

**ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЁ**

Санкт-Петербургский  
государственный университет,  
199034, Россия, Санкт-Петербург,  
Университетская наб., д. 7–9

**ResearcherID: AAS-2640-2020**

**ORCID: 0000-0002-4531-4922**

**e-mail: amaris\_evally@mail.ru**

*Для цитирования*

Эвалльё, В.Д. Интертекстуальные связи между фильмами «Пиковая дама» П. Чардынина и Я. Протазанова, оперой П. Чайковского и иллюстрациями А. Бенуа к повести А. Пушкина // Наука телевидения. 2024. 20 (4). С. 15–45. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-15-45. EDN: ZIIGUN

## Интертекстуальные связи между фильмами «Пиковая дама» П. Чардынина и Я. Протазанова, оперой П. Чайковского и иллюстрациями А. Бенуа к повести А. Пушкина

**Аннотация.** В статье анализируются механизмы рецепции мастерами немного кино П.И. Чардыниным и Я.А. Протазановым оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама» и иллюстраций А.Н. Бенуа к повести А.С. Пушкина. Целью исследования стало выявление уникальной поэтики Чардынина и Протазанова, а также художественных образов и смысловых доминант оперы, которые были по-разному осмыслены и интерпретированы мастерами в своих фильмах. В качестве ключевых мизансцен для сравнительного анализа выступили пять сцен: «Летний сад», «Игорный дом», «Казарма», «Спальня графини» и «Зимняя канавка». Немалое влияние

на эстетику фильма Протазанова (1916) года оказали и иллюстрации А.Н. Бенуа, интертекстуальную роль которых демонстрирует формально-стилистический анализ стоп-кадров экранизации.

Артикулируя либретто оперы в качестве фундамента своего фильма, Чардынин, однако, в основу образной системы вводит изображение трех карт, которые позволяют выдерживать контекст мистической и опасной тайны, погубившей героев. Протазанов, подобно Чайковскому, идет по пути усложнения психологического портрета Германа как олицетворения экзистенциальных исканий культуры Серебряного века. Чардынин располагает в пространстве фильма своих героев согласно принципу театральной сцены-коробки, в то время как Протазанов манипулирует с пространственным расположением героев и их дистанцированностью друг от друга или, напротив, скученностью, что позволяет ему специфически использовать с помощью монтажа прием квиверко. Комплексный подход к визуальным элементам фильма позволил Протазанову трактовать драматургию «Пиковой дамы» многограннее.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, рецепция, Пиковая дама, Чардынин, Протазанов, композиция кадра, немое кино, Герман, художественный образ

**Благодарности:** исследование выполнено при поддержке гранта РФФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX — первой половины XX века».

**UDC 7.01 + 791.43**

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.4-15-45

EDN: ZIIGUN

Received 10.10.2024, revised 16.12.2024, accepted 27.12.2024

**VIOLETTA D. EVALLYO**

Saint Petersburg State University  
7–9, Universitetskaya nab.,  
Saint Petersburg 199034, Russia

**ResearcherID: AAS-2640-2020**

**ORCID: 0000-0002-4531-4922**

**e-mail: amaris\_evallyo@mail.ru**

*For citation*

Evallyo, V.D. (2024). *The Queen of Spades*: Intertextuality in Chardynin's and Protazanov's silent film adaptations, Tchaikovsky's opera, and Benois' illustrations for the story by Alexander Pushkin. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (4), 15–45. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.4-15-45>, <https://elibrary.ru/ZIIGUN>

## *The Queen of Spades*: Intertextuality in Chardynin's and Protazanov's silent film adaptations, Tchaikovsky's opera, and Benois' illustrations for the story by Alexander Pushkin

**Abstract.** This article analyzes the reception by Pyotr Chardynin (1910) and Yakov Protazanov (1916) of Tchaikovsky's opera, *The Queen of Spades* (which is considered as an intertext of the films), drawing upon both the opera and Alexandre Benois' illustrations for Alexander Pushkin's story. The study aims to identify the two masters' unique cinematic poetics and how they interpreted the artistic images and semantic dominants of the opera. Five scenes serve as the focus for comparison: "Summer Garden," "Gambling House," "Barracks," "Countess's Bedroom," and "Winter Canal." Benois' illustrations significantly influenced Protazanov's 1916 film, as demonstrated through a formal stylistic analysis of its stills.

Chardynin's film uses the opera's libretto as its foundation but centers its imagery on three cards, emphasizing the mystical and dangerous secret that destroys the characters. Protazanov, like Tchaikovsky, delves deeper into Hermann's psychology, seeing it as a reflection of the existential themes of the Silver Age. While Chardynin employs a theatrical, box-set approach to staging, Protazanov manipulates character placement—their detachment from or proximity to each other—using montage to create a *quid pro quo* effect. This visual approach allows for a more nuanced interpretation of the drama.

**Keywords:** intertextuality, reception, *The Queen of Spades*, Chardynin, Protazanov, frame composition, silent film, Hermann, artistic image

**Acknowledgements:** this research was supported by the Russian Science Foundation grant for small research groups No. 23-28-01577 (Reception of Musical Practices and Its Representation in the Visual Culture of the Second Half of the 19th — First Half of the 20th Century).

## ВВЕДЕНИЕ

В современной гуманитарной науке возрастает научный интерес к проблемам рецепции и интертекстуальности в области искусства, что влечет за собой необходимость уточнения, а временами — и пересмотра существующих представлений о художественных явлениях прошлого, в том числе — о немом периоде российского кинематографа. **Актуальность** настоящего исследования обусловлена тем, что в фокусе внимания автора оказываются творческие эксперименты первых мастеров кино П.И. Чардынина и Я.А. Протазанова, рассмотренные с точки зрения рецепции и последующей репрезентации в двух экранизациях «Пиковой дамы» пространственных и драматургических приемов, использованных в премьерной постановке оперы П.И. Чайковского<sup>1</sup>, а также иллюстраций А.Н. Бенуа к повести А.С. Пушкина. В качестве **предмета исследования** выступает образная система фильмов в контексте общего интертекстуального поля «Пиковой дамы» как произведения литературы, музыки, изобразительного искусства. **Объект изучения** — одноименные кинопроизведения Чардынина (1910) и Протазанова (1916), зарисовки мизансцен оперного спектакля, опубликованные в Ежегоднике императорских театров (1892), а также иллюстрации Бенуа к изданию повести «Пиковая дама» Пушкина (1911).

**Целью** является выявление преемственности и новизны визуальных решений оперы Чайковского «Пиковая дама» в киноискусстве немого периода. Данное обстоятельство обусловило следующие **задачи**: систематизировать научные знания о рецепции интертекстуальных связей оперы «Пиковая дама» Чайковского с киноэкранизациями Чардынина и Протазанова; осуществить анализ визуальных источников — кадров из фильмов, мизансцен оперы и иллюстраций Бенуа. **Методология** характеризуется обращением автора к сравнительному и формально-стилистическому

---

<sup>1</sup> Речь идет о первой постановке оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского на либретто М.И. Чайковского, состоявшейся в Мариинском театре 7(19) декабря 1890 года. Отдельные мизансцены данной постановки были зарисованы и представлены в издании «Ежегодник императорских театров. Сезон 1890–91». СПб., 1893.

анализу, позволяющему распознать и интерпретировать мизансцены, демонстрирующие преемственность пространственных и драматургических решений постановки «Пиковая дама» Чайковского и одноименных фильмов Чардынина и Протазанова. В связи с очевидной динамичностью кинематографической ткани для достоверности проводимого анализа были преимущественно использованы стоп-кадры, которые, на наш взгляд, не только демонстрируют специфику пространственных решений режиссеров, но и наиболее точно соотносятся с имеющимися изображениями постановки оперы.

В качестве ключевых для сравнительного анализа выступили пять мизансцен: «Летний сад», «Игорный дом», «Казарма», «Спальня графини» и «Зимняя канавка», поскольку именно их зарисовки присутствуют в Ежегоднике императорских театров как визуальные источники представлений о сценическом решении оперы. Несмотря на то, что выбор материала вынужденно ограничен данными фрагментами, они, на наш взгляд, позволяют продемонстрировать ключевые интертекстуальные мотивы кинофильмов и уловить уникальные для Чардынина и Протазанова драматургические решения<sup>2</sup>.

Отметим, что научные изыскания, касающиеся различных художественных аспектов оперы Чайковского «Пиковая дама», образуют целую исследовательскую область, однако **новизна** нашего подхода обусловлена вниманием к пространственной драматургии сценического решения оперы, сохранившейся в зарисовках и позволившей очертить механизмы рецепции эстетики оперы мастерами немного кино.

## **ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ О РЕЦЕПЦИИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ПОВЕСТИ ПУШКИНА В ОПЕРЕ ЧАЙКОВСКОГО И ЭКРАНИЗАЦИЯХ ЧАРДЫНИНА И ПРОТАЗАНОВА**

Смысловые и стилистические сдвиги в искусстве, начавшиеся на рубеже XIX–XX веков, обусловили поиски новых стратегий анализа художественных произведений. Теория интертекстуальности в той или иной ее

<sup>2</sup> Отдельно подчеркнем, что в данной статье, ввиду разности написания имени главного героя в повести Пушкина и в либретто оперы, при обращении к тексту повести сохранено написание «Германн», при обращении к тексту либретто — Герман. Что касается фильмов Чардынина и Протазанова, сохранено написание одной «н» в соответствии с титрами. В приводимых цитатах написание имени героя соответствует авторским вариантам.

терминологической концептуализации активно разрабатывалась в XX веке в трудах многих крупных ученых (М. Бахтина, Р. Барта, Ю. Кристевой и др.) и оказалась применима и к произведениям эпохи модерна, и к произведениям, созданным во второй половине столетия в эстетике постмодернизма. Рассматривая представления об интертекстуальности в трудах XX века, современный исследователь А. Гуаду отмечает, что термин «интертекстуальность» «подразумевает существование в более позднем тексте предметов, тем, топов, идеологии предшествующего текста и отголосков его стилистических/формальных особенностей, таких как аспекты языка, структуры, жанра и приемов (например, символика, образность, аллюзии, цитаты, ссылки, ирония, сатира, стилизация, пародия и тон)» (Guadu, 2023, p. 92). Такое определение равно актуально и для литературы, и для «текстов» других искусств, особенно имеющих в своей основе литературные произведения, будь то кинематограф или оперное либретто.

Перспективность интертекстуального подхода доказывается обширностью эстетического и смыслового диапазона явления. Так, на сегодняшний день в научных кругах разрабатываются проекты, направленные на анализ возможностей интертекстуальности применительно к сфере образования (Björk, Iyer, 2023), социализации и проблемам «нелегитимной интертекстуальности», т. е. некорректных цитирований в среде молодых ученых (O'Neill, 2024). Исследовательница из Южной Кореи Миджин Им провела эксперимент с измерением эффективности привлечения интертекстуальности для изучения иностранных языков при просмотре фильмов. Проанализировав результаты работы с фокус-группой, она сделала вывод: «Участники допустили мало ошибок в содержательных словах благодаря пониманию контекстов, чему способствовала интертекстуальность» (Im, 2024, p. 9). Эти тенденции в целом демонстрируют потенциал исследований, направленных на дешифровку различных культурных и эстетических кодов в дискурсе интертекстуальности. Однако прежде всего теория интертекстуальности продолжает активно применяться для интерпретации художественных текстов.

Музыка Чайковского в силу имманентных своих особенностей не раз представляла в работах и отечественных, и зарубежных исследователей как интертекст. Так, анализируя «внешнюю интертекстуальность», проявленную в оперном творчестве Чайковского, С.О. Джарвис делает вывод: «Творчество Чайковского включало в себя множество форм осознанной работы с произведениями других композиторов. Нельзя отрицать важную роль, которую они сыграли в творческом вдохновении композитора. Они способствовали формированию образных, мелодико-интонационных идей, конструктивных, инструментовочных и оркестровочных приемов. (...) Любимыми

произведениями Чайковского были те, которые, с его точки зрения, содержали идеальную реализацию мелодического и тематического образа, заложенного в его подсознании» (Jarvis, 2023, p, 79).

Среди сочинений Чайковского интересующая нас опера «Пиковая дама», пожалуй, наиболее часто подвергалась исследовательскому анализу с интертекстуальных позиций. Е.В. Пономарева, исследуя риторический аспект интертекстуальности «Пиковой дамы» Чайковского, пишет: «...факт того, что опера Чайковского создавалась на основе либретто М. Чайковского по одноименной повести А. Пушкина, которая, в свою очередь, была написана по мотивам светского анекдота, предполагает яркую риторическую ситуацию возрастающей мерности семиотического пространства. Ее усиливает и очевидная “троповая” природа иностилевых вкраплений (к примеру, пастораль “Искренность пастушки” обнаруживает свойства метонимии, а песенка Графини — метафоры)» (Пономарева, 2012, с. 16–17). М.Г. Раку, прослеживая историю текстов о роковом карточном проигрыше до новеллы «Счастье игрока» Гофмана, говорит о проявлении в содержании оперы «романтического бессознательного» (Раку, 1999, с. 19), что является важной составляющей выводов исследовательницы относительно трактовки пушкинской повести Чайковским. К подобному выводу приходит и Н.С. Скорород, утверждая, что «гений Чайковского заимствует пушкинский сюжет не для продуктивного диалога с чужим текстом, нет, Пушкин интересуется его как платформа для выражения собственного композиторского “я”: в опере решительно уничтожается пространство между рассказчиком и рассказом, об этом никто не думает, оно мешает. Создается даже не трагедия — а мелодрама Рока» (Скорород, 2013, с. 234). Таким образом, в отмеченных концепциях обнаруживается соответствие оперной интерпретации повести Пушкина эстетическим тенденциям конца XIX века, характеризующимися сгущением драматизма в трактовке судьбы главных героев.

Появление сразу двух киноэкранизаций «Пиковой дамы» в течение небольшого промежутка времени (1910 и 1916 годы) не было случайным. Для развития немого кинематографа узнаваемость сюжетов была существенным фактором привлечения внимания зрительской аудитории. К.Э. Разлогов указывал на значимость этого аспекта: «Характерно, что именно в период Великого немого особенно задействованы механизмы предварительного знания о том, что будет рассказано в фильме. Для экранизации это было особенно важно» (Разлогов, 2020, с. 53). В своих воспоминаниях А.А. Ханжонков писал, что летом 1909 года в селе Крылатском сняли несколько картин, среди них и «Пиковую даму» Чардынина: «Инсценировались эти произведения не целиком. Выбирались наиболее выигрышные сцены из них, причем не особенно

заботились о смысловой связи между этими сценами, вероятно, в надежде на то, что зритель не может быть не знаком с такими популярными произведениями русской литературы» (Ханжонков, 2024, с. 40–41). Несмотря на реверанс Ханжонкова в сторону литературного первоисточника, не скрывалось, что доминирующим смысловым ядром фильма «Пиковая дама» все же стало либретто оперы. Так, в фильмографии издания «Первые годы русской кинематографии», составленной В.И. Вишневым, драма Чардынина фигурирует как снятая «по повести А.С. Пушкина и опере П. Чайковского» (Ханжонков, 2024, с. 148). Уподобляя «Пиковую даму» Чардынина популярному в XIX веке типу клавирного переложения оперы, А.П. Груцынова пишет: «В нем в весьма кратком, но емком варианте, скорее всего, представлены особенности сценической постановки, костюмов, актерской игры и даже, отчасти, танцев интермедии в том варианте, в каком это мог видеть Чардынин в опере» (Груцынова, 2020, с. 131). Тем самым, вариативные и невуалируемые интертекстуальные отсылки имели в какой-то степени отношение и к рекламному продвижению фильма: так или иначе зрительская аудитория могла быть знакома не только с повестью Пушкина, но и с оперными постановками, что создавало определенную интригу и благоприятно влияло на кинопрокат.

По отношению к мотивам обращения к «Пиковой даме» Протазанова исследователь К. Хайнова замечает: «...версия повести Пушкина Чардынина в основном основана на вторичном источнике (опере) и отходит от оригинального текста (делая его невидимым для непосвященного зрителя)... (...) Протазанов пытается перенести известный текст в новую форму искусства, делая акцент на верности и точном отображении истории» (Hainová, 2019, p. 104). В контексте анализа данного фильма Ф. Вилсон обращает внимание на наметившиеся в области киноискусства сдвиги: «Вместо того, чтобы следовать типичной практике киноиндустрии и основывать фильм на тексте оперы<sup>3</sup>, в которой протагонист Германн становится одержимым магической «Тайной трех карт» из-за любви к молодой женщине Лизе, Протазанов вернулся к произведению Пушкина, где поступками героя движет желание обмануть, разбогатеть и повысить свой социальный статус» (Wilson, 2024, p. 53). Опираясь на приведенные цитаты, можно отметить, что ученые обращают внимание как на поиски Протазанова в области художественного языка киноискусства и интерес к усложнению нарратива, так и на усилившиеся тенденции к экранизации собственно литературных произведений.

При этом в случае протазановской киноинтерпретации «Пиковой дамы» можно отметить более сложную систему интертекстуальных связей.

<sup>3</sup> В творческом наследии Чардынина кроме «Пиковой дамы» можно обнаружить еще фильмы «Чародейка» (1909) и «Евгений Онегин» (1911), также связанные в качестве источника сюжета с операми Чайковского.

Р.П. Соболев констатирует: «Выпуску фильма [Протазанова. — В. Э.] предшествовало рекламное издание, в котором фирма сообщала о том, что авторы фильма в точности придерживались текста Пушкина, отказавшись от следования за одноименной оперой Чайковского. Это не совсем верно. Протазанов, являвшийся автором сценария и постановщиком фильма, использовал не только повесть, но и некоторые мотивы любимой им оперы Чайковского» (Соболев, 1961, с. 91). О.Л. Леонидов также отмечает, что на создание фильма Протазанова вдохновляли и интерес к театральным работам Бенуа в Московском Художественном театре<sup>4</sup>, и любовь к творчеству Пушкина и опере Чайковского. В частности, исследователь пишет о постановке оперы в Большом театре в интерпретации дирижера С.В. Рахманинова (1904), которую, как известно, режиссер посетил неоднократно: «Поклонник романтического пафоса и лиризма великого русского композитора, Рахманинов, как дирижер, “крупным планом” выделял “сильные страсти и огненное воображение” Германна, которые под влиянием анекдота о трех картах стали навязчивой идеей, безрассудной одержимостью необузданного воображения. Опера звучала, как сон...» (Леонидов, 1957, с. 94).

Такая интерпретация и созвучное культуре Серебряного века прочтение повести, бесспорно, не могло не повлиять на направление художественных поисков Протазанова, так же как и еще один смысловой мотив оперы. Как известно, одной из значимых трансформаций повести Пушкина в произведении Чайковского стал перенос времени действия из первой трети XIX века в эпоху Екатерины II (см. подробнее: Соловцов, 1954, с. 17; Гаспаров, 2009, с. 188). При этом Б.М. Гаспаров замечает: «При чтении либретто сдвиг временных слоев может поначалу показаться случайным, возникшим по недосмотру<sup>5</sup>. Однако музыка наделяет каждый из повествовательных анахронизмов оперы символическим смыслом. (...) Используя мотивы, которые то и дело проступают во всех слоях времени, Чайковский заставляет их звучать как многократное эхо друг друга. Музыкальное высказывание никогда не перескакивает в другую временную среду без сохранения следов иных временных слоев, уже появлявшихся в рассказе, или предвкусения тех, которым только еще предстоит появиться» (Гаспаров, 2009, с. 194). Естественно, перенос действия в иную эпоху нашел отражение в художественном

<sup>4</sup> В 1915 г. в МХТ был поставлен «Пушкинский спектакль», состоящий из трех «Маленьких трагедий» — «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери». Бенуа выступал не только в качестве художника, но и в качестве режиссера постановки (при участии Станиславского и Немировича-Данченко).

<sup>5</sup> «Разброду во временном устройстве либретто» Б.М. Гаспаров посвящает отдельную главу своего исследования, которая имеет знаменательное название «Заблудившийся в символическом городе: множественные хронотопы в “Пиковой даме” Чайковского» (Гаспаров, 2009, с. 189–190).

оформлении фильма Чардынина (как экранизации оперы), в то время как Протазанов сохраняет атмосферу пушкинского произведения. Однако, хотя с точки зрения сюжета Протазанов следует тексту повести Пушкина, он все же использует мифопоэтические находки оперы для построения визуальной драматургии своего фильма. В частности, как подробно будет показано позже, хотя в фильме практически отсутствуют прямые визуальные цитаты сценических решений оперы, сложная визуально-временная интерпретация «прошлого» (молодость Графини) и «настоящего» посредством параллельного монтажа соотносятся с музыкальной драматургией Чайковского.

Близость Протазанова опере можно заметить и в трактовке характера Германа — сложного и неоднозначного. В творческом союзе с И. Мозжухиным режиссер создал многогранный интертекстуальный образ главного героя. Позволим себе согласиться с выводом В.С. Колодяжной: «Стилистические черты изобразительной формы картины во многом определяются особенностями трактовки образа Германна. Германн фильма ближе к Германну оперы — сильному человеку, охваченному фатальной страстью к игре» (Колодяжная, 1957, с. 107). На важность психологической проработки характеров указывает и Леонидов: «Протазанов в “Пиковой даме” во главу угла ставит “лепку характера”, передачу психологии переживаний героев фильма, причем достигает он этого не только при помощи актерского исполнения, но и с использованием всех средств кинематографической выразительности — смены планов, ракурсов съемки, света, монтажа. В центре кинокартины — не событие, а человек с его сложным духовным миром, с его страстями, порывами, внутренними монологами» (Леонидов, 1957, с. 97). Отчасти эти характерные для искусства начала прошлого столетия черты лежат в основе мировоззрения Серебряного века, что, бесспорно, находило отклик у мастеров немого кинематографа, но немаловажную роль играл и сам исходный материал.

Так, Т. Сергеева замечает, что в повести «Пиковая дама» и фигуре Германна «...сплелись почти все основные пушкинские мотивы... Он убил, но косвенно, сам того не желая. В нем погиб поэт (списав первое любовное письмо из книжки, следующие сочиняет со страстной, поэтической вдохновенностью). Вел любовную интригу, не любя. Умер заживо, погрузившись в ад безумия» (Сергеева, 1999). Похожие идеи высказывает и С.А. Мартынова: «В своей повести Пушкин зафиксировал глубокий антропологический кризис, чреватый локальными срывами и личностными катастрофами. (...) Таким же маленьким зеркалом мирового театра стала и петербургская повесть Пушкина, предваряющая мистерийное содержание романов Достоевского о борьбе Бога и дьявола в сердце человека» (Мартынова, 2014, с. 56).

О глубине образа Германна пишет и киновед Л.А. Зайцева: «...Германн Протазанова и Мозжухина — не винтик в маховике ситуации. Он верит не столько в пушкински-призрачное чудо, сколько в раскольниковское “право имею”... Образ Германна на экране как будто увиден глазами Достоевского, напитан идеями Ницше» (Зайцева, 2013, с. 60). Как мы видим, в образе героя заложены ключевые философские проблемы времени, словно суммирующие экзистенциальные искания человека, смыслы, которые экспонентально развивались по интертекстуальной цепочке от повести Пушкина к опере Чайковского, воплотившись в сложный характер протазановского Германна.

Что касается фильма Чардынина, здесь исследователи отмечают противоположную тенденцию. Соловцов выделяет незаурядность пушкинского героя и силу качеств, «олицетворенных в его образе: корыстолюбия и себялюбия. Эти свойства, при страстной настойчивости, крепкой воле и непомерном честолюбии Германа, лишили его едва ли не всех истинно человеческих качеств» (Соловцов, 1954, с. 13). Между тем, Чайковский о своем герое писал так: «...когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жалко Германа, что я вдруг начал сильно плакать. (...) Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, — а все время настоящим, живым человеком, притом мне очень симпатичным» (Чайковский, 1997, с. 319). У Чардынина характер героя, на наш взгляд, получает монолитную прорисовку, в актерской пластике воплощены одержимость Германа тайной карт и его сфокусированность на обогащении, что роднит его интерпретацию в фильме с повестью Пушкина.

Суммируя мнения исследователей, резюмируем, что киноинтерпретация Чардынина, опираясь на либретто оперы Чайковского, наследует и визуальные ее доминанты, но трактует образ Германа в духе повести Пушкина. Фильм же Протазанова, для которого опера была лишь одним из источников вдохновения, вбирает в себя ключевые импульсы эстетики романтизма, символизма в их философском противоречии с рационалистическими интенциями Нового времени.

## **РЕЦЕПЦИЯ ОПЕРЫ ЧАЙКОВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ РЕШЕНИЯХ ЧАРДЫНИНА И ПРОТАЗАНОВА**

Либретто оперы «Пиковая дама» начинается с прогулки в Летнем саду (рис. 1, левая колонка), которую узнаваемо воспроизвел в первой сцене своего фильма Чардынин. При этом режиссер объединил в одном мизанкадре прогулку и игру в карты, на которой сосредоточено внимание молодых людей и за которой напряженно наблюдает Герман. Такое визуальное решение позволило «сжать» повествование и соединить различные пласты истории, представив зрителю ее ключевые мотивы. Одержимость Германа карточной игрой (о которой в опере говорят и которую в фильме мы видим) и встреча с Лизой и Графиней во время чинных неспешных прогулок в пространстве Летнего сада диктует драматургическую траекторию фильма. В целом настроение сцены и ее развитие соотносится с 1-й картиной 1-го действия оперы. Первый раз Герман отвлекается от игры при появлении Лизы и Елецкого. В этот момент его порывистые движения демонстрируют влюбленность и волнение от присутствия соперника. Но гораздо больше Германа заинтересует Графиня. Привлеченные ее появлением, игроки оставляют свое занятие и активно включаются в сплетни о мистическом знании старухи. С этого момента режиссер явно показывает, что внимание протагониста переключается на Графиню и карты. В отличие от более просторного сценического пространства, границы кадра предельно ограничены, и гуляющая группа с Графиней и Лизой покидают экран. При этом взгляд Германа провожает фигуру Графини, и шаг он делает вслед за ней. Поворот его корпуса создает ощущение более обширного фрагмента реальности за пределами кадра при сохранении фокуса на эмоциональных переживаниях героя. В конце же первой сцены Герман берет в руки три карты. Груцынова, выявляя незначительные отступления Чардынина от либретто, замечает «единственное» принципиальное различие фильма и оперы: «отсутствует напряженное перерождение Германа. . . . Игральные карты становятся столь же значимым визуальным лейтмотивом фильма, каким является тема карт в опере» (Груцынова, 2020, с. 125). И действительно, акцент Чардынина на картах сближает его трактовку образа Германа с повестью Пушкина.

Протазанов в первой сцене своего фильма поместил героев в замкнутое пространство игорного дома, что позволило ему, с одной стороны, следовать нарративным доминантам повести Пушкина, а с другой — ярче охарактеризовать свое видение Германа. Режиссер постепенно углубляет кинопространство, расслаивая его на ближний, средний, дальний и скрытый планы. Через положение Германа в пространстве кадра Протазанов

направляет развитие драматургии, постепенно раскрывая характер своего героя. Поначалу Герман находится на переднем плане, дистанцированный от товарищей, активно обсуждающих его отстраненность от общего увлечения при парадоксальном присутствии на игре в качестве зрителя. Напряженность позы героя, его выправка и поджатые руки демонстрируют предельную экспрессию, обуздываемую вытянутым как струна телом. Порывистые и резкие движения выдают, однако, эмоциональное возбуждение, терзающее Германа желанием включиться в игру. Вскоре герой оказывается на среднем плане (рис. 1, левая колонка), буквально зажатый между столами с игроками, расслабленные позы и веселость которых заостряют его напряжение. Интересным визуальным решением оказывается пространство в глубине кадра, поначалу закрытое. Контрастное цветовое соотношение одетого в темный сюртук Германа и портьер, скрывающих внутреннюю зону помещения, считаются как сокрытость мотивов, которые движут молодым человеком.

Протазанов вслед за своими героями вводит зрителя в дальнейшее пространство, большую часть которого занимает накрытый яствами и напитками длинный стол. Веселость атмосферы застолья, открытые широкие жесты молодых людей вновь подчеркивают напряженность Германа и отсутствие у него интереса к подобному времяпрепровождению. Однако, как и в фильме Чардынина, герой Протазанова незамедлительно реагирует на рассказ о трех мистических картах, помогающих обладателю этого сакрального знания выиграть крупную сумму денег.

Изрядно позабавленные рассказанным «анекдотом», мужчины выходят из дальней комнаты и покидают границы кадра, будто «отменяя» рамку экрана как предела мира фильма. На визуальном уровне такой прием усиливает эффект одиночества, в котором оказывается Герман, равно как и его отличие от молодых людей: сдержанность и погруженность в собственные мысли. Отстраненность Германа от «обычного» для репрезентируемой эпохи образа жизни подчеркивается дистанцированностью его фигуры от групп людей, активно демонстрирующих эмоции.

Напряжение протазановского Германа ритмически разряжается в его прогулку по ночному Петербургу (рис. 1, правая колонка). Интересен довольно продолжительный кадр с героем, задумчиво бредущим по мосту, который драматургически ближе всего к сцене у Зимней канавки в опере Чайковского. Если герой Чардынина в кульминации фильма в похожей мизансцене демонстрирует практически демоническую одержимость картами, что вынуждает Лизу броситься с моста, то у Протазанова этот момент имеет ключевое значение в судьбе самого героя — это та точка, с которой начинается необратимое движение Германа по направлению к роковой гибели.



Рис. 1. Слева сверху вниз: Группы гуляющих в Летнем саду. «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского [действие 1-е, картина 1-я] (Ежегодник императорских театров, с. 169). Кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910) [1 мин. 48 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [1 мин. 03 сек.]. Скриншот автора. Справа сверху вниз: Зимняя канавка, декорация художника К.М. Иванова. «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского (Ежегодник императорских театров, с. 178). Кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [12 мин. 24 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [20 мин. 40 сек.]. Скриншот автора.

*Fig. 1. Left column top to bottom: Groups of people strolling in the Summer Garden: The Queen of Spades [act 1, scene 1], opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 169). Still from The Queen of Spades [01:48] by Pyotr Chardynin (1910). Still from The Queen of Spades [01:03] by Yakov Protazanov (1916).*

*Right column top to bottom: Winter Canal, designed by K.M. Ivanov: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 178). Still from The Queen of Spades [12:24] by Pyotr Chardynin (1910). Still from The Queen of Spades [20:40] by Yakov Protazanov (1916)<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Источники изображений см. / See the image sources:  
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая\\_дама\\_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024);  
<https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

Если обратить внимание на рисунок декорации оперы художника К.М. Иванова, то создается впечатление обширного монументального пространства, давящего на героев. Чардынин закономерно сужает границы внутрикадрового мира, и Лиза оказывается ритмически идентичной статике окружающей среды, тем самым ее растворение в ней представляется неизбежным, равно как динамичность движений и эмоционального состояния Германа препятствует его интеграции в пространство сцены.

Во второй сцене фильма Чардынин следует драматургии либретто оперы и приглашает своего зрителя в комнату Лизы (рис. 2), музицирующей в окружении девушек, что согласуется и с замыслом Чайковского. В фильме Герман тоже проникает в спальню Лизы, чтобы продемонстрировать свою страсть: порывистость его движений, нежелание жить без ее любви вызывают в девушке любовь. Протазанов, напротив, постоянно выдерживает дистанцию между молодыми людьми. Опираясь на пространственную драматургию повести Пушкина, он применяет новый съемочный прием, играя с ракурсами, подчеркивая тем самым и разный моральный и социальный уровень героев, и разность их целей. Отметим: буквальное расположение Лизы в мизанкадрах фильма Протазанова также указывает, что в трактовку образа своей героини режиссер закладывал преимущественно пушкинские мотивы: дистанцированность девушки от графини, от служанок, занятия рукоделием и одиночество скорее указывают на статус бедной воспитанницы, нежели внучки.



**Рис. 2.** Комната Лизы. Слева — «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского (Ежегодник императорских театров, с. 171). Справа сверху — кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [3 мин. 31 сек.]. Скриншот автора. Справа внизу — кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [24 мин. 11 сек.]. Скриншот автора

*Fig. 2. Liza's bedroom. Left: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 171). Top right: still from The Queen of Spades [03:31] by Pyotr Chardynin (1910). Bottom right: still from The Queen of Spades [24:11] by Yakov Protazanov (1916)<sup>7</sup>*

Оба режиссера сходным образом интерпретируют сцену в комнате Графини (рис. 3). Интересно, что в отличие от Чардынина, который равномерно осветил мизансцену, Протазанов оставил центральный приглушенный источник света, позволив комнате и двум персонажам выступать из сумрака: это, на наш взгляд, соотносится с мизансценой оперы, зарисованной в Ежегоднике императорских театров. Заметим, что декорации спальни у Чардынина в некотором смысле корреспондируют с задумкой Иванова, однако представляют менее приватное пространство посредством мебели (большим количеством стульев и отсутствием видимой кровати во внутрикадровом пространстве). В интерпретации Протазанова присутствуют портьеры, которые образующимися складками словно повторяют рельефы стен спальни в мизансцене

<sup>7</sup> Источники изображений см. / See the image sources:  
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая\\_дама\\_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024);  
<https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

оперы, однако расположение героев в кадре с точки зрения их масштаба и дистанции друг от друга корреспондируют с решением Чардынина. Конечно, аспекты эти могли быть продиктованы и спецификой съемок в павильоне, и работой кинокамеры, однако могут быть интерпретированы и как своего рода оммаж в сторону режиссера-предшественника. Что касается оформления этой сцены в опере Чайковского, то, как пишет Э.А. Старк: «Декорация изображала комнату графини с альковом, освещенным висячим фонарем; в алькове за ширмами постель графини. Ходили нарочно за кулисы, чтобы убедиться в том, что на сцене, кроме кресла графини, нет никаких предметов, а все — и альков, и кровать, и ширмы, и прочая мебель — написано на одной завесе, с транспарантом фонаря и падающего от него света на кровать и на другие предметы» (Старк, 1941, с. 108). Из описания становится очевидным, что Протазанов, разрабатывая пространственную драматургию сцены, ориентировался на опыт сценического решения оперы: и в вопросе направленного луча-освещения, и мебелировки помещения креслом графини, образующим концептуальный центр композиции кадра.



**Рис. 3. Спальня графини. Слева: декорация художника К.М. Иванова. «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского [действие 2-е, картина 4-я] (Ежегодник императорских театров, с. 176). Справа сверху вниз: Кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [8 мин. 47 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [45 мин. 00 сек.]. Скриншот автора**

**Fig. 3. The Countess's bedroom. Left: designed by K.M. Ivanov: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky [act 2, scene 4] (Imperial Theatres, p. 176). Top right: still from The Queen of Spades [08:47] by Pyotr Chardynin (1910). Bottom right: still from The Queen of Spades [45:00] by Yakov Protazanov (1916)<sup>8</sup>**

<sup>8</sup> Источники изображений см. / See the image sources:  
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая\\_дама\\_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024);  
<https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

Во многом схожей с композиционной точки зрения оказывается и сцена с призраком графини в комнате Германа (рис. 4), художественная целостность которой достигается в фильмах довольно минималистическими средствами. Чардынин прибегает к манипуляции с монтажными приемами, наглядно демонстрируя посредством наложения планов три карты, в то время как у Протазанова помещение более аскетично. Расположение фигуры Германа в пространстве кадра позволяет показать, что призрак застает героя врасплох. Если у Чардынина графиня оказывается справа от Германа, то и в зарисовке сцены в Императорском сборнике, и у Протазанова она подходит к герою со спины.



**Рис. 4. Появление призрака. Слева: «Пиковая дама», опера П.И. Чайковского (Ежегодник императорских театров, с. 177). Справа сверху вниз: кадр из фильма П. Чардынина «Пиковая дама» (1910). [11 мин. 09 сек.]. Скриншот автора. Кадр из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). [49 мин. 00 сек.]. Скриншот автора**

**Fig. 4. Appearance of the ghost. Left: The Queen of Spades, opera by Pyotr Tchaikovsky (Imperial Theatres, p. 177). Top right: still from The Queen of Spades [11:09] by Pyotr Chardynin (1910). Bottom right: still from The Queen of Spades [49:00] by Yakov Protazanov (1916)<sup>9</sup>**

<sup>9</sup> Источники изображений см. / See the image sources: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая\\_дама\\_\(1910\).webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Пиковая_дама_(1910).webm) (27.09.2024); <https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

Е.Е. Прошин, анализируя сцену появления призрака в фильме 1916 года, пишет: «Меж тем мы наблюдаем строго декоративное оформление сцены... (...) Протазанов очень слабо создает иллюзию ирреальности, сцена, напротив, выглядит чересчур бытовой, из эффектов можно подчеркнуть лишь опять же трюковое исчезновение графини в самом конце эпизода да саму отталкивающую внешность героини» (Прошин, 2014, с. 81). Точное наблюдение Прошина относительно минималистичности художественных приемов в сцене можно, на наш взгляд, объяснить с точки зрения философской трактовки сюжета. В случае киноинтерпретации Чардынина тайну трех карт можно трактовать как общий и для Германа, и для графини рок, в то время как Протазанова интересуют разнонаправленные переживания героя: наказание (в образе призрака графини) неотступно преследует его, раскрытие секрета становится мостиком к грядущему безумию.

## **ИЛЛЮСТРАЦИИ А. БЕНУА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ Я. ПРОТАЗАНОВА**

Значительным визуальным интертекстом некоторых мизансцен «Пиковой дамы» Протазанова являются широко известные в те годы иллюстрации А. Бенуа к повести А. Пушкина. Художником фильма выступил В.В. Баллюзек, который за год до того работал под руководством Бенуа над оформлением уже упоминавшейся постановки «Маленьких трагедий» в Московском Художественном театре (Арлазоров, 1973, с. 67–68). Неудивительно, что свой опыт Баллюзек перенес в художественное оформление фильма.

В сцене сбора старой графини на бал (рис. 5, сверху) Протазанов довольно точно воспроизводит композицию иллюстрации Бенуа, но отображает ее зеркально. Можно заметить, что изменилось и положение Лизы. У Бенуа силуэт девушки угадывается в темной тени в окне, режиссер же оставляет ее в комнате, однако отверженное положение героини подчеркивается ее безучастностью к туалету, увлеченностью рукоделием. Расположение фигуры Лизы в пространстве кадра с точки зрения общей драматургии фильма становится еще одним элементом, оправдывающим безрассудные поступки девушки: она, как и Герман, предельно дистанцирована от людей, не участвуют в их деятельности. Одиночество двух героев, кажется, и становится эмоциональной нитью, объясняющей на нарративном уровне столь поспешно укрывшееся между ними доверие.



**Рис. 5.** Колонка слева — иллюстрации А. Бенуа к повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». Колонка справа — кадры из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). Сверху: 22 мин. 32 сек. Снизу: 32 мин. 30 сек.  
Скриншот автора

**Fig. 5.** *Left column: illustrations by Alexandre Benois to the novel The Queen of Spades by Alexander Pushkin. Right column: stills from The Queen of Spades [top—22:32; bottom—32:30] by Yakov Protazanov (1916)*<sup>10</sup>

Как и Бенуа, Протазанов приводит своего Германа через заснеженный ночной город к дому графини. Темная фигура героя провожает взглядом карету, оставляя его в одиночестве, перед волей случая, волей рока. Подчеркнем, что и в этой сцене Герман, подобно Лизе, оказывается предельно дистанцирован от людей, их обыденной деятельности: он словно на пороге не столько дома, сколько пустоты всеразрушающего рока, распахнувшего перед ним дорогу в бездну. Интересно, что в интерпретации Протазанова город, фактически лишь дважды представленный в фильме, становится «соучастником» неумолимого рока, довлеющего над Германом: приводит ночными улочками к дому графини, днем — к окну комнаты Лизы, словно

<sup>10</sup> Источники изображений см. / See the image source:  
Пушкин, А.С. (1911). *Пиковая дама*. Ил. Александра Н. Бенуа; вступ. ст. Н.О. Лернер. Петроград: т-во Р. Голике и А. Вильборг;  
<https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

толкая его на порог выбора: поддаться темному искушению (жажде богатства) или светлому будущему рядом со скромной девушкой.

Протазанов, в отличие от Чардынина, не стал отказываться от визуализации интригующего прошлого графини, драматически повлиявшего не только на ее судьбу, но и разрушившего жизнь Германа (рис. 6, сверху). Режиссер довольно подробно воспроизводит мизансцену иллюстрации Бенуа с молодой графиней за карточным столом: расположение фигур графини и герцога Орлеанского, переполненный гостями зал. В отличие от плотной развески картин в иллюстрации Бенуа, Протазанов помещает на задний план застекленную плоскость, имитирующую равномерное сегментирование стены на прямоугольники, что позволяет режиссеру связать пространства «прошлого» и «настоящего» прямым воспроизведением архитектуры комнаты (см. рис. 7, два левых нижних изображения). Зайцева замечает: «Огромная комната [особняка Нарумова, где молодые люди играют в карты. — В. Э.] выглядит нежилой, безлико-геометричной, словно казарма. Режиссер дает зрителю время все это разглядеть и почувствовать. Атмосфера “заглавного” интерьера у Протазанова вводит в повествование ноту холодного прагматизма нового поколения. Будуары юности графини, бабушки Нарумова, гостиные Версальского дворца, напротив, многофактурны, нелинейны, перегружены претенциозными деталями. Протазанов обращает наше внимание на противопоставление этих пространств и фактур, используя опыт собственнo кинозрительский, обставляет интерьеры из молодости графини точно так, как мыслил себе “богатую обстановку” ранний кинематограф. То есть Протазанов с первых же кадров корреспондирует зрителю два параллельных, знаково насыщенных мира обитания героев разных эпох» (Зайцева, 2013, с. 58).

Если мы обратимся к более поздней напряженной сцене, в которой Герман делает ставку (рис. 6 снизу), то, помимо довольно детального воспроизведения соответствующей сцене иллюстрации, на первый план выходит и своего рода замыкание двух временных линий. Герман драматургически оказывается занявшим место графини: она стала для него источником мистического знания Сен-Жермена, а экзистенциальные аспекты разных эпох оказываются созвучными.



Рис. 6. Колонка слева — иллюстрации А. Бенуа к повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». Колонка справа — кадры из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916). Сверху: 7 мин. 45 сек. Снизу: 58 мин. 49 сек.

Скриншот автора

*Fig. 6. Left column: illustrations by Alexandre Benois to the novel The Queen of Spades by Alexander Pushkin. Right column: stills from The Queen of Spades [top—07:45; bottom—58:49] by Yakov Protazanov (1916)<sup>11</sup>*

Несмотря на отмеченные выше визуальные и драматургические связи между художественными решениями фильмов, оперы Чайковского и иллюстрациями Бенуа, обратим внимание на важные новаторские приемы Протазанова. Обозначенную выше пространственную преемственность — композиционное решение кадра — можно интерпретировать как ключевую смысловую доминанту фильма режиссера. Речь идет о «рефрене» жестов и буквальном повторении позы героев, находящихся в разных пространственно-временных координатах (рис. 7).

<sup>11</sup> Источники изображений см. / See the image source: Пушкин, А.С. (1911). *Пиковая дама*. Ил. Александра Н. Бенуа; вступ. ст. Н.О. Лернер. Петроград: т-во Р. Голике и А. Вильборг; <https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).



**Рис. 7. Кадры из фильма Я. Протазанова «Пиковая дама» (1916).  
Сверху слева направо: 10 мин. 40 сек.; 15 мин. 06 сек.; 41 мин. 38 сек.  
Снизу слева направо: 10 мин. 47 сек.; 15 мин. 18 сек.; 41 мин. 40 сек.**

**Скриншот автора**

***Fig. 7. Stills from The Queen of Spades [top left to right—10:40; 15:06; 41:38;  
bottom left to right—10:47; 15:18; 41:40] by Yakov Protazanov (1916)<sup>12</sup>***

В.С. Колодяжная замечает: «Композиционные схемы перебивок всегда соответствуют композиционным схемам предыдущего кадра. Кроме того, перебивки обычно соответствуют им и по настроению. Например, в кадре игровой стол в Версале — графиня проигрывает. Усиливается тревожное настроение, взволнованные придворные встают. Идет новая перебивка: волнение заставляет встать слушателей Томского<sup>13</sup>» (Колодяжная, 1957, с. 115). Используя принцип параллельного монтажа, Протазанову удается, с одной стороны, визуализировать «анекдот» про авантюрную молодость графини, с другой — продемонстрировать способность Нарумова вживаться в роль рассказчика-от-первого-лица. Важной драматургической доминантой сцены становится подчеркнутая незначительность Германа и неизбежность рокового вовлечения в мистическую историю. Поначалу смена пространственно-временных линий в фильме демонстрируют повторение Нарумовым поз молодой графини: он фронтально к плоскости кадра сидит на стуле, подпирая рукой лицо, и задумчиво смотрит сквозь людей, воспроизводя тревожные размышления проигравшейся женщины. Если мы вернемся к мизансцене в игорном доме, то поначалу пространственное расположение Германа

<sup>12</sup> Источник изображений см. / See the image source: <https://www.culture.ru/live/movies/669/pikovaya-dama> (27.09.2024).

<sup>13</sup> Подчеркнем, что и в повести Пушкина, и в либретто оперы Чайковского «анекдот» о графине рассказывает Томский, а у Протазанова — Нарумов, что явственно следует из титров. Колодяжная, вероятно, или ошибочно называет рассказчика Томским, или сохраняет имя рассказчика во избежание путаницы. В тексте статьи в случае обращения к фильму Протазанова фигурирует Нарумов, согласно распределенным режиссером ролям.

помещает его на место герцога Орлеанского, т. е. гипотетического обладателя выигрыша «чего-то очень» крупного, что становится еще одним нарративным элементом, вовлекающим героя в роковую историю.

Кульминацией «анекдота» становится рассказанная тайна трех карт. Подобно Сен-Жермену, Нарумов как Мефистофель нашептывает Герману пикантные детали из жизни графини. Для женщины тайна трех карт становится способом избежать светского скандала, а для Германа — еще одним искушением навстречу року. Интересно, что «анекдот» в фильме Протазанова посредством параллельного монтажа визуализируется. Обращая внимания на стоп-кадры, отметим, что в один момент Нарумов повторяет позу молодой графини, в другой — имитирует Сен-Жермена в его кабинете, а в конце подобно искусителю якобы что-то нашептывает Герману. В видении Протазанова Нарумов, с одной стороны, забавляется, примеряя на себя маски то молодой графини, то ее искусителя, а с другой — буквально искушает Германа, рассказав ему о существовании тайны трех карт и зародив в нем надежду на невероятный выигрыш. Возможно, расширяя мотивационные взаимосвязи между героями, Протазанов в том числе и масштабирует карту виновности: без столь яркого повествования Нарумова Герман Протазанова мог бы пойти и другим путем.

Подробно исследуя драматические аспекты либретто оперы, Соловцов пишет о исходной позиции Германа, страстно влюбленного в Лизу, для которого богатство изначально лишь средство преодолеть пропасть общественного положения: «Лишь постепенно мысль о Лизе сначала сплетается с мыслью о тайне трех карт, а затем вытесняется ею. (...) Именно в четвертой картине Герман Чайковского сближается с Германом Пушкина. Лиза уже не существует для него. Стремление к богатству, воплотившись в мечту о верном выигрыше, из средства превратилось в цель!» (Соловцов, 1954, с. 23). Конечно, Протазанов дословно не следует драматургической линии оперы, однако в начале своего ночного визита в дом графини его Герман сначала намеревается подняться в комнату Лизы, останавливается, терзаемый сомнениями, и только потом порывисто входит в комнату графини. Соловцов, анализируя заключительную седьмую картину оперы, замечает, что в этот момент Герман перестает быть жертвой стремления к деньгам, а становится его носителем: «Демонстрируя “философию” Германа [в монологе “Что наша жизнь” — В.Э.], Чайковский не только показывает своего героя; как и Пушкин, он судит — однако не столько Германа, сколько те общественные условия, которые привели его к моральному падению и безумию» (Соловцов, 1954, с. 40). На наш взгляд, Протазанов отталкивается от интерпретации героя Чайковским, но, в отличие от оперы, в финале которой Герман,

умирая, освободился от наваждения и думает о Лизе, режиссер оставляет своего героя непрощенным и нераскаявшимся, возвращаясь к сюжетному финалу Пушкина.

Специфически интерпретированный Протазановым прием квинпрокво становится основным элементом драматургического центра фильма, когда Герман делает выбор. Поначалу он еще намеревается подняться в комнату Лизы, а режиссер параллельным монтажом вновь погружает зрителя в прошлое, в авантюрно-романтическую историю адюльтера, искушения любовью и деньгами, опасности и спасения. Ночной гость Лизы мог бы стать осуждаемым светом романтическим героем, спасающим ее от одиночества и отверженности ближайшим кругом. Сон-воспоминание старой графини позволил Протазанову в очередной раз подчеркнуть возможность выбора у своего героя и глубину драматургического решения фильма (рис. 7). Порывистым движением молодой любовник как воспоминание распахивает дверь, но в комнате уже пожилой графини оказывается Герман как демон ночи, требующий расплаты за грехи молодости. М.А. Росточкая справедливо замечает: «Наваждение и с ней [графиней. — В.Э.] играет дурную шутку: грезя о любовнике после светского ужина, она дремлет в кресле...но вместо ожидаемого в полусне сердечного друга в ее комнату проникает чужой» (Росточкая, 2012, с. 9). Протазанов создает несколько параллельных историй, в которой на одно и то же место в драматургии могут претендовать разные герои, разные эпохи и пространства, утверждая общечеловечность истории греха и наказания за него.

Тем самым пространственно-временная неоднородность фильма Протазанова и глубокая трактовка образа Германа созвучны опере Чайковского, однако, не считая схожести некоторых сцен (например, мизансцена в спальне Графини), произведение композитора не является непосредственной интертекстуальной основой фильма, а, скорее, источником вдохновения и примером широты интерпретационного поля и художественного потенциала «Пиковой дамы».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Пикая дама» является обширным интертекстуальным полем, в котором гармонично уживаются и повесть, и опера, и экранизации. Диалогичность образных систем различных произведений представляется закономерной. Можно резюмировать, что и повесть Пушкина, и художественные решения оперы Чайковского в разной степени оказали влияние на фильмы Чардынина и Протазанова. Либретто, артикулируемое как основа драматургии фильма 1910 года, оказывается частью более сложного произведения режиссера. Введенный им образ карт как визуализация смысловой доминанты оперы стал точкой сборки драматургии фильма, сопоставление статики и динамики во внутрикадровом пространстве также явилось важным смысловым контрфорсом фильма. Визуально фильм Чардынина во многом обращается к мизансценическим находкам оперы, однако, не считая самоубийства Лизы и Германа, сдержанность любовно-лирической темы и доминирование роковой страсти к картам позволяют больше соотносить его с повестью Пушкина.

Фильм Протазанова органично впитал в себя веер эстетических интенций эпохи и интертекстуальные контексты предшественников. Воспроизведение поз, жестов, ключевых движений персонажей двух разных пространственно-временных линий позволило режиссеру существенно углубить свою интерпретацию «Пиковой дамы» Пушкина посредством усложнения и неоднозначности трактовки характера Германа и трагической его судьбы, в том числе с привлечением опыта восприятия оперы Чайковского, во многом — опосредовано через художественные образы Баллюзека. Подчеркнем, что фильм 1916 года является авторским произведением Протазанова, «визуально» тяготеющим преимущественно к повести. Однако, обращаясь к интересным временным и реже — пространственным и смысловым доминантам произведений Чайковского, Бенуа и даже Чардынина, режиссер смог выстроить многослойную эстетику своего фильма.

Осуществленное исследование демонстрирует перспективность интертекстуального подхода как методологической основы, которая допускает включение в поле анализа ряд тематически, но не сущностно родственных произведений. Подобный ракурс позволяет выявить не только преемственность приемов, смыслов, образов и других эстетических единиц в последующих произведениях различных искусств, но и определить уникальные черты каждого художественного творения и авторской его интерпретации.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арлазоров, М.С. (1973). *Протазанов*. Москва: Искусство
2. Гаспаров, Б.М. (2009). *Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре*. Москва: Издательский дом «Классика-XXI».
3. Груцынова, А.П. (2020). Опера и кинематограф: встреча в начале XX века («Пиковая дама», 1910). *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*, (3), 116–133. <https://www.elibrary.ru/kggife>
4. *Ежегодник императорских театров* (1892). Сезон 1890–91. Санкт-Петербург. <https://electro.nekrasovka.ru/en/books/6153374> (27.10.2024)
5. Зайцева, Л.А. (2013). *Становление выразительности в российском дзвукочном кинематографе*. Москва: ВГИК.
6. Колодяжная, В.С. (1957). Изобразительное построение «Пиковой дамы». Алейников М.Н. (сост.) *Яков Протазанов. О творческом пути режиссера*. Москва: Искусство, 106–124.
7. Леонидов, О.Л. (1957). «Пиковая дама». Алейников, М.Н. (сост.) *Яков Протазанов. О творческом пути режиссера*. Москва: Искусство, 91–105.
8. Мартыанова, С.А. (2014). Образ Германна в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»: национальное и общечеловеческое. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, (2), 53–57.
9. Пономарева, Е.В. (2012) *Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П.И. Чайковского*. Автореф. дис. канд. иск. 17.00.02. Саратов.
10. Прошин, Е.Е. (2014). Кинематографическое воплощение условно-фантастических элементов в «Пиковой даме». *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, (2–2), 80–83.
11. Разлогов, К.Э. (2020). История российского кино в мировом контексте. *История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды*. Кочеляева, Н.А., Николаева-Чиснарлова, А.П., Пархоменко, Е.В. (науч. ред.). Москва: Академический проект, Фонд «Мир», 47–76.
12. Раку, М. (1999). «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. *Музыкальная академия*, (2), 9–22.
13. Росточкая, М.А. (2012). Нравственные аспекты русского дореволюционного кинематографа. Яков Протазанов. *Вестник ВГИК*, (11), 6–15. <https://www.elibrary.ru/pdslcf>
14. Сергеева, Т. (1999). «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести). *Киноведческие записки*, (42). <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/> (27.10.2024)
15. Скорород, Н.С. (2013). «Пиковая дама»: театральные блуждания в поисках жанра. *Вопросы театра*, (1–2), 231–242.

16. Соболев, Р.П. (1961). *Люди и фильмы русского дореволюционного кино*. Москва: Искусство.
17. Соловцов, А. (1954). *Пиковая дама П.И. Чайковского*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
18. Старк, Э.А. (1941). Сценическая история опер П.И. Чайковского в быв. Мариинском театре. Шувалов Н.А. (отв. ред.) *П.И. Чайковский на сцене театра оперы и балета имени С.М. Кирова (б. Мариинский)*. Ленинград: Издание ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова, 17–154.
19. Ханжонков, А.А. (2024). *Первые годы русской кинематографии*. Москва: Юрайт.
20. Чайковский, М. (1997). *Жизнь П.И. Чайковского*. Москва: Алгоритм.
21. Björk, O. & Iyer R. (2023). The dialogism of ‘telling’: Intertextuality and interdiscursivity in early school writing. *Linguistics and Education*, 74. <https://doi.org/10.1016/j.linged.2023.101168>
22. Guadu, A. (2023). Intertextuality as an Inherent Tool for the Composition and Interpretation of Texts: A Theoretical Reappraisal. *International Journal of Literature and Arts*, 11 (3), 91–103. <https://doi.org/10.11648/j.ijla.20231103.11>
23. Hainová, K. (2019). (In)visible text: Queen of Spades in silent Russian cinema. *Liberal Arts in Russia*, 8 (2), 91–106. <https://doi.org/10.15643/libartrus-2019.2.1>
24. Im, Mijin (2024). The Impact of Intertextuality in Movies on Language Learning. *Journal of English Teaching through Movies and Media*, 25 (2), 1–13. <https://doi.org/10.16875/stem.2024.25.2.1>
25. Jarvis, S.O. (2023). Intertextuality as a component of the operatic system of P.I. Tchaikovsky. *TAMGA—Turkish Journal of Semiotic Studies*, 1 (1), 70–81. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8092444>
26. O’Neill, G. (2024). Tackling illegitimate intertextuality through socialization — An action research project. *Journal of English for Academic Purposes*, 69. <https://doi.org/10.1016/j.jeap.2024.101371>
27. Wilson, F.B. (2024). *The Cinema by Jakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.

## REFERENCES

1. Arlazorov, M.S. (1973). *Protazanov* [Protazanov]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Björk, O., & Iyer, R. (2023). The dialogism of 'telling': Intertextuality and interdiscursivity in early school writing. *Linguistics and Education*, 74. <https://doi.org/10.1016/j.linged.2023.101168>
3. Gasparov, B.M. (2009). *Pyat' oper i simfoniya: Slovo i muzyka v russkoy kul'ture* [Five operas and a symphony: Word and music in Russian culture]. Moscow: Klassika-XXI. (In Russ.)
4. Grutsynova, A.P. (2020). Opera i kinematograf: vstrecha v nachale XX veka ("Pikovaya dama," 1910) [Opera and cinema: A meeting at the beginning of the 20th century (The Queen of Spades, 1910)]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoy*, (3), 116–133. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/kggife>
5. Guadu, A. (2023). Intertextuality as an inherent tool for the composition and interpretation of texts: A theoretical reappraisal. *International Journal of Literature and Arts*, 11 (3), 91–103. <https://doi.org/10.11648/j.ijla.20231103.11>
6. Hainová, K. (2019). (In)visible text: Queen of Spades in silent Russian cinema. *Liberal Arts in Russia*, 8 (2), 91–106. <https://doi.org/10.15643/libartrus-2019.2.1>
7. Im, M. (2024). The impact of intertextuality in movies on language learning. *Journal of English Teaching through Movies and Media*, 25 (2), 1–13. <https://doi.org/10.16875/stem.2024.25.2.1>
8. Imperial Theatres. (1892). *Ezhгодnik imperatorskikh teatrov, Sezon 1890–1891 gg.* [Yearbook of the Imperial Theatres, Season 1890–1891]. Saint Petersburg. (In Russ.) Retrieved October 27, 2024, from <https://electro.nekrasovka.ru/en/books/6153374>
9. Jarvis, S.O. (2023). Intertextuality as a component of the operatic system of P.I. Tchaikovsky. *TAMGA—Turkish Journal of Semiotic Studies*, 1 (1), 70–81. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8092444>
10. Khanzhonkov, A.A. (2024). *Pervye gody russkoy kinematografii* [The first years of Russian cinematography]. Moscow: Urait. (In Russ.)
11. Kolodyazhnaya, V.S. (1957). Izobrazitel'noe postroenie "Pikovoy damy" [The visual construction of The Queen of Spades]. In M.N. Aleynikov (Ed.), *Yakov Protazanov: O tvorcheskom puti rezhissera* [Yakov Protazanov: About the director's creative path] (pp. 106–124). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
12. Leonidov, O.L. (1957). "Pikovaya dama" [The Queen of Spades]. In M.N. Aleynikov (Ed.), *Yakov Protazanov: O tvorcheskom puti rezhissera* [Yakov Protazanov: About the director's creative path] (pp. 91–105). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Martyanova, S.A. (2014). Obraz Germanna v povesti A.S. Pushkina "Pikovaya dama": natsional'noe i obshchechelovecheskoe [Germann in Pushkin's story The Queen of Spades: National and universal]. *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, (2), 53–57. (In Russ.)

14. O'Neill, G. (2024). Tackling illegitimate intertextuality through socialization—An action research project. *Journal of English for Academic Purposes*, 69. <https://doi.org/10.1016/j.jeap.2024.101371>
15. Ponomareva, E.V. (2012). *Mifopoetika i intertekstual'nost' v pozdnem tvorches-tve P.I. Chaykovskogo* [Mythopoetics and intertextuality in the late works of P.I. Tchaikovsky] [PhD thesis]. Saratov. (In Russ.)
16. Proshchin, E.E. (2014). Kinematograficheskoe voploshchenie uslovno-fantasticheskikh elementov v "Pikovoy dame" [Cinematographic embodiment of conditionally fantastic elements in The Queen of Spades]. *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, (2), 80–83. (In Russ.)
17. Raku, M. (1999). "Pikovaya dama" brat'ev Chaykovskikh: Opyt intertekstual'nogo analiza [The Queen of Spades by the Tchaikovsky brothers: An experience of intertextual analysis]. *Muzikal'naya Akademiya*, (2), 9–22. (In Russ.)
18. Razlogov, K.E. (2020). Istoriya rossiyskogo kino v mirovom kontekste [History of Russian cinema in the world context]. In, N.A. Kochelyaeva, A.P. Nikolaeva-Chishnarova, & E.V. Parkhomenko (Eds.), *Istoriya natsional'nykh kinematografiy: Sovetskiy i postsovetkiy periody* [History of national cinematographies: Soviet and post-Soviet periods] (pp. 47–76). Moscow: Akademicheskii Proekt, Mir Foundation. (In Russ.)
19. Rostotskaya, M.A. (2012). Nravstvennye aspekty russkogo dorevolutsionnogo kinematografa: Yakov Protazanov [Moral aspects of Russian prerevolutionary cinema: Yakov Protazanov]. *Vestnik VGIK*, (11), 6–15. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/pdslcf>
20. Sergeeva, T. (1999). "Pikovaya dama": Chto snitsya cheloveku... (Iz opyta obrashcheniy russkikh rezhisserov k pushkinskoy povesti) [The Queen of Spades: What a person dreams of... (From the experience of Russian directors' appeals to Pushkin's story)]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (42). (In Russ.) Retrieved October 27, 2024, from <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/>
21. Skorokhod, N.S. (2013). "Pikovaya dama": Teatral'nye bluzhdaniya v poiskakh zhanra [The Queen of Spades: Theatrical wanderings in search of a genre]. *Voprosy Teatra*, (1–2), 231–242. (In Russ.)
22. Sobolev, R.P. (1961). *Lyudi i fil'my russkogo dorevolutsionnogo kino* [People and films of Russian pre-revolutionary cinema]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
23. Solovtsov, A. (1954). *Пиковая дама П.И. Чайковского Pikovaya dama P.I. Chaykovskogo* [The Queen of Spades by P.I. Tchaikovsky]. Moscow: MUZGIZ. (In Russ.)
24. Stark, E.A. (1941). Stsenicheskaya istoriya oper P.I. Chaykovskogo v byvshem Mariiinskom teatre [Stage history of P.I. Tchaikovsky's operas at the former Mariiinsky Theatre]. In N.A. Shuvalov (Ed.), *P.I. Chaykovskiy na stsene teatra opery i baleta imeni S.M. Kirova (b. Mariiinskiy)* [P.I. Tchaikovsky on the stage of the S.M. Kirov Opera and Ballet Theatre (former Mariiinsky)] (pp. 17–154). Leningrad: Publication of the Leningrad State Order of Lenin Academic Opera and Ballet Theatre named after S.M. Kirov. (In Russ.)

25. Tchaikovsky, M. (1997). *Zhizn' P.I. Chaykovskogo* [The life of P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Algorithm. (In Russ.)
26. Wilson, F.B. (2024). *The cinema by Jakov Protazanov*. Berkeley: Rutgers University Press.
27. Zaytseva, L.A. (2013). *Stanovlenie vyrazitel'nosti v rossiyskom dozvukovom kinematografe* [[Formation of expressiveness in Russian subsonic cinematography]. Moscow: VGIK. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

##### **ВИОЛЕТТА ДМИТРИЕВНА ЭВАЛЛЬЁ**

кандидат культурологии, младший научный сотрудник,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9;  
старший научный сотрудник,  
Сектор художественных проблем массмедиа,  
Государственный институт искусствознания (ГИИ),  
125009, Россия, Москва, Козицкий переулок, д. 5

**ResearcherID: AAS-2640-2020**

**ORCID: 0000-0002-4531-4922**

**e-mail: amaris\_evally@mail.ru**

#### ABOUT THE AUTHOR

##### **VIOLETTA D. EVALLYO**

Cand. Sci. (Culture Studies),  
Junior Research Fellow,  
Saint Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia;  
Senior Research Fellow at the Mass Media Arts Department,  
State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

**ResearcherID: AAS-2640-2020**

**ORCID: 0000-0002-4531-4922**

**e-mail: amaris\_evally@mail.ru**