

DOI: 10.17516/1997-1370-0874

УДК 782. 91

Ballet «Queen Of Spades» by G.I. Banshchikov (to the Problem of Artistic Interpretation of the Story of A.S. Pushkin)

Maria V. Kholodova*

*Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 10.10.2021, received in revised form 10.12.2021, accepted 18.01.2022

Abstract. The focus of the article is the ballet «Lady Peak» by the modern St. Petersburg composer Gennady Ivanovich Banshchikov, which is an original artistic interpretation of the story of the Russian writer Alexander Sergeyevich Pushkin «Queen of Spades». The relevance of the study is that, on the one hand, the composer's creative heritage has not yet received a comprehensive understanding in musicology, many compositions are waiting for their researcher. On the other hand, the performance of G. Banshchikov presents an original interpretation of the semantic ideas laid down by the genius of the word in the story. The analysis of the ballet revealed the specifics of the author's reading, which consists in the implementation at all levels of drama of the card atmosphere, the generation of which was Pushkin's «Queen of Spades». The results of the study make it possible to attribute the ballet of G. Banshchikov to one of the bright artistic peaks in the history of musical and stage incarnations of the story. At the same time, through the prism of the literary source, the composer actualizes serious philosophical topics in «Queen of Spades», integrating into the leading trends in the development of domestic art of the late 20th century.

Keywords: A. S. Pushkin, the story «Queen of Spades», G. I. Banshchikov, ballet, artistic interpretation, intertext, modern musical theater.

Research area: art history.

Citation: Kholodova, M.V. (2022). Ballet «Queen of Spades» by G.I. Banshchikov (to the problem of artistic interpretation of the story of A. S. Pushkin). J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci., 15(1), 38–47. DOI: 10.17516/1997-1370-0874

Балет Г.И. Банщикова «Дама Пик» (к проблеме художественной интерпретации повести А.С. Пушкина)

М.В. Холодова

*Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
Российская Федерация, Красноярск*

Аннотация. В фокусе внимания статьи – балет «Дама Пик» современного петербургского композитора Геннадия Ивановича Банщикова, представляющий собой оригинальную художественную трактовку повести русского писателя Александра Сергеевича Пушкина «Пиковая дама». Актуальность исследования состоит в том, что, с одной стороны, творческое наследие композитора еще не получило всестороннего осмысления в музыковедении, многие сочинения ждут своего исследователя. С другой – спектакль Г. Банщикова представляет оригинальную интерпретацию смысловых идей, заложенных гением слова в повести. Анализ балета выявил специфику авторского прочтения, заключающуюся в претворении на всех уровнях драматургии карточной атмосферы, порождением которой и стала пушкинская «Пиковая дама». Результаты исследования позволяют отнести балет Г. Банщикова к одной из ярких художественных вершин в истории музыкально-сценических воплощений повести. В то же время сквозь призму литературного первоисточника композитор актуализирует в «Даме Пик» серьезные философские темы, встраиваясь в ведущие тенденции развития отечественного искусства конца XX века.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, повесть «Пиковая дама», Г.И. Баншиков, балет, художественная интерпретация, интертекст, современный музыкальный театр.

Научная специальность: 17.00.00 – искусствоведение.

Введение

Отечественный музыкальный театр последней трети XX – начала XXI столетия словно в зеркале отразил сложные историко-политические, общественно-социальные и художественные процессы, происходящие в России. Вопреки негативным прогнозам исследователей относительно исчерпания ресурсов, именно музыкальный театр стал продуктивной творческой лабораторией, где происходили интересные открытия, вырабатывались новые формы взаимодействия с литературой, философией, драматическим театром.

Среди композиторов, плодотворно работающих в сфере музыкального театра, заметное место занимает петербуржец

Геннадий Иванович Баншиков (род. 1943) (рис. 1). Его сценические произведения¹ репрезентируют ведущие жанры отечественного музыкального театра последней трети XX столетия: драму, трагедию, комическую оперу, мюзикл, балет. В своих опусах композитор обращается к наиболее актуальным нравственно-этическим, социально-психологическим и философским проблемам современности, при этом сюжеты для сочинений он черпает главным образом в русской классической литера-

¹ Г. Баншиковым создано шесть опер («Любовь и Силин», «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Смерть корнета Кляузова», «Горе от ума», «Волшебные силы искусства», «Маскарад времен Екатерины Великой») и три балета («Комиссар», «Шаман и Венера», «Дама Пик»).



Рис. 1. Г.И. Банщикова
Fig. 1. G.I. Banshchikov

туре. Особое место в музыкальном театре современного петербургского мастера занимает балет «Дама Пик» (1991), в котором композитор обращается к прочтению одного из «маленьких» шедевров А. С. Пушкина.

Теоретическая основа

С 1960-х годов отечественное искусство вновь открыло дверь во внутренний мир человека, а фундаментальная проблема личности и общества, лежащая в основе существования человечества, начинает занимать лидирующие позиции. Именно в этот период активизируется интерес композиторской мысли к сюжетам русской классической литературы, которая стала знаком «интеллектуального сопротивления», «эстетическим камертоном» музыкального искусства последних десятилетий XX века (Ваева, 1996: 18–24). Вопросы актуализации литературной классики, ее созвучности современной социально-художественной проблематике в последние три десятилетия находятся в орбите пристального внимания маститых исследователей современного музыкального театра – В. И. Боевой, М. Г. Раку, Е. Б. Долинской, В. Н. Холоповой, Л. В. Гавриловой и др. Один из наиболее востребованных ракурсов – специфика художественной интерпретации классической литературы

в произведениях современной музыкально-театральной практики. В этом контексте определяющими для данного исследования становятся концепции анализа логико-символической и смысловой структуры текста культуры, представленные в трудах Ю. М. Лотмана, теория интертекстуальности в художественных текстах, выдвинутая и обоснованная М. Кристевой, онтологические аспекты игры, осмысленные в работах Й. Хейзинге.

Постановка проблемы

Неиссякаемый интерес к пушкинской «Пиковой даме» в научном и творческом пространстве объясняется тем, что сочинение, проходя сквозь время, меняется. Находясь в постоянном взаимодействии с читателем, слушателем, зрителем, оно «на себе испытывает динамику времени, смену парадигм мышления. <...> И поскольку текст останется незыблем – изменяется и эволюционирует восприятие текста: все зависит от способности <...> постичь предлагаемый концепт художественного произведения, отыскать скрытый или скрываемый смысл» (Men'shikova, 2011). В этом заключается гениальность «эзопова языка» русской классики – в ее способности актуализироваться в современной культуре и вступать в диа-

лог с ищущим потаенные художественно-смысловые уровни.

Балет Г. Банщикова «Дама Пик» открывает новую страницу в истории музыкальных прочтений знаменитой пушкинской повести, которых на протяжении полутора веков родилось немало. Многомерность смыслового пространства «Пиковой дамы» породила множество литературоведческих исследований, а также сценических интерпретаций, неизменно получающих широкий общественный резонанс. Это определяет актуальность данного исследования.

Методы

Методологическую базу исследования составляет комплексный подход: соединение традиционных методов историко-теоретического музыкознания (целостного, историко-стилистического и стилового анализа) с приемами литературоведческого подхода. Избранный в работе аналитический ракурс потребовал изучения литературного первоисточника, что предопределило обращение к фонду трудов и публикаций, посвященных «Пиковой даме» А. Пушкина, выводы которых оказали влияние на принципы анализа драматургических особенностей балета.

Обсуждение

Повесть А. Пушкина, появившаяся в 1834 году (журнал О. Осенковского «Библиотека для чтения»), сразу вызвала большой общественный резонанс. И это далеко не случайно. «Пиковую даму» называют «памятником своей эпохи», где писатель показал нравы своего времени, уклад жизни русской аристократии, быт «золотой» молодежи, проводящей жизнь в светских увеселениях и азартной карточной игре. В первые десятилетия XIX века карточная игра в России, по словам Ю. Лотмана, превращалась в «сгущенный образ всей действительности от быта до ее философии» (Lotman, 1999: 136). Карты, становясь моделью общественной жизни, сулили успех, удачу, власть. «Поединок со Случаем... в сочетании с жадной денег порождал видеть именно в карточной игре – путь к бо-

гатству» (Lotman, 1999: 156). Именно поэтому центральной идеей *fixe*, во власти которой оказался герой пушкинской «Пиковой дамы», является страстное желание достичь «счастья жизни» посредством карточного выигрыша.

Современники восприняли повесть как один из многочисленных «игрецких» анекдотов, в то время чрезвычайно популярных в русском обществе, охваченном карточной игроманией (Vinogradov, 1980). Это обстоятельство, на наш взгляд, является смысловым ключом к объяснению жанровых интерпретаций «Пиковой дамы» в ее ранних театральных версиях, осуществлявшихся в рамках «легкого» жанра: комедии, комической оперы². В 1890 году на сцене Мариинского театра состоялась премьера оперы П. Чайковского. Ее появление обозначило новый этап в истории интерпретаций повести. *Анекдот* переводится в жанровое пространство *трагедии*. Историю Германа композитор раскрывает как борьбу двух страстей, равно им владеющих, где Карточная страсть побеждает Любовь, обрекая на гибель всех участников драматического конфликта. По сути, появление «Пиковой дамы» П. Чайковского ознаменовало второе «рождение» повести, в которой постепенно начинают осознаваться смысловые глубины, заложенные А. Пушкиным (и получившие волну исследовательского внимания среди литературоведов). Между двумя творениями формируется особое поле притяжения (подобно тайне трех карт, манящей Германа), ставшее ареной творческих дерзаний режиссеров и композиторов.

В театральном пространстве XX века складывается любопытная ситуация: новую оперу на пушкинский сюжет после Чайковского ни один композитор написать не рискнул – слишком велика конкуренция с признанным мировым шедевром. Однако в жанре балета начиная со второй половины XX столетия формируется устойчивая тенденция обращений к «Пиковой даме»

² «Романтическая комедия с дивертисментом в трех сутках» под названием «Хризомания, или Страсть к деньгам» А. Шаховского (1836), комическая опера «Пиковая дама» Ф. Галеви (1850).

в качестве литературной основы для хореографического спектакля (как на авторскую музыку³, так и на музыку из разных произведений Чайковского⁴).

«Дама Пик» Г. Банщикова, на наш взгляд, одна из больших удач в ряду музыкально-художественных трактовок пушкинской повести. Предложение-заказ поступил композитору в 1988 году от петербургского хореографа А. Полубенцева. Обоюдный интерес музыканта и балетмейстера к жанру психологической драмы воплотился в оригинальный двухактный

³ Например, телебалет «Три карты» К. Молчанова (1983), балет «Дама Пик» Г. Банщикова (1991). Авторских балетов зарубежных композиторов на сюжет пушкинской «Пиковой дамы» не обнаружено.

⁴ В качестве репрезентативных примеров в данном контексте назовем балет «Пиковая дама» в постановке С. Лифаря (1961 г., на музыку оперы П. Чайковского, Ницца); два балета Р. Пети (1978 г. – на музыку из оперы П. Чайковского (специально для М. Барышникова и марсельской труппы); 2001 г., Большой театр – на музыку Шестой симфонии П. Чайковского); балет Л. Скарлетта (2018 г., Датский королевский балет, на музыку из разных произведений П. Чайковского). Отдельно здесь отметим балет «Пиковая дама» в известной постановке балетмейстера Н. Боярчикова (1969, Ленинград) на музыку С. Прокофьева к неосуществленному кинофильму М. Ромма.

спектакль, с большим успехом поставленный на сцене Красноярского государственного театра оперы и балета в 1997 году (рис. 2) и неизменно шедший на протяжении десяти театральных сезонов.

Главной целью стало желание Банщикова вплотную подойти к Пушкину, не оглядываясь на предшествующие интерпретации. В итоге основу либретто, написанного композитором, составили эпизоды, в которых наиболее отчетливо выделяются узловые моменты драматического повествования. Действие балета начинается фразой чтеца: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность...», которая является заглавным эпиграфом к пушкинской повести. Известная цитата из «Новейшей гадательной книги» не только вводит в карточную атмосферу повести, но и служит неким философским обобщением, где слова «Пиковая дама» означают не просто игральную карту или графиню, но становятся символом судьбы, увлекающим героя к безумию и к гибели. Композитор не ограничивается введением в партитуру эпиграфа. Вслед за А. Пушкиным, который предваряет ими каждую главу, Банщиков включает в партию чтеца девять цитат



Рис. 2. Сцена из балета «Дама Пик», Красноярский театр оперы и балета, 1997 г.
Fig. 2. Scene from the ballet «The Queen of Spades», Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater, 1997

из повести. С одной стороны, они играют сюжетно-направляющую роль в балете, раскрывая движение мыслей Германна, для которого тайна трех карт становится идеей *fixe*. С другой – реплики чтеца образуют самостоятельную драматургическую линию, превращая музыкально-сценическое пространство балета в пространство *карточной игры*.

Эта же идея обусловила композиционные особенности сочинения Банщикова. Балет открывается сценой (№ 1), которая у Пушкина является заключительной, – «Обуховская больница для умалишенных. В одном из ее номеров содержится Германн...» (Pushkin, 1833). Последняя сцена (№ 16) возвращает начальную ситуацию, тем самым все происходящее помещается в масштабную рамку – «арку-портал» (выражение Е. Долинской). Данный прием, характерный для ахронной сюжетной логики, создает особый ракурс восприятия событий балета не как реального, последовательно развивающегося действия, но как воспоминаний, *видений* Германна. Такое решение обращает к феномену «петербургского мифа», в становлении которого пушкинская «Пиковая дама» сыграла не последнюю роль. Еще Ф. Достоевский говорил об удивительной слиянности реального и фантастического в повести, которая, по его словам, «верх искусства фантастического»: «И вы верите, что Германн имел видение, <...> а между тем в конце повести, т. е прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли все видение из природы Германна, или он действительно один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных духов» (Davudov, 1999: 110). В этом контексте представляется очевидным, что в самой повести оказалась заложена потенциальная возможность ее художественного прочтения как ряда видений, которая получает в балете Г. Банщикова полномасштабное воплощение – видения составляют основу композиции произведения в целом.

В качестве специфической черты композиции балета «Дамы Пик» назовем принцип *зеркальной симметрии*. Она служит ярким средством усиления трагедийного

начала, где большую роль играет изменение сюжетно-смыслового плана в повторяющихся сценических эпизодах (рис. 3).

Осью симметрии являются номера 8, 9, 10 – сцена в спальне Графини. После десятого «пружина» драмы начинает раскручиваться в обратную сторону. Последующие номера представляют собой кривозеркальные отраженные соответствия – звукоарки предыдущих событий. Главным импульсом всех трагических событий как повести, так и балета становится мотив губительной карточной страсти. Потому роль связующего звена в композиции выполняет «Карточная игра» (№№ 2, 14) – эпизоды, которые скрепляют сюжетно-структурное пространство, так как в них фокусируются важные драматургические функции: завязка и развязка драмы. В первом случае Германн наблюдает за игрой со стороны, во втором – он сам участник, главный игрок, ставки которого решают его судьбу.

Определяющими в композиционной логике являются также сцены Бала (№№ 3, 16). В первом случае Бал – характеристика времени действия. В финале – это шабаш, где обезумевший Германн мечется среди танцующих пар, Дамы Пик, Карт, Графини. К примерам прямой симметрии нужно отнести дуэты в седьмом и одиннадцатом номерах. Напомним, что № 7 внешне представляет собой лирический балетный дуэт, связанный с развитием линии «любви». Но подлинный смысл истинных намерений Германна раскрывается только во втором дуэте – «...слезы бедной девушки <...> не тревожили суровой души его. <...> Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» (Pushkin, 1833). Использование данного композиционного приема является ярким средством усиления трагедийного начала, где большую роль играет изменение сюжетно-смыслового плана в повторяющихся музыкально-сценических эпизодах. В то же время в подобной организации композиции, строящейся на повторности, зеркальных отражениях, реализуется, по мнению философа Й. Хейзинге, «одно из существеннейших свойств игры. Она ха-

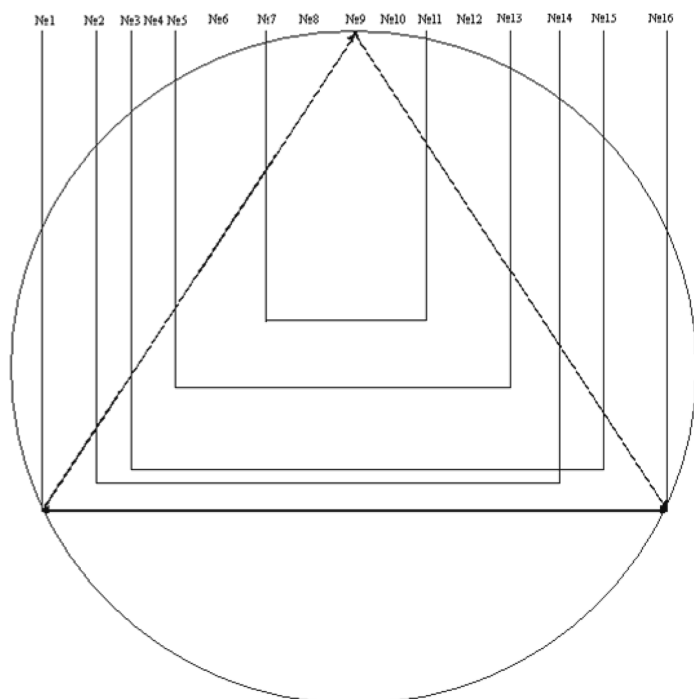


Рис. 3. Схема композиции балета
Fig. 3. Diagram of the ballet composition

1. Вступление.
Сумасшедший дом.
2. Игра I
3. Бал
- 4-5. – Германн (игра)
6. Лиза
7. Германн, Лиза
8. Германн (выбор)
- 9,10. Германн, Графиня
11. Германн, Лиза
12. Похороны Графини
13. Ночь Германна
14. Игра II
15. Бал. Финал
16. Заключение.
Сумасшедший дом

рактирует не только игру в целом, но и ее внутреннюю структуру. Элементы повтора, рефрена, чередования встречаются <...> почти во всех развитых игровых формах ...» (Hejzinge, 2001: 23). В этом контексте становится очевидным, что композиция балета обнаруживает механизмы игровой логики. Подчеркнем, что с Игрой тесно связан феномен отстранения – «вижу себя в ...», ибо он также формируется одновременным пребыванием в двух мирах: действительном и «вымышленном». Тем самым сюжетно-композиционная логика балета выстраивается композитором как своеобразная Игра сознания, фантом воображения Германна.

События, происходящие в карточном пространстве, определяют также особенности образной структуры балета. Она выстраивается в следующих координатах: *Мир людей – Мир Карт* (рис. 4), на пересечении которых находится Германн. Вместе с тем, наряду с ключевыми персонажами повести, существует самостоятельно созданная композитором сфера фантазмагори-

ческих образов, рожденных игровой атмосферой сюжета, – *Карты и Дама Пик*.

Развитие образа главного героя этой экзистенциальной драмы композитор показывает как постепенно нарастающую конфронтацию с другими персонажами, где выдвигается парный принцип взаимодействия образных сфер: Германн-Лиза, Германн-Графиня, Германн-Дама Пик. Введение персонажей, отсутствующих в повести, открывает новые грани в осмыслении образа Германна и в сущности драматического конфликта. Для композитора важно не только показать взаимоотношения реальных действующих лиц, но и персонифицировать вмешательство тех сил, которые влияют на судьбу героя и над которыми он оказывается не властен. Игральные карты (кордебалет), заполняя сцену, с одной стороны, символизируют богатство, с другой – втягивают Германна в Игру⁵. В обра-

⁵ Карты в режиссерском замысле выступают в Предисловии и Заклучении балета в роли санитаров сумасшедшего дома.

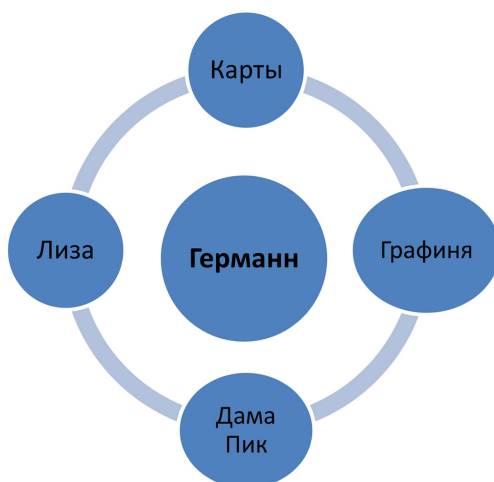


Рис. 4. Схема образной структуры балета
Fig. 4. Diagram of the figurative structure of the ballet

зе Дамы Пик Баншиков персонифицирует карточную страсть, которая завладевает героем. Дама Пик символизирует губительную страсть Германна к картам, «темную стихийность» его души, олицетворяя в балете второе Я (*alter ego*) Германна. Таким образом, в балете реализуется мотив двойничества, позволяющий, по мнению С. Войткевич, расширить психологическое пространство произведения, «раскрыть глубины существования личности, неоднозначность внутреннего мира героя» (Vojtkевич, 2014: 154–156). Подобный прием обнаруживает тесные связи с творчеством Ф. Достоевского, где двойничество, являясь важным компонентом поэтики писателя, служит раскрытию сложной личности, душа которой – «игрالیще» психологических начал. Исследователь также отмечает, что персонифицированные двойники «могут быть продолжением героев или идей, их породивших, а могут *искажать*, «обезображивать» их, вскрывая изнанку сущности» (Там же, курсив наш – М.Х.). На наш взгляд, именно в таком контексте функционирует образ Дамы Пик в балете Г. Баншикова. Отношения Дамы Пик и Германна по мере развития действия предстают как напряженная борьба. Трагедия Дамы Пик как персонифицированного «темного двойника» героя, можно сказать, что этот по-

динок Германн ведет с самим собой: борьба «двух начал» – Добра и Зла – происходит в душе героя. Весьма любопытен и тот факт, что образ Дамы Пик тоже двойится, подобно игральной карте. Первоначально Дама Пик символизирует чувственный соблазн – страсть, манящую и увлекающую Германна. Впоследствии в ее образе выявляется все более агрессивное, жестокое начало (выраженное также в трансформациях музыкального материала), ибо страсть, овладевающая Германном, – это страсть к картам. Она постепенно поглощает волю, жизненные силы героя. Его миром, реальностью становится мир Карточной игры, а все, что находится за его пределами, он разрушает. Таким образом, персонифицируя карточную страсть, Г. Баншиков обостряет внутреннюю конфликтность (раздвоенность сознания) героя. В то же время, усложняя образную структуру балета, композитор конкретизирует художественную идею, лежащую в основе конфликта.

Заключение

Таким образом, в балете «Дама Пик» реализуется оригинальная художественная концепция, вобравшая черты романтико-экспрессионистской драмы, в центре которой Германн, его трагедия «преступления и наказания». Развитие в драматургии спек-

такля двух образных сфер-миров *Люди – Карты* наглядно отражает трагическое двоemiрие главного героя. Игра, которую Германн себе запрещает, – «не может жертвовать необходимым, в надежде приобрести излишнее» (Pushkin, 1833) – фатально влечет его в свой замкнутый круг. Идеино-смысловой акцент на картах, реализованный на всех уровнях драматургии, обуславливает специфику интерпретации повести в балете, где образ Игры поднимается до уровня философского обобщения. Он становится самодовлеющим, выявляя скрытую мифофабулу повести – извечную тему роковой игры *Человека с Судьбой*.

Особо подчеркнем, что в обращении Г. Банщикова к мистической истории Германна прочитывается не только стремление проникнуть в глубины пушкинской «тайнописи». Сюжет повести дал автору возможность философских размышлений над нравственными, социально-политическими проблемами нашей современности. Балет не случайно появляется в преддверии одного из значительных историко-политических переломов, произошедших в России на рубеже 80–90-х годов XX века. Уход в прошлое эпохи развитого социализма повлек за собой мощные преобразования и перемены во всех сферах жизни общества, обнаружив поистине трагические смыслы в событиях советской истории.

Ключевой темой пушкинской повести можно считать проблему взаимоотношений человека и общества, но с ярко выраженной социальной окраской. Во что бы то ни стало главный герой, желая выбиться из приниженного положения, «достичь счастья жизни» посредством выигрыша, пренебрегает высшими духовными ценностями. Расплата за его деяния – безумие и одиночество. Скрытая этико-философская проблематика сочинения А. Пушкина – столкновение Добра и Зла, исследование нравственного выбора человека, который преступает высшие моральные законы, добиваясь отнюдь не высокой цели (обогащения), – актуализируется в балете современного композитора. Эта, по сути, вечная тема, соотносясь с драматическими общественно-политическими

и социальными событиями в России конца 80-х – начала 90-х годов XX века (политические «игры» Белого дома, монетизация сознания, навязывание меркантильной, потребительской модели жизни Запада и т. д.), приобретает совершенно иные смысловые акценты.

Г. Банщикову, на наш взгляд, удалось проникнуть в потаенные смыслы «Пиковой дамы», которые были заложены в литературном первоисточнике изначально. Отдаляясь от времени своего рождения, в повести постепенно начинает прочитываться трагедийный вектор, что находит отражение в литературоведческих исследованиях, а затем и в музыкально-сценических версиях «Пиковой дамы». Балет Г. Банщикова отличает открыто трагедийный ракурс отражения мира, взаимодействующий с его сатирически-гротескным переосмыслением, игровым началом, за которым скрыта экзистенциальная драма Германна. Подобный альянс категорий трагического и комического – отличительная черта рефлексирующего искусства XX века в целом, осмысляющего разломы социального устройства общества (Moskalyuk, 2021: 8–9), кризисную «разорванность» бытия. Непростая российская социокультурная ситуация второй половины XX столетия – осознание угрозы обезличивания человека, потери духовно-нравственных основ – динамизировала в современном искусстве процессы конвергенции трагического и комического, запущенные еще в послереволюционные 1920-е годы. Это привело к появлению нового типа художников «гротескного сознания» (термин Е. Меньшиковой), которое «отражало восприятие «сдвинутого» бытия в его неразрешимых противоречиях» (Men'shikova, 2011). Г. Банщиков, как и многие представители отечественного искусства того времени, очевидно является носителем «гротескного сознания». Подобным типом мышления определяется и магистральная тема творчества петербургского композитора – Человек и Общество, наиболее полно реализованная в музыкальном театре в целом (например, оперы «Горе от ума»,

«Маскарад Екатерины Великой») и в его балете «Дама Пик» в частности.

Сочинение Г. Банщикова действительно открывает яркую страницу в истории сценических интерпретаций гениальной пушкинской повести. Отметим, что композитор не первопроходец в некоторых творческих находках. Некоторые идеи, получившие свое многоаспектное воплощение в балете, были отчасти уже апробированы в музыкально-сценической практике. Так, например, общий композиционный формат балета – Видения – предвосхищается И. Лапицким в постановке оперы «Пиковая дама» П. Чайковского (1928), где действие интерпретировано режиссером как бред душевнобольного Германна. Идея карточной персонификации также находит реализацию в спектаклях, поставленных в 1960-е годы, впрочем, лишь частично, так

как персонифицируются только «три верные карты» (балет в постановке С. Лифаря, 1961 год, Ницца). Вводился и двойник Германна (1968 год – балет «Пиковая дама», балетмейстер Н. Боярчиков), но в данном случае смысловая нагрузка образа была совсем иной, ориентированной на Чайковского: Германну-игроку противопоставлялся Германн-мечтатель. Таким образом, «Дама Пик» Г. Банщикова явилась аккумулятором исканий предшественников. В то же время композитор вносит свое, новое слово в прочтение повести.

Поистине, Пушкин – это «тайна, которую мы до сих пор разгадываем». Слова Ф. Достоевского, сказанные в XIX веке, не потеряли своей актуальности и для читателя, композитора, исследователя XXI столетия, продолжающих поиски ответов на смысловые коды «Пиковой дамы».

Список литературы / References

- Baeva, A.A. (1996). *Russkaya liriko-psihologicheskaya opera. 60–80 gody XX veka* [Russian lyrical-psychological opera. 60–80 years of the XX century]. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovedeniya, 188 p.
- Vinogradov, V.V. (1980). *O yazyke hudozhestvennoj prozy: izbrannye trudy* [About the language of artistic prose: selected works]. Moscow, Nauka, 362 p.
- Vojtkевич, S.G. (2014). *Hudozhestvennyj mir F.M. Dostoevskogo v otechestvennoj opere poslednej treti HKH veka* [F.M. Dostoevsky's artistic world in the domestic opera of the last third of the twentieth century]. Krasnoyarsk, Krasnoyarskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki i teatra, 262 p.
- Davydov, S. (1999). *Tuz v «Pikovej dame»* [Ace at the «Queen of spades»], *In Filologicheskie nauki [Philological sciences]*, 33, 110–128.
- Hejzinge, J. (2001). *Homo ludens. CHelovek igrayushchij* [Homo ludens], ed. V. V. Oshisa. Moscow, Eksmo-Press, 351 p.
- Kholodova, M.V. (2016). *Muzykal'nyj teatr G.I. Banshchikova* [Musical Theater G.I. Banshchikov]. Krasnoyarsk, Krasnoyarskij gosudarstvennyj institut iskusstv, 220 p.
- Lotman, Yu.M. (1999). *Besedy o russkoj kul'ture: byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nach. XIX veka)* [Conversations about Russian culture: life and traditions of the Russian nobility (XVIII-beginning. XIX century)]. St. Petersburg, Iskusstvo, 558 p.
- Men'shikova, E.R. (2011). *Fenomen grotesknogo soznaniya* [The phenomenon of grotesque consciousness], *In Teoreticheskij zhurnal Credo new [Credo new]*, 2011, 2, available at: <http://credonew.ru/content/view/1020/65/>
- Moskalyuk, M.V. (2021). *Chto takoe iskusstvo: sovremennye smysly i vyzovy* [What is art: modern meanings and challenges], *In Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo «ARTE» [Electronic research journal of Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts «ARTE»]*, 2, 5–11, available at: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/88>
- Pushkin, A.S. (1833). *Pikovaya dama* [The Queen of spades], available at: <https://ilibrary.ru/text/480/index.html> (accessed 29 October 2021).