

**УДК 008****К истории создания оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама»:  
творческий аспект****У Юэ**

Ассистент-стажер,  
Российская академия музыки им. Гнесиных,  
121069, Российская Федерация, Москва, ул. Поварская, 30-36, стр. 1;  
e-mail: 2584251762@gnesin-academy.ru

**Аннотация**

В статье рассматривается творческий аспект истории создания оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама». Основой исследования становятся свидетельства самого автора, сохранившиеся в его эпистолярном наследии. В обозначенном контексте создание опера «Пиковая дама» представляется творческим процессом, состоящим из труда, творческого озарения, работы души, ума и эмоций, проявлением гениальности. эмоциональное погружение П.И. Чайковского в материал, эмоциональное проживание автором ситуаций, воссоздаваемых в опере, способность вжиться в образы своих героев указывают на душевную вовлечённость в творческий процесс. Этот аспект не менее важен, чем интеллектуальные усилия композитора и обуславливает неординарность процесса создания оперы «Пиковая дама». Кроме того, необходимо отметить феноменальную быстроту написания этого сочинения и моменты творческого озарения, интуиции, предвидения, которые описывает сам автор. В целом, новизна созданной оперы и её высочайшее художественное качество позволяют говорить о гениальности композитора, который предсказал своей опере судьбу шедевра ещё на стадии написания.

**Для цитирования в научных исследованиях**

У Юэ. К истории создания оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама»: творческий аспект // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 4А. С. 454-461.

**Ключевые слова**

Опера, Чайковский, Пушкин, «Пиковая дама», творческий процесс, озарение, интерпретация.

## Введение

П.И. Чайковский считал оперу «Пиковая дама» своим лучшим произведением и даже приравнивал её к творческому подвигу [Чайковский, 1977, с. 127]. Композитор оставил немало свидетельств о своей работе над оперой, из которых можно выявить и другие знаменательные подробности, касающиеся создания этого произведения, а именно – очень высокую скорость создания и не менее высокую эмоциональную отдачу. Об этом свидетельствуют следующие слова автора: «... Вся штука в том, чтобы писать с любовью. А «Пиковую даму» я писал именно с любовью. Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа! Я твёрдо пока верю, что «Пиковая дама» хорошая, а главное – очень оригинальная вещь (говорю не в музыкальном смысле, а вообще)» [Чайковский, 1977, с. 127]. Не менее красноречивым доказательством творческого погружения в материал являются и следующие слова автора: «... Работа моя идёт понемножку. Сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит. Так было страшно, что я до сих пор ещё под впечатлением ужаса» [Цит. по: Мапшкова, 2010, с. 208].

Эти слова служили ответом на упрёки современников, в частности Э.Ф. Направника, который дирижировал оперой на премьерном показе 19 декабря 1890 года, и Г.А. Лароша, музыкального критика, который внимательно следил за творчеством П.И. Чайковского и отражал полученные наблюдения и мысли в своих работах. Тем не менее, замечание композитора позволяют предположить, что Г.А. Ларош, возможно, не всегда точно понимал суть его творческого метода. В частности, П.И. Чайковский пишет: «Как они не понимают, что скорость работы есть коренное моё свойство: я иначе не могу работать, как скоро» [Чайковский, 1977, 127]. Напомним, что столь же стремительно была написана и опера «Евгений Онегин», которая также принадлежит к вершинным образцам творчества композитора.

## Основное содержание

Процесс написания «Пиковой дамы» происходил во Флоренции – города, вдохновлявшего П.И. Чайковского на творчество. И эту оперу композитор создавал здесь же, по его признанию, «с самозабвением и наслаждением» [Чайковский, 1977, 127]. По признанию композитора, он не хотел покидать Флоренцию, пока не завершит оперу, так как именно здесь образовались самые благоприятные условия для её создания и именно здесь он переживал настоящий творческий подъём, позволявший ему, завершив один фрагмент, сразу приступить к следующему.

Эта внутренняя работа автора, её эмоциональная составляющая очень важны в исследовании данного материала, так как они приоткрывают тайны творческого поиска и озарения художника. Важным является и то обстоятельство, что композитор писал в том порядке, в каком эпизоды были расположены в либретто, то есть по порядку [Маркези, 2024]. Это позволяет предположить, что у автора изначально сложилась целостная картина будущего произведения, и он быстро двигался вперёд, благодаря творческому озарению.

В письмах к брату М.И. Чайковскому, который не только явился автором либретто оперы, но и предложил для её написания именно этот пушкинский сюжет, композитор признавался, что испытывает во время творческого процесса очень сильные чувства и постепенно приходит к убеждению, что создаёт шедевр.

Между тем, поначалу идея написать оперу по этой повести А.С. Пушкина не вдохновила П.И. Чайковского. Примечательно, что М.И. Чайковский начал создавать либретто по пушкинской повести ещё в 1887 году, но для совершенно другого композитора. Этот проект по

разным причинам не состоялся, и тогда И.А. Всевожский (театральный директор) обратился с предложением написать эту оперу к П.И. Чайковскому, за что тот впоследствии благодарил его.

Композитор писал в своих письмах, что в то время он собирался уехать из России в поисках новых творческих настроений: «... мне очень хочется работать, и если удастся хорошо устроиться где-нибудь в уютном уголке за границей – мне кажется, что я свою задачу осилю» [6, 128]. Поставленная П.И. Чайковским была выполнена в рекордный для написания такого крупного произведения как опера, срок – за сорок четыре дня.

26 марта (по старому стилю) 1890 года был готов клави́р оперы, что означало возможность для певцов начать разучивать свои партии. Об этом композитор сообщил в письме И.А. Всевожскому, вновь обозначив своё внутреннее убеждение в том, что опера удалась и в очередной раз подчеркнув то особое эмоциональное состояние, в котором пребывал в период создания этого сочинения: «... писал с восторгом, самозабвением и вложил в этот труд всю свою душу» [Чайковский, 1977, 128].

О значении, которое П.И. Чайковский придавал своей опере, свидетельствует его письмо В.Л. Давыдову, племяннику композитора. В нём автор «Пиковой дамы» раскрывает восприятие этого этапа собственного творчества: «... история всего мира разделяется на два периода» [6, 127]. Между этими двумя периодами стоит именно «Пиковая дама», и лексика, которую употребляет автор, указывает, что во время её создания он познал божественное озарение: «...Первый период – всё, что произошло от сотворения мира до сотворения “Пиковой дамы”. Второй период начался месяц тому назад, когда “Пиковая дама” сотворена...» [Чайковский, 1977, 127].

П.И. Чайковский три раза повторяет слово «сотворил» в разных вариациях, приравнивая свой труд к божественному акту создания мира. Такая масштабная оценка указывает на то, что во время создания «Пиковой дамы» композитор действительно приблизился к сокровенным тайнам творения, полностью погрузившись в материал. Неслучайно он говорил о том, что даже во время аранжировки клави́ра в некоторых фрагментах вновь переживал очень сильные чувства: потрясение, ужас, страх и выражал убеждение в том, что зрители получат аналогичные впечатления.

П.И. Чайковский много рефлексировал по поводу своего сочинения: испытывая большое творческое удовлетворение в отношении «Пиковой дамы», однако не исключал, что впоследствии может наступить разочарование. Всё это указывает на большой творческий опыт и сложность внутренней творческой жизни: «... очень может быть, что опера «Пиковая дама» преплохая опера; весьма вероятно, что через год я буду её ненавидеть, как ненавижу многие свои произведения...» [Чайковский, 1977, 129]. Тем не менее, на момент написания письма (7 / 19 апреля 1890 года) композитор был глубоко удовлетворён ею и считал, что совершил нечто выдающееся.

Итак, весной 1890 года композитор имел уже полностью написанный клави́р и наполовину сделанную оркестровку, которая также была вскорости завершена. В целом, как отмечает Г. Маркези, стремительность написания этого произведения является одним из самых впечатляющих фактов и в истории её создания, и в истории мировой музыки, в целом [Маркези, 2024].

Однако всё вышесказанное не означает, что работу над оперой составляло лишь творческое озарение. Напротив, композитор вложил огромный труд в написание «Пиковой дамы». Например, в некоторых письмах он упоминает о том, что иногда приходится прилагать усилия [Цит. по: Машкова, 2010, 210]. Также сохранились его наставления брату Модесту Ильичу

относительно либретто. В первую очередь, он отмечал высокое качество всего текста, которое его почти полностью устраивало. Он лишь призывал автора к лаконичности выражений и отказа от многословности. В этом он видел основной недостаток либретто, на что и указывал автору.

Работа с текстом вызывает большой интерес в контексте освещения истории создания оперы. Композитор продемонстрировал умение работать с текстом, способность видеть основное и отсекал ненужное, лишнее, а также своё пространственное мышление, позволяющее ему верно выстроить сцену.

Например, в письме от 2/14 февраля 1890 года П.И. Чайковский делится своими размышлениями о фрагменте оперы, в котором действие происходит на набережной. Композитор настаивал на том, чтобы сохранить эту сцену, хотя и М.И. Чайковский, и Г.А. Ларош считали, что от неё нужно избавиться. Но композитор, несмотря на своё стремление к лаконичности, даже спрессованности сюжета, был убеждён в необходимости этого фрагмента, поскольку он имел большое значение и для динамики оперы, и для сюжета, его логики. Аргументировал он это следующим образом: «... боюсь, что без этой картины все третье действие будет без женщин, – а это скучно. Кроме того, нужно, чтобы зритель знал, что случилось с Лизой. Закончить её роль четвёртой картиной нельзя» [Цит. по: Машкова, 2010, 211].

М.И. Чайковский работал параллельно с братом и отзывался на все его замечания и пожелания. Так, передав свои рекомендации по поводу картины на набережной, композитор сообщает, что ждёт текст следующей, третьей картины, действие которой происходит на балу. Практически в каждом письме из Италии этого периода П.И. Чайковский упоминает о том, как быстро продвигается процесс сочинения, но в некоторые моменты его одолевали сомнения: «... Хорошо или дурно выходит – не знаю. Иногда я очень доволен, иногда нет, – но я не судья» [Цит. по Машкова, 2010, 211].

Н.А. Калинина отмечает: «Чайковский сам перекраивает либретто, написанное братом Модестом, вставляет в него новые тексты. В нём уже созрела музыкальная идея оперы, которой он во что бы то ни стало хочет подобрать соответствующее словесное воплощение» [Калинина, 1988, 52].

Действительно, композитор часто размышлял о вокальных партиях, о возможности того или иного певца, планируемого на роль, исполнить написанную партию. Он старался сделать так, чтобы не перегружать певцов, распределять музыкальную нагрузку таким образом, чтобы они имели возможность отдохнуть. Но его расчёты опирались, прежде всего, на логику драматургии и композиции.

П.И. Чайковский тщательно разрабатывал музыкальные решения для каждой сцены. Например, он подробно рассказывает в письмах о создании четвёртой картины, о трактовке интермеццо в пасторальном стиле. Примечательно, что этот ход совпал и с идеей Г.А. Лароша ввести в этот фрагмент пасторальные мотивы, но П.И. Чайковский опередил его.

Отметим, что обращение к пасторали является логичным и оправданным, поскольку в опере действие перенесено в XVIII век. И даже в музыкальном плане, а не только в отношении сюжета, П.И. Чайковский переживал полное погружение в материал: «... Когда я писал, по временам мне казалось, что я живу в XVIII веке и что дальше Моцарта ничего не было» [Цит. по: Машкова, 2010, 212].

Письма композитора показывают, что он переосмыслил и текст, и музыку сочиняемой оперы комплексно, в контексте общего замысла. Например, он счёл необходимым написать хор в финале четвёртой картины (хотя ранее планировался марш), создав текст для него самостоятельно. При этом П.И. Чайковский допустил, что слова могут быть изменены,

принципиальным здесь было сохранить именно ритм, так как он передавал эмоциональное состояние сцены.

Этот приём, заключающийся в написании текста самим композитором с целью обозначения каких-то ключевых моментов, важных для сюжета или драматургии фрагментов, применялся при написании оперы неоднократно. В письмах обнаруживаются и другие важные и интересные подробности, подтверждающие это: «... Когда дойду до места, где Князь в 3-й картине объясняется с Лизой, то, может быть, найду нужным немножко прибавить, дабы выдвинуть роль Князя. Тогда я сочиню слова, и опять-таки они могут потом пройти под твоей редакцией» [Цит. по: Машкова, 2010, 212].

Что касается музыки, то в партитуре П.И. Чайковского сочетаются самые разные музыкальные стили: баллады, романсы, хоры и русские народные мелодии. Во многих темах чувствуется влияние В.А. Моцарта, Ж. Бизе и Р. Вагнера. Это музыкальное богатство отчасти объясняет мгновенный успех «Пиковой дамы» на премьере, но сочетание современности и фантастичности сюжета также способствовали её триумфу.

Публику увлекла опера с мистическими элементами, центральное место в которой занял таинственный секрет трёх выигранных кар, хранящийся у графини и бабушки Лизы, Главный герой Герман попадает в плен одержимости игрой, от которой не может избавиться. За последней партией в карты, преследуемый призраком старухи, он ставит всё своё состояние на туза и в исступлении восклицает: «Что наша жизнь? Игра», тем самым вверяя своё существование воле случая или воле рока. В итоге именно Пиковая дама становится символом зла, и Герман в отчаянии лишает себя жизни – трагический финал, который позволяет предположить, что никто не может избежать законов роковой случайности.

Музыка П.И. Чайковского очень выразительна и высокохудожественна, с её неоклассицистическими элементами, местами экспрессионистическими, иногда романтическими и эффектной оркестровкой. Особым эффектом отличаются эпизоды, в которых автор переосмыслил музыку В.А. Моцарта и Д.С. Бортнянского. Ещё одна своеобразная находка композитора – построение сцены смерти графини вокруг песенки на французском языке (из оперы А. Гретри «Ричард Львиное Сердце»). Этот фрагмент демонстрирует изобретательность мышления Чайковского-композитора, широту его мышления и умение творчески переосмысливать мировое музыкальное наследие. Композитор проявляет стремление интерпретировать материал – и не только музыкальный, но и литературный.

На первый взгляд, герои и сюжет оперы и оригинала похожи, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что эти два произведения достаточно ощутимо отличаются друг от друга, начиная от деталей повествования и заканчивая духовным подтекстом.

В повести А.С. Пушкина Герман – инженер немецкого происхождения, который, хотя и обрусел, но не изменил своему скупому нраву. Его цель в жизни – приумножить небольшое состояние, завещанное ему отцом, и при этом неважно, какие средства придется использовать для достижения этой цели. В произведении неслучайно упоминается, что Германн в определённые моменты похож на «портрет Наполеона», имеет «душу Мефистофеля» и как минимум, «три злодеяния на совести» [Пушкин, 2017, 12]. Он никогда не любил Лизу, а лишь хотел использовать свою близость к ней, чтобы выведать у графини тайну трёх карт. В финале Германн теряет всё, сходит с ума и попадает в лечебницу, а Лиза выходит замуж, что также свидетельствует об отсутствии с её стороны сильных чувств.

В либретто к «Пиковой даме» национальность Германа не обозначается, а фамилия превращается в имя. Кроме того, Герман у Чайковского не инженер, а гусар, и он действительно

влюблён в Лизу, но теряет её из-за возникшей в его душе роковой страсти – узнать тайну трёх карт. Как и в пушкинской повести, он становится причиной смерти Графини, из-за чего Лиза начинает воспринимать его как убийцу.

В определённый момент она готова простить Германа, но вскоре понимает, что не в силах соперничать со страстью к игре, превратившей его в безумца. Лиза, не выдержав разочарования, совершает самоубийство. Этот же поступок после совершает и Герман, но не из-за любви, а в результате проигрыша за карточным столом. Трагичная для него ситуация усугубляется явлением призрака Графини.

Таким образом, даже поверхностный разбор выявляет разницу и в сюжетном построении, и в трактовке героев. Здесь следует отметить, что П.И. Чайковский значительно углубил и усложнил образ Лизы. Не стоит недооценивать и разницу в именах двух главных героев. Подчёркивание различий между двумя мировоззрениями, русским и европейским, являлось важным концептуальным моментом повести А.С. Пушкина. Чайковский не делал акцент на идеологические темы, и для него не имело значения, кто Герман – русский или немец.

С другой стороны, в русской традиции фамилия в большей степени отражает социальную принадлежность человека, а имя связано с внутренним миром его личности, сознанием и т.д. У пушкинского Германна есть фамилия, но нет имени, и можно представить, что имел в виду поэт, в то время как у Германа Чайковского есть имя, но нет фамилии, что вполне подходит для эмоционального героя, который разрывается между любовью и мистической тайной. Иными словами, опера возвращает пушкинский оригинал в допушкинскую эпоху.

П.И. Чайковский органично переплёл текст и музыку, воплотив в опере собственный взгляд на пушкинскую историю. С.Ю. Лысенко пишет: «Для склонного к эмпатии Чайковского, творчество которого характеризуется ярко выраженной экзистенциальной направленностью, значимыми становятся именно психологический и ирреальный смысловые уровни» [Лысенко, 2013, 146].

## Заключение

Исследование эпистолярного наследия композитора подтверждает эту мысль. Так, эмоциональное погружение П.И. Чайковского в материал, эмоциональное проживание автором ситуаций, воссоздаваемых в опере, способность вжиться в образы своих героев указывают на душевную вовлечённость в творческий процесс. Этот аспект не менее важен, чем интеллектуальные усилия композитора и обуславливает неординарность процесса создания оперы «Пиковая дама». Кроме того, необходимо отметить феноменальную быстроту написания этого сочинения и моменты творческого озарения, интуиции, предвидения, которые описывает сам автор. В целом, новизна созданной оперы и её высочайшее художественное качество позволяют говорить о гениальности композитора, который предсказал своей опере судьбу шедевра ещё на стадии написания.

## Библиография

1. Бонфельд М. Опера ПИ Чайковского " Пиковая дама"(к проблеме связности художественного текста) //ПИ Чайковский: вопросы истории и стиля (к 150-летию со дня рождения). – 1989. – С. 26-46.
2. Густякова Д. Ю. Опера П. Чайковского " Пиковая дама" в современной культуре: присвоение через отторжение //Вопросы культурологии. – 2015. – №. 11. – С. 100-106.
3. Калинина Н.А. Чайковский. М.: Детская литература, 1988. 142 с.
4. Лысенко С.Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации:

- синергетический аспект // Вестник КемГУКИ. 2013. № 23. С. 139-147.
5. Маркези Г.А. Опера Чайковского «Пиковая дама» [Электронный ресурс] // URL: <https://www.belcanto.ru/dama.html?ysclid=lvjv1ylydk686369829> (дата обращения 25.04.2024).
  6. Неизвестный Чайковский. Последние годы / Ред. Т. Машкова. М.: Эксмо, 2010. 432 с.
  7. П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Том XV-Б: Письма (1890). М.: Музыка, 1977. 384 с.
  8. Пиковая дама. Опера в 3 действиях, 7 картинах Либретто М. И. Чайковского по одноименной повести А. С. Пушкина. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020. 27 с.
  9. Пушкин А.С. Пиковая дама. М.: Издательский дом Мещерякова, 2017. 112 с.
  10. Schwartz M. M., Schwartz A. The Queen of Spades: A Psychoanalytic Interpretation // Texas Studies in Literature and Language. – 1975. – Т. 17. – С. 275-288.

## To the history of the creation of Tchaikovsky's opera The Queen of Spades: a creative aspect

**Wu Yue**

Assistant Trainee,  
Gnessin Russian Academy of Music,  
121069, 1, 30-36, Povarskaya str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: 2584251762@gnessin-academy.ru

### Abstract

The article examines the creative aspect of the history of the creation of P.I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades". The basis of the study is the author's own testimonies preserved in his epistolary heritage. In the given context, the creation of the opera "The Queen of Spades" appears to be a creative process consisting of labor, creative inspiration, work of the soul, mind and emotions, a manifestation of genius. P.I. Tchaikovsky's emotional immersion in the material, the author's emotional experience of the situations recreated in the opera, the ability to get used to the images of his heroes indicate spiritual involvement in the creative process. This aspect is no less important than the composer's intellectual efforts and determines the extraordinary nature of the process of creating the opera "The Queen of Spades". In addition, it is necessary to note the phenomenal speed of writing this work and the moments of creative inspiration, intuition, foresight, which the author himself describes. In general, the novelty of the created opera and its highest artistic quality allow us to speak of the genius of the composer, who predicted the fate of his opera as a masterpiece even at the writing stage.

### For citation

Wu Yue (2024) K istorii sozdaniya opery P.I. Chaikovskogo «Pikovaya dama»: tvorcheskii aspekt [To the history of the creation of Tchaikovsky's opera The Queen of Spades: a creative aspect]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (4A), pp. 454-461.

### Keywords

Opera, Tchaikovsky, Pushkin, «The Queen of Spades», creative process, insight, interpretation.

---

## References

1. Bonfeld M. (1989). Opera P.I. Chaykovskogo "Pikovaya dama" (k probleme svyaznosti khudozhestvennogo teksta) [The opera "The Queen of Spades" by P.I. Tchaikovsky (On the issue of the coherence of the artistic text)]. V P.I. Chaykovskiy: voprosy istorii i stilya (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya) [In P.I. Tchaikovsky: questions of history and style (to the 150th anniversary of his birth)], pp. 26-46.
2. Gustyakova D.Yu. (2015). Opera P. Chaykovskogo "Pikovaya dama" v sovremennoi kulture: prisvoenie cherez ottorzhenie [The opera "The Queen of Spades" by P. Tchaikovsky in modern culture: appropriation through rejection]. Voprosy kul'turologii [Issues of Cultural Studies], 11, pp. 100-106.
3. Kalinina N.A. (1988). Chaykovskiy [Tchaikovsky]. M.: Detskaya literatura [Children's Literature].
4. Lysenko S.Yu. (2013). Opera P. Chaykovskogo "Pikovaya dama" kak fenomen khudozhestvennoi interpretatsii: sinergeticheskiy aspekt [The opera "The Queen of Spades" by P. Tchaikovsky as a phenomenon of artistic interpretation: a synergetic aspect]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 23, pp. 139-147.
5. Markezi G.A. (2024). Opera Chaykovskogo "Pikovaya dama" [The opera "The Queen of Spades" by Tchaikovsky]. [Elektronnyy resurs] // URL: <https://www.belcanto.ru/dama.html?ysclid=lvjv1ylydk686369829> (data obrashcheniya 25.04.2024).
6. Neizvestnyy Chaykovskiy. (2010). Poslednie gody [Unknown Tchaikovsky. The last years] / Red. T. Mashkova [Ed. T. Mashkova]. M.: Eksmo [Eksmo].
7. Chaykovskiy P.I. (1977). Polnoe sobranie sochineniy. Tom XV-B: Pisma (1890) [Complete works. Volume XV-B: Letters (1890)]. M.: Muzyka [Music].
8. Pikovaya dama. Opera v 3 deystviyakh, 7 kartinakh Libretto M.I. Chaykovskogo po odnoimennoy povesi A.S. Pushkina [The Queen of Spades. An opera in 3 acts, 7 scenes, libretto by M.I. Tchaikovsky based on the novella by A.S. Pushkin]. (2020). SPb.: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.A. Rimskogo-Korsakova [St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov].
9. Pushkin A.S. (2017). Pikovaya dama [The Queen of Spades]. M.: Izdatelskiy dom Meshcheryakova [Meshcheryakova Publishing House].
10. Schwartz, M. M., & Schwartz, A. (1975). The Queen of Spades: A Psychoanalytic Interpretation. *Texas Studies in Literature and Language*, 17, 275-288.