ліза бачить свою тітку-Графиню живою (в той час як Лізі Андрій сказав, що він її вбив), а сам Андрій у ролі Германа стікає кров'ю на сцені, оскільки він дійсно порізав собі горло розбитим келихом (в надії вбити себе і втекти від оплати карткового боргу), втім Ліза оволодіває своїми емоціями. І, коли Софія говорить «Тепер ти зірка...»¹, а зал наповнюється оплесками і оваціями, Ліза Галицька дійсно і щиро починає посміхатися, в чому відчувається задоволення дівчини тим сценічним тріумфом, який мав спектакль. В цей момент її раціоналізм переростає у **прагматизм**, і вона починає усвідомлювати, що всі негативні переживання (зрада партнера і його можлива смерть) – це і є ціна слави її та майбутніх кар'єрних успіхів.

Музика П. Чайковського є важливим компонентом кінострічки і заслуговує самостійної уваги. Ми зупинимось лише на ключових моментах, що характеризують використання режисером окремих фрагментів опери. По-перше, музика «Пікової дами» може виступати фоном до дії фільму – в такій ролі використано музику оркестрової інтродукції, що неодноразово повертається в процесі розгортання сюжету. Найбільш поширене використання музики як контрапункту до життєвих подій та реальних переживань героїв, що розкривається в репетиціях постановки.

Прагнучи отримати роль в майбутній постановці, Андрій співає аріозо Германа (№ 2, «Я имени ее не знаю...»)², очікуючи схвали Софії Майєр, але на

¹ Див сцена 01:43:20 – 01:44:30 (П. Лунгін «Дама Пік»).

² Див. сцена 00:48:30 – 00:49:30 (П. Лунгін «Дама Пік»).

її думку, він поки що не «справжній» Герман, і не гідний цієї ролі. В подібній функції виступають дуетні фрагменти опери (№ 10), де Герман та Ліза репетирують, співаючи у клітинах на сцені. За думкою постановниці Софії Майєр, клітка (що вочевидь символізує соціальний, статусний, емоційний бар'єр між персонажами) допомагає їм краще «вжитися» образи¹. Інший яскравий момент-репетиція № 20 («Сцена та аріозо Лізи»), де Ліза доводить, що в неї достатньо сил і наснаги, щоб виконати цю роль.

Майже повністю відтворено в кінострічці Сцени № 17 та № 24 (за оперним клавіром). Оскільки, вони є частиною реалізованої в кінострічці постановки опери, вони фактично перестають бути контрапунктом, і перетворюються на самостійні події, що розгортаються на сцені. В них використано оригінальні яскраві декорації і яскраве оформлення. Стильність йому надають панівні кольори – білий, червоний, чорний, що присутні і в одязі персонажів, і в декораціях, і в освітленні і нагадують карткові масті, відсилаючи до ключового сюжетного і музичного мотиву опери – теми трьох карт. В № 16-17 (за оперним клавіром) сцена виглядає як шмат зім'ятого паперу, по ньому ньому ходить на милицях Графиня разом з її приживалками. Вони виглядають, як маріонетки театру жахів. Але, залишившись на самоті, Графиня відкидає милиці, і починає виглядати як тендітна жінка (одягнена в біле), що очікує на свого коханця².

Висновки до Розділу 3. П. Лунгін оригінально інтерпретує сюжети пушкінської повісті та драми П. Чайковського, переплітаючи реальне життя та постановку драми П. Чайковського. В своїй концепції він виявляється дуже близьким до іншого кінофільму з музикою П. Чайковського – «Чорного

¹ Див сцена 00:54:30 – 00:56:45 (П. Лунгін, «Дама Пік»).

² Театральні декорації для спектаклю створила дочка відомого театального режисера Йосипа Райхельгауза, володар «Золотої маски», талановитий художник Марія Трегубова. В її послужному списку - робота в театрах Росії і зарубіжжя. «Ми хотіли створити щось сучасне, відмовитися від класичних елементів “Пікової Дами”, де на ліжку під балдахінами лежить стара, - каже Павло Лунгін, - Мені ж здається, що “Пікова Дама” наповнена пристрастю і любов'ю, і мені хотілося чогось нетрадиційного. В результаті ми намацали якусь поверхню, щось на зразок зім'ятого паперу, на якій існують герої. І мені здається, в нашій “Піковій дамі” на сцені є щось інопланетне» [5].

лебідя» (з Наталі Портман у головній ролі)¹. Їх об'єднує і спільний підтекст – мистецтво дійсно вимагає жертв і максимальної концентрації сил. Щоб блискучо грати, актор іноді повинен бути на межі втрати розуму, або навіть втрати його. Закулісні інтриги, криваві сцени – все це змальовує «темні» сторони богемно-артистичного життя.

Режисер цікаво опрацьовує образ Лізи, «розщеплюючи» його на врівноважену, стриману Лізу (Ліза Галицька), яка ближче до пушкінського персонажу та неуврівноважену, екзальтовану Софію Майєр (майбутня Графиня), яка нагадує Лізу П. Чайковського, одночасно розвиваючи і деталізуючи кожен з них. Софія Майєр – ексцентрична, адреналінозалежна, гравець за природою, вона не контролює власні емоції і поведінку, мотивація її вчинків далеко не завжди зрозуміла². З аналогією з Чорним лебідем, її можна було б охарактеризувати як «чорну» Лізу (або Пікову Даму).

«Власне» Ліза (Ліза Галицька) позбавляється своєї неконтрольованої емоційності, яку ми спостерігали в творі П. Чайковського. Разом з тим, вона не боїться відверто висловлювати свої почуття і говорити «ні» своєму партнеру, коли той починає поводити себе неадекватно. Складно сказати, чи закохана вона в свого Германа-Андрія. Та недовіра, яку ми відчуваємо в її ставленні до неуврівноваженого хлопця, виявляється небезпідставною, і фактично любовна лінія сюжету в другій половині стрічки переходить від пари Ліза – Герман до пари Ліза – Графиня. Загострюючи раціоналістичні сторони образу Лізи, режисер висвітлює і певний властивий героїні прагматизм. Вона, врешті-решт, досягла своєї мети (як і пушкінська Ліза), і виконала оперну партію, яка стане першим щаблем на шляху її подальших кар'єрних успіхів.

¹ «Чорний лебідь» (англ. Black Swan) — психологічний трилер Даррена Аронофскі. Світова прем'єра фільму відбулася 1 вересня 2010 року на відкритті 67-го Венеційського міжнародного кінофестивалю [54].

² Сама акторка Ксенія Рапопорт, що зіграла Софію Майєр, відзначає, що її персонаж позбавлений цілісності. «Ми багато обговорювали з Павлом Семеничем, хто така Софія Майєр <...> І він щоразу характеризував її інакше, в залежності від свого стану духу або від того, наскільки сильно я йому докучала своїми питаннями. Наприклад, це - не людина, а квінтесенція зла і людської жадібності. На другий день він говорив: «Ні, це просто нещасна баба, яка хоче любові і це її останній шанс». Потім він говорив: «Це - велика жінка, якій на всіх наплювати, вона хоче тільки слави і грошей, любов її не цікавить взагалі». Або раптом: «Та ні, це взагалі не жінка, це Любов, немає, краще Диявол». Така ось суперечлива робота над роллю йшла ...» [10].

Кіногероїня Лізи не позбавлена деяких недоліків – вона страждає від заниженої самооцінки, про що свідчать репетиції опери, де вона заявляє, «що їй не вистачає таланту». Вона начебто не має блискучих зовнішніх даних (на відміну від її тітки), втім це скоріше питання макіяжу та поведінки. Врешті-решт у глядача складається враження, що вона зможе подолати всі свої комплекси та, можливо, стати оперною зіркою, як і її тітка.

ВИСНОВКИ

Аналіз трьох творів – пушкінської повісті «Пікова дама», однойменної опери П. Чайковського та кінострічки «Дама Пік» П. Лунгіна дозволив дослідити *метаморфози* образу Лізи в контексті сюжету твору та інших центральних постатей. Вони зумовлені і авторським баченням митців, і історичним контекстом – романтична драма П. Чайковського вимагала ілюстрацію нестриманих почуттів на сцені, а сучасна кінострічка П. Лунгіна – реалістичності, гостроти і оригінальності підходу.

О. Пушкін підкреслено сухо описує персонажа Лізи, майже не розкриваючи перед нами її внутрішній світ. Окрім сцен, де Ліза плаче у себе в кімнаті, ми майже нічого не знаємо про її емоційне життя, страждання. За «кадром» оповідання залишаються її почуття щодо Германа: по-перше, О. Пушкін не цитує її листів, по-друге, у внутрішніх монологів Лізи ніде не звучать слова кохання, а, вперше побачивши його, вона взагалі користується словами Томського (), щоб описати своє враження. Єдине, що звучить у Лізи від серця – це фраза «Негідник!», в якій вона концентрує свої негативні переживання. В результаті з усіх центральних образів п'єси – Графині із її старечою деменцією і депресією, Германа з його лудоманією і психопатією, – Ліза залишається найбільш «закритим», і з цієї точки зору найменш привабливим для сценічно-театрального втілення персонажем.

Вона постає в повісті як *рефлексуюча* особистість, не спроможна вплинути на свою долю («комплекс жертви») та нездатна брати відповідальність за свої вчинки («вивчена беспорядність»), яка чекає (і врешті-решт дочекується) на свого «рятувальника». Втім, героїні не можна відмовити в певній розсудливості і стриманості, які рятують її від життєвих помилок.

Відсутність розробленої любовної лінії та деталізації образу Лізи роблять пушкінський сюжет недостатньо емоційним для оперної драми П. Чайковського, що й зумовило детальне перепрацювання центральних образів. В відношенні Германа він використовує стратегію «виправдовування», оскільки сам відчуває симпатію до свого персонажа, а

Лізу наділяє рядом нових якостей, що значно відрізняють її від пушкінського персонажа.

По-перше, це зміна соціального статусу та акцент на зовнішній привабливості героїні (вродливою її вважає не тільки Герман, але й Єлецький, і Томський). По-друге, це багате внутрішнє життя. Ліза стримана для оточення, але на самоті (№ 10, 20) та в дуетних сценах із Германом (№ 10, № 21) розкривається сила її нестримних почуттів. На відміну від пушкінської Лізи, вона відверто і щиро виражає свої почуття щодо Германа, в яких звучить і обожнювання, і закоханість. В протилежність персонажу повісті вона ініціативна і рішуча, що є позитивними якостями, але рішення приймає імпульсивно, відштовхуючись від емоцій, що приводить до помилкових вчинків і врешті-решт до загибелі. Лізою поступово сильніше оволодівають почуття, які вона не може контролювати, в чому можна бачити певну «гіперболізацію емоцій», екзальтованість. Деякі вчинки та думки обумовленні почуттям провини. Для розкриття внутрішнього світу героїні П. Чайковський «озвучує» листи Лізи, відсутні в повісті О. Пушкіна, відводить їй дві розгорнуті сольні сцени (№№ 10, 20), супроводжує партію детальними ремарками щодо поведінки і емоцій, які їй потрібно виразити на сцені.

Саме ці риси дозволяють П. Чайковському зробити її центральною героїнею драми, а отже можна сказати, що композитор (і лібретист) цілеспрямовано **«романтизує»** образ Лізи.

В кінострічці П. Лунгіна (2015), навпаки відбувається його **«деромантизація»**. Режисер вважає, що сучасні Лізи «не кидаються в річку, а приймають правила гри» [10]. Втім, він фактично **«розщеплює»** збірний образ драми П. Чайковського та повісті О. Пушкіна між двома героїнями кінострічки – Лізою та Софією. Першу він наділяє **раціоналізмом**, стриманістю емоцій, **життєвим прагматизмом**. Другу – екзальтованістю, ексцентричністю, нестриманістю, неконтрольованістю емоцій, імпульсивністю поведінки. Вони фактично постають як **персонажи-двійники**. Показово, що саме «темна» Ліза (Софія Майєр/Графиня) «краде» у «світлої»

(Лізи Галицької) її коханця, оскільки притаманні їй риси в поєднанні з адреналінозалежністю, лудоманією зближують її з Германом (Андрієм).

Ліза в кінострічці П. Лунгіна постає як сучасна дівчина, позбавлена тяжіння до невротичних переживань. Вона добре розуміє, що співпраця з постановницею-тіткою (Софією Майєр) забезпечить їй безцінний досвід і, можливо, успіх в оперній кар'єрі. Вона знає, що хоче реалізувати себе на сцені, і навіть занижена самооцінка (з якою вона успішно бореться протягом фільму) не заважають їй досягти жаданої мети. Таким чином, вона виявляється ближче до пушкінської героїні, ніж до Лізи П. Чайковського. Втім, героїня П. Лунгіна не є пасивним персонажем. Вона **активна**, дієва, готова брати відповідальність за своє життя і вчинки, що вигідно виділяє її на фоні образу пушкінської повісті і робить привабливою для сучасного актора і глядача.

Все це підтверджує безумовну актуальність пушкінського сюжету в контексті сучасної мистецької практики і відкриває різноманітні напрямки для подальшого аналізу, зокрема інтерпретацій образу Лізи в оперних, театральних, постановках (зокрема Р. Турмінаса, 2018 [3], М. Дженсонса, 2018 [64]). Темою окремої роботи може стати музика П. Чайковського та в кінематографі, що обумовлює перспективність даного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амбівалентність URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Амбивалентність> (дата звернення: 11.05.2019).
2. Барутчева Э. С.С. Модест Чайковский и авторское право либреттиста. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*. 2010. № 5 (23). С. 3.
3. Большой театр представляет: опера Чайковского «Пиковая дама» в постановке Римаса Туминаса URL: <https://www.1tv.ru/news/2018-02-18/341224-bolshoy-teatr-predstavlyayet-opera-chaykovskogo-pikovaya-dama-v-postanovke-rimasa-tuminasa> (дата звернення: 11.05.2019).
4. Братусь Б. С. Аномалии личности. Москва: «Мысль», 1988. 304 с.
5. «Винова краля» URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Винова_краля_\(опера\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Винова_краля_(опера)) (дата звернення: 28.05.2021).
6. Гудимова С. А. Мифологическая структура «Пиковой дамы» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского. *Вестник культурологии*. 2019. № 2 (89). С. 73– 82.
7. Густякова Д. Ю. Взаимодействие классики и массовой культуры в ракурсе оперных постановок («Пиковая дама» П. Чайковского А. Галибина, «Игрок» С. Прокофьева – Д. Чернякова). *Культура. Литература. Язык*. Материалы конференции «Чтения Ушинского». 2011. С. 244–253.
8. Густякова Д. Ю. Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского: автореф. дис... на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 24.00.01 – теория и история культуры / Ярославль, 2006. 23 с.
9. Деменція URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Деменція> (дата звернення: 11.05.2019).
10. Детально о кинофильме «Дама Пик» URL: <https://ovideo.ru/detail/221739> (дата звернення: 11.05.2019).
11. Дёмина И. К. Драматургические парадоксы в опере П. Чайковского «Пиковая дама». *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2014. № 2 (15). С. 57–64.
12. Добрынина М. В., Шершакова М. В. Роль средств художественной выразительности в создании образа на примере романса Полины из оперы

- П. И. Чайковского «Пиковая дама». *Мир культуры - взгляд в будущее. Сборник научных статей XVIII Всероссийской студенческой научно-практической конференции*. Главный редактор Г.Н. Петров. 2018. С. 23–26.
13. Дьячкова О. «Режисуюча» розгорнута поліметаморфічність в опері П. Чайковського «Пікова дама». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Історія музики: нові факти та інтерпретації. Київ, 2004. Вип. 42. С. 121–144.
14. Зорилова Л. С. Добро и зло в творении А. С. Пушкина и П. И. Чайковского «Пиковая дама». *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2011. № 4 (42). С. 70–74.
15. Иванова И. Л., Мизитова А. А. Герман П. И. Чайковского на перекрестье культурных традиций, или фигура игрока как способ типизации духовно-творческого начала. «Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2004. Вип. 14. С. 82 – 91.
16. Ильин Е.П. Выученная беспомощность: психологические исследования феномена URL: <https://psyfactor.org/lib/helplessness.htm> (дата звернення: 9.05.2019).
17. Котяшова Н. В. Образ Германа в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама»: исполнительская традиция в отечественном оперном искусстве: выпускная квалификационная работа. Саратов, 2017. 63 с.
18. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Москва, 1979. 208 с.
19. Кулаева, Агунда Елкановна URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кулаева,_Агунда_Елканова (дата звернення: 11.05.2019).
20. Купцова О. Режиссерский театр: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд <https://arzamas.academy/materials/1312> (дата звернення: 9.05.2019).
21. Лабковский, Михаил «Жить прошлым – это депрессия. Жить будущим – это про тревожность» URL: <https://officelife.media/article/people /michael->

labkovsky-living-in-the-past-is-depression-to-live-in-the-future-it-s-about-anxiety/

(дата звернення: 11.05.2019).

- 22.Лащенко С. І знову про Олександра Пушкіна, Петра Чайковського та сучасний режисерський театр. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 2 (23). С. 111 – 118.
- 23.Лебедев О. О., Назаров В. П. . Психологія суїцидальної поведінки : посібник ; за заг. Ред. О. В. Тімченка. Харків: УЦЗУ, 2007. 129 с.
- 24.Лобанова М. Н Тройка, семерка, туз (к поэтике «Пиковой дамы» П. Чайковского). *Дом Бурганова. Пространство культуры*. 2010. № 1. С. 163–179.
- 25.Лободанов А. П. «Пиковая дама» П. И. Чайковского в сценической интерпретации С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда (к вопросу о зарождении клипового мышления в оперной режиссуре). *Теория и история искусства*. 2016. № 1–2. С. 6–48.
- 26.Лудомания URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Лудомания> (дата звернення: 11.05.2019).
- 27.Лунгин, Павел Семёнович URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Лунгин,_Павел_Семёнович (дата звернення: 11.05.2019).
- 28.Лысенко С. Ю. Синестетический аспект интерпретации в оперном жанре (на примере «Пиковой дамы» П. И. Чайковского). *Проблемы музыкальной науки*. 2013. № 1 (12). С. 190–195.
- 29.Майкапар А. Опера Чайковского «Пиковая дама URL <https://www.belcanto.ru/dama.html> (дата звернення: 11.05.2019).
- 30.Мартьянова И. А. Либретто и киносценарий. Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 1 (70). С. 49–52.
- 31.Миллер С. Психология игры. СПб.: Университетская книга. 1999. 320 с.
- 32.Нестьева М. Режиссерский театр развивается волнами URL: <https://musicseasons.org/rezhisserskij-teatr-razvivaetsya-volnami/> (дата звернення: 9.05.2019).

- 33.«Пікова дама: Чорний обряд» ("Queen of Spades: The Dark Rite") URL: <https://megogo.net/ua/view/1988251-pikova-dama-chorniy-obryad.html> (дата звернення: 11.05.2019).
34. Пикова дама (опера) URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Пиковая_дама_\(опера\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Пиковая_дама_(опера)) (дата звернення: 11.05.2019).
- 35.Пиковий чи виновий? «Як ми говоримо» Бориса Антоненка-Давидовича. URL: <http://yak-my-hovorymo.wikidot.com/pykovyj-chy-vynovyj> (дата звернення: 28.05.2021).
- 36.Поляков И. А. «Пиковая дама»: Повесть Пушкина и либретто Чайковского в сравнительно-сопоставительном аспекте. *Язык. Культура. Личность*. Материалы международной научной конференции студентов и аспирантов. Ответственный редактор Т.Е. Баженова. 2018. С. 215–224.
- 37.Пономарева Е. В. Интертекстуально-риторические рецепции позднего оперного творчества П. И. Чайковского. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. *Вопросы теории и практики*. 2017. № 8 (82). С. 153–156.
- 38.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.
- 39.Пономарева Е. В. Типология игр в опере «Пиковая дама» П. И. Чайковского в зеркале мифообразования культуры. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 11-3 (61). С. 127–129.
- 40.Психопатія URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Психопатія> (дата звернення: 11.05.2019).
- 41.Пушкин А. С. Пиковая дама. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том VI. Художественная проза. М.: «Наука», 1964. С. 324–356.
- 42.Рецензия на фильм «Дама пик» URL: <https://www.film.ru/articles/troyka-semerka-bandit> (дата звернення: 11.05.2019).

43. Семиониди Е. И. Музыкальная трактовка образа графа Томского в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. С. 118–125.
44. Сидякина А. Б. «Сценическая личность» как исполнительский метод Н. Фигнера (на примере роли Германа в опере Чайковского «Пиковая дама») *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. № 80. С. 309–313.
45. Спектор Н. «Внешний мир» в поэтике «Пиковой дамы» П. Чайковского. Смысловые структуры в музыкальном тексте. сборник трудов. Москва, 1998. С. 110–116.
46. Самолюбие URL: <https://www.psychologos.ru/articles/view/samolyubie> (дата звернения: 11.05.2019).
47. Синдром навченої безпорадності URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Синдром_навченої_безпорадності (дата звернения: 11.05.2019).
48. Стародуб Т. «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского в свете образно-смысловой символики. *Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции* : сб. науч. трудов. Ростов-на-Дону : «Гефест», 1999. С. 138 – 148.
49. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П. Чайковского «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2011. № 131. С. 316–321.
50. Титова Е. В. О «мнимой цитате» в «Пиковой даме» П. И. Чайковского: (парадоксы «встречных текстов»). *Журнал Общества теории музыки*. 2013. № 2 (2). С. 106–119.
51. Чайковский П. Пиковая дама. Опера в трех действиях, семи картинах : переложение для пения с фортепиано / Либретто П. Чайковского по одноименной повести А. Пушкина. Москва : «Музыка», 1984. 316 с.
52. Чайковский (фильм) URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чайковский_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чайковский_(фильм)) (дата звернения: 11.05.2019).

53. Черкашина-Губаренко М. Классические оперные шедевры и парадоксы «режиссерского театра». *Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сборник статей* / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/д : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 40–55.
54. Чорний лебідь (фільм) URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Чорний_лебідь_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Чорний_лебідь_(фільм)) (дата звернення: 19.05.2019).
55. Шапинская Е. Н. Проблема личности в искусстве модернизма: трагизм «Пиковой дамы» П. Чайковского и «Воццека» А. Берга в контексте вызовов современности. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2013. № 6 (56). С. 239–246.
56. Шевченко О. В. «А если тайны нет?»: музыкально-художественные мистификации в «Пиковой даме» П. И. Чайковского. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2008. № 3 (27). С. 128–131.
57. Шевченко О. В. «У бездны мрачной на краю» (черты романтической балладной поэтики в «Пиковой даме» П. И. Чайковского). *Проблемы музыкальной науки*. 2007. № 1 (1). С. 233–239.
58. Юй Ян «Пиковая дама» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского в пространстве кинематографа: к вопросу об интертекстуальности. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2020. № 3 (262). С. 140–145.
59. Юй Ян «Пиковая дама» Пушкина – Чайковского: интерпретация и реинтерпретация. *Конкурс молодых ученых. сборник статей III Международного научно-исследовательского конкурса*. Пенза, 2020. С. 248–252.
60. Ян Ю. «Дама пик» Павла Лунгина как интертекст. *Музыкальный альманах Томского государственного университета*. 2019. № 8. С. 75–81.
61. Ярустовский Б. М. Вопросы оперной драматургии Чайковского. *Музыкальная академия*, 1940 (79). Вып. 5. С. 70–87.

62. Ярустовский Б. М. Литературные образы Пушкина в оперных либретто. Музыкальная академия, 1949. Вып. 6. С. 43–52.
63. Ярустовский, Б.М. Оперная драматургия Чайковского. М: Госмузиздат, 1947. 242 с.
64. Pullinger, Mark. Jansons and the Vienna Phil trump Neuenfels' tame Pique Dame in Salzburg URL: <https://bachtrack.com/review-pique-dame-neuenfels-jansons-jovanovich-salzburg-festival-august-2018> (дата звернения: 9.05.2019).