

С. Ю. ЛЫСЕНКО
Хабаровский государственный институт
искусств и культуры

УДК 78.012

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ОПЕРНОМ ЖАНРЕ (НА ПРИМЕРЕ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО)

Оперный жанр с момента своего рождения неизменно притягивает к себе внимание исследователей музыки. Загадочная многоликость поэтико-музыкально-драматического целого, неповторимость художественного воздействия, восприимчивость к потребностям времени и степень обратного влияния жанра на культуру и общество – вот та совокупность черт, которая продолжает вызывать интерес к проблемам оперного искусства. Отличительным признаком оперы сегодня признаётся особое качество синтетической природы жанра, изначально ориентируемой на комплексное сенсорное восприятие при театральнo-сценической реализации. Одной из актуальных тенденций современного опероведения становится стремление включить, «вписать» анализ музыкальной партитуры, традиции которого сформированы в лучших работах отечественной музыкальной науки, в контекст рассмотрения целостного образа оперы-спектакля – видимого, слышимого и понимаемого при восприятии.

Изменение фокуса исследовательского внимания на процессуальный характер возникновения оперы-спектакля как сложного целостного организма, основанного на взаимодействии разнокачественных знаково-языковых систем, позволяет осмыслить оперу как поэтапную многоуровневую интерпретацию. В ней исходный вербальный текст либретто «прочитывается» композитором при помощи музыкально-выразительных средств (этап *композиторской интерпретации*), а вербально-музыкальный синтез оперной партитуры «перевыражается» средствами театрально-сценического искусства (этап *постановочной интерпретации*). При этом интерпретация может пониматься в рамках философской герменевтической традиции как сложное диалектическое единство воссоздания авторского смысла и порождения собственных смысловых интенций. В этом ракурсе художественная интерпретация в оперном жанре может быть осмыслена как процесс объективации актуальных для композитора и постановщиков смысловых мотивов исходного вербального текста, который происходит с помощью невербальных средств – звука (музы-

кальный ряд), цвета, линии, формы, света (сценография), жеста, пластики, мимики (сценическое поведение актёров).

Наибольшую сложность в осмыслении синтетической природы оперы вызывает поиск инструмента анализа, способного связать знаковую сторону текста с процессом мышления и выявляющего механизм реализации порождаемого и воспринятого смысла языком других видов искусства. В качестве такого инструмента анализа, раскрывающего механизм взаимодействия всех составляющих музыкально-театрального действия, может быть использовано понятие *концепта*¹. Термин «концепт» определяет результат смыслообразовательного процесса при освоении человеком окружающего мира. В современной культурологии широкое распространение получило понятие художественного концепта, которое рассматривается как особый механизм, приносящий в исходную авторскую концепцию свои смысловые интенции, включающий интерпретируемое в свой ассоциативный ряд, что способствует размыканию исходной смысловой зоны произведения [5]. Для анализа же композиторской и постановочной интерпретаций как невербальных способов реализации смыслового потенциала текста возможно использование понятия «*невербальный концепт*». Данным понятием могут быть определены те концепты, вербальная форма которых «распредмечивается» в смысловой системе интерпретатора, а затем получает «перевыражение» невербальными средствами (невербальная форма реализации концепта – визуально-пластическая, музыкальная, цветовая и др.).

В синтетических видах искусства, при восприятии которых задействовано несколько различных сенсорных модальностей, обмена между вербальными и невербальными концептами смысловой системы субъектов интерпретации происходят во внутренней речи. Такая речь состоит из непронизносимых «беззвучных слов», «невидимых жестов», а потому представляет некую универсальную форму, с которой возможны переводы на все другие языки². Указанные обмены между вербальными и невербальными концептами, по-видимому, подоб-

ны переходам в восприятии между вербальными и невербальными компонентами языка, названными в психологической лингвистике *кодами*³. В опере как синтетическом художественном тексте указанный процесс может быть осмыслен следующим образом: при «встрече» «внутренней формы слова» (А. Потенция), воплощённой во внешнем уровне текста либретто при помощи *вербального кода*, с процессом мышления композитора порождается концепт, реализованный в *звуковом коде* (как способ воплощения музыкально-знакового компонента текста). В свою очередь, в процессе понимания смыслового потенциала текста постановщиками воспринятый концепт способен перекодироваться в *предметно-образовательный код*⁴ (как способ реализации сценографического ряда оперного спектакля), в *двигательно-пластический код* (как способ реализации сценического поведения актёров).

Основной предпосылкой для такого кодового перехода современное искусствознание определяет синестезию⁵. В ракурсе избранной проблемы особое значение приобретает исследование синестетичности как специфического проявления невербального мышления, образуемого на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической) [2, с. 119]. Представляется, что синестетичность является одним из важнейших механизмов формирования невербальной концептуальной системы субъектов интерпретации в процессе возникновения сложного синтетического целого в оперном жанре, создавая предпосылки для кодовых переходов между рядами оперы-спектакля – вербальным, музыкальным, пластически-сценическим, сценографическим. Данный вывод опирается на теоретические положения Н. Коляденко о значимости невербальных концептов для «запуска» движения смысла на стыках разных рядов⁶, предложенные ею для исследования театрално-сценических композиций. Обозначенный процесс, по мнению исследователя, основан на «синестетической перекодировке модальностей, в процессе которой происходит взаимное невербальное “перевыражение” информации» [8, с. 318].

Рассмотрим участие синестезии в процессах формирования композиторской и постановочной интерпретации на примере оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в постановке Г. Вика и сценографии Р. Хадсона, представленной на Глайндборнском оперном фестивале в 1992 году.

На *этапе композиторской интерпретации* ведущей предпосылкой, определяющей направление развёртывания смыслового варианта средствами музыкальной партитуры в процессе невербального «перевыражения», является полимодальность вербального образа. Не связанный с каким-нибудь конкретным сенсорным каналом, он обращается к воображению интерпретатора в целом, а потому по-

тенциально способен возбуждать синестетические ассоциации, фиксировать в вербальной форме все возможные межчувственные связи, возникающие при эстетическом восприятии [2, с. 131–132]. По мнению исследователей, пушкинские тексты обладают скрытой синестетичностью, при которой целостный вербальный образ, не акцентируя роль отдельных ощущений, тем не менее, содержит импульсы, векторизующие разные сенсорные потоки [7]. В процессе композиторской интерпретации осуществляется «диалог модальностей», при котором, как представляется, ассоциативный потенциал пушкинского концепта расширяется благодаря включению в восприятие невербальных концептов композитора, содержащих, прежде всего, чувственный опыт аудиальных каналов восприятия.

Пушкинский текст «Пиковой дамы» также содержит потенциальную возможность межчувственной расшифровки полимодального вербального образа. Одним из центральных смысловых мотивов повести является навязчивая идея Германна об обогащении. Находясь во власти наваждения, он легко переступает запретную грань, отделяющую реальность от мистического мира, где властвуют иррациональные законы, выражает готовность «взять грех на свою душу». В смысловую орбиту вербального образа вовлекаются такие эмоциональные смысловые компоненты, как страх, тоска, страсть⁷, мистический ужас. Пушкинский текст изобилует прилагательными, характеризующими «сильные страсти и огненное воображение» героя⁸. Итогом стремительного разлада с реальностью становится фраза «Германн сошел с ума», дважды повторенная в финальном разделе повести⁹.

Так в концептуальной системе пушкинского текста неразрывно переплетаются смысловые мотивы страха, дьявольского наваждения, смерти, рока, безумия, мистического ужаса и порождённых им inferнальных образов. Данный сложный полифонический вербальный образ, свёрнутый во внутренней речи поэта, приобретает, на наш взгляд, признаки невербального концепта, который без существенных смысловых потерь не может быть вербализован каким-либо одним понятием. Однако для облегчения методологических процедур анализа оперного синтеза, осуществляемого в данной статье, сведём смысловой диапазон невербального концепта к ключевому понятию «безумие», который фокусирует на себе разнонаправленные смысловые потоки и является, на наш взгляд, смысловой доминантой оперной партитуры П. Чайковского и избранной для анализа сценической постановки Г. Вика.

«Разворачивая» в тексте данный концепт, образуемый, как уже отмечалось, на пересечении аудиальной, визуальной и других модальностей, Пушкин использует множество выразительных приёмов, которые становятся для композитора и

постановщиков векторами в процессе последующей перекодировки невербальных смысловых импульсов в музыкальном и сценикографическом рядах оперы-спектакля. Так, трансформация образов в сознании Германа отмечена неожиданными визуальными метафорами («тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семёрка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком»). Заданный невербальным концептом пушкинского текста, приём образной трансформации впоследствии стал определяющим для композитора в процессе смыслового перевыражения и реализован в звуковом коде на уровне музыкально-тематического развития. Одним из ярких примеров его использования является образно-смысловое «преломление» в сознании Германа темы его лирического ариозо из I картины («Я имени её не знаю») в зловещую тему трёх карт. Как однонаправленный можно определить и приём «преобразования» музыкально-выразительных средств темы трёх карт в целотональный интонационный комплекс призрака Графини – холодный, лишённый «тёплых», чувственных вводнотоновых сопряжений. Такой приём, в свою очередь, способствует возникновению целого «шлейфа» межчувственных ассоциаций.

В ряду других характеристик вербального образа, определяемых невербальным концептом безумия, следует отметить смещение этических, хронометрических и визуальных координат в сознании героя. Это «просматривается», в частности, в сцене объяснения Германа с Лизой, зеркально отражающей композиционную структуру предшествующей сцены в спальне Графини, а также в строении IV главы повести, нарушающей линейную логику хронопа¹⁰. Потеря «центростремительных тяготений» рационально-структурированного сознания Германа, спутанность логических связей (признак бреда, безумия), броско обозначенная Пушкиным как «беспорядок необузданного воображения», зафиксирована в тексте, в том числе, многочисленными алогизмами («трепетал как тигр», «свеча темно горела» и др.). Полагаем, что такие сигналы текста предопределяют поиск интермодальных соответствий в музыкальных и визуальных образах на следующих этапах интерпретации.

Но то, что для Пушкина является развязкой, итогом вызова, брошенного героем судьбе, для Чайковского становится точкой отсчёта. Смысловой мотив безумия, «внутренней атаки» психики Германа мыслью о трёх картах» [13, с. 75] подхвачен уже с первых картин оперы и усилен в либретто: «что это – бред?», «безумец», «эта мысль сведёт меня с ума», «а если тайны нет, и это бред моей больной души?» и др.

Синестетический механизм ассоциирования формирует во внутренней речи Чайковского звуковую форму невербального концепта. Художествен-

ное сознание композитора осуществляет подбор ассоциативных элементов, «созвучных» смысловому ядру концепта. Его интонационно-звуковая форма получает реализацию в динамике сквозного развития, которое основано на сложном взаимодействии и взаимопроникновении двух ведущих музыкально-выразительных комплексов оперы – сферы трёх карт, в процессе развития выявляющей всё большее сходство с темами рока, судьбы, имеющими inferнальную окраску, и сферы любви, стремления к счастью.

Чайковский, экономно используя музыкальный материал, мастерски реализует в опере метод симфонического сквозного развития. Основа его работы с материалом – разработочное развитие, сопоставимое с трансформацией, «лепкой», преобразованием «звучащего вещества» (определение Б. Асафьева), представляющего в музыкальной партитуре в различных соотношениях – «превращениях, истаиваниях, возрождениях в новом облике, развёртывании, сжатии» [1, с. 349], развитии, формирующем бесконечное множество музыкально-смысловых вариантов исходного выразительного комплекса. Можно предположить, что такое преобразование звукового образа является отголоском, своеобразным «отзвуком» образно-визуальной трансформации, представленной в пушкинском тексте (игральных карт – в причудливые фантазии, образа кормилицы – в призрак графини, пиковой дамы – в Старуху и др.). Подобная работа со звуковой материей, музыкальными элементами, в «эмбриональном виде» представленными в теме трёх карт (Б. Ярустовский), может быть осмыслена и как звуковая перекодировка концепта «безумие», который современная концептология рассматривает как одно из проявлений хаоса – хаоса внутри человека, порождающего образ мрака, темноты в его сознании [3].

Однако в ракурсе нашего анализа актуализацию приобретают не только негативные, разрушительные смысловые составляющие понятия «хаос», но и представления о нём как о некоей животворящей субстанции, вызывающей ассоциации с «креативным хаосом» начальной стадии творческого процесса, с праматерией художественного творчества, из которой рождаются образы, темы, линии, формы. В этом смысле пластичная трансформация «звучащего вещества» музыки Чайковского, смешивание и «густое» переплетение элементов музыкальной ткани, множественные переходы «от раздробленного, дифференцировавшегося звучащего материала к его восстановлению, к концентрации» [1, с. 359], отражающие образное развитие и смысловую трансформацию, могут быть осмыслены как «сигналы текста», предопределяющие поиск интермодальных соответствий в визуальных образах сценикографического ряда, с использованием языковых средств пластических видов искусства.

«Перевыражение» *сценографами* глайндборнской постановки «Пиковой дамы» указанных смысловых импульсов в пространственно-пластический код спектакля порождает тревожный, динамичный визуальный образ: хаотическое переплетение на плоскостных поверхностях декорации спутанных линий, точек, пятен, росчерков, сливающихся в плотную густую темноту-глубину к центру визуальной композиции и разреженных, резко прочерченных на «периферии» зрительного пространства. Такое сценографическое решение стало возможным благодаря статичной световой проекции графического рисунка-изображения на чистый световой фон трёхмерного пространства сценической коробки и является, как нам представляется, визуальной перекодировкой невербального концепта безумия, хаоса иррационального, страха и ужаса перед неизбежным. Выскажем предположение, что «звучащее вещество» музыки при помощи пластики света «переплавляется» в «пластическое вещество» светотени, с помощью которого стало возможным выявить глубинные интермодальные соответствия между световыми, звуковыми и кинестетическими компонентами невербального концепта. Пластика светотени, в частности, определяет линейно-двигательные пластические характеристики графических и мелодических линий-движений, подобных кинетическим жестам, в данном сценографическом образе как будто «остановленных» фотографической вспышкой, запечатлённых в статике как потенциальной динамике. Примером могут служить экспрессивные ломаные линии – как преломление в зрительной модальности пронзительно-визгливых тиратных «росчерков молний» у высоких деревянных духовых в сцене появления призрака Графини. Как сценографический приём «отражения» временной организации музыкального звучания может быть осмыслена неравномерная «пульсация» пятен и линий, которая воспринимается как визуальная перекодировка нервного метроритмического рисунка партитуры.

Невербальный концепт безумия Германа, спровоцированного участием иррациональных сил в его судьбе, «притягивает» во внутренней речи композитора такие музыкально-языковые средства, которые символизируют потерю устойчивости в сознании героя («расчёта, умеренности, трудолюбия»). Воплощённые Чайковским в звуковом коде посредством сложного музыкально-гармонического комплекса, они, в свою очередь, имплицитно содержат синестетические координаты будущего зрительного образа. Сценографическое решение постановки Г. Вика отражает нарушение визуальных координат, искажение симметрии геометрического пространства. Основу декорации составляет покосившаяся, накренившаяся сценическая коробка (представляющая то комнатой, то садом, то залой), потерявшая

точку опоры, силу ровной, устойчивой вертикали. Представляется, что такое решение может быть осмыслено и как визуализация гармонического компонента звукового кода концепта: потери тонально устойчивых координат в увеличенных ладах, нарушения функционально-логических связей в эллиптических последовательностях неразрешённых доминант, участвующих в гармонизации дважды увеличенного лада (секвенции лейткомплекса трёх карт).

Привлечение Чайковским гармонического комплекса симметричных ладов не разрушает целостной тональной организации музыкального материала оперы. Такое сложное сплетение центростремительных («цементирующие») тонально-функциональные связи) и центробежных («размагничность» увеличенных ладов) сил-движений находит «перевыражение» в потенциальной динамике «остановленного мгновения» визуального образа: разлетающиеся в разные стороны линии-брызги, «расплёскивающие» тёмную густоту тени и «уплотнённая слепота» (выражение Г. Абрамова) центра, скрытого где-то в глубине, затягивающая восприятие в воронку зияющей черноты, мистического мрака. Оттуда приходит призрак Старухи, туда исчезает Лиза (сцена «У Канавки»).

Мистический мир, посланником которого становится Графиня, в постановке представлен миром Зазеркалья – перевёрнутая проекция как аллегория перевёрнутого мира, его привычных ценностей. На потолке комнаты Германа («В казармах») и во всех последующих, заключительных сценах оперы зеркально отражается тень-призрак кресла-скелета (как символа смерти), на котором сидела Графиня, отсутствующего в тот момент на сцене. Такое решение воспринимается как реализация в предметно-образительном коде смысловых интенций вербального и музыкального рядов оперы – зеркальной композиции формы IV главы повести Пушкина, смыслового мотива-перевёртыша «молчащая живая Старуха (в сцене смерти) – говорящий призрак», зеркально отражённой образной трансформации темы ариозо-мечты о Лизе – в тему трёх карт и другие приёмы мотивно-смыслового преобразования, отмеченные нами ранее. Художественное сознание Чайковского, «разворачивая» в партитуре невербальный концепт безумия, мистического ужаса, осуществляет подбор тембрового колорита музыкального ядра указанного концепта. Иррациональное «проглядывает» в использовании тёмных густых тембров кларнета, фагота, бас-кларнета, особых приёмов исполнения, порождающих разнообразие «колющих», «шуршащих», «острых» звучаний деревянных духовых. Поиск постановщиками в цветовом коде концепта интермодальных соответствий регистровой глубине их звучания, необычным дублировкам, создающим

особую интенсивность, насыщенность зловещего тембрового колорита, приводит к выбору чёрного цвета – цвета мрака, смерти, молчания, тишины (по В. Кандинскому)¹¹, имеющего в европейской культурной традиции трагическую семантику и соответствующего семантике *h moll* – основной тональности оперы.

Внутренне динамичный, пульсирующий свето-цвето-пластический визуальный образ, не изменяя общего «внутреннего звучания» невербального концепта, вместе с тем расставляет свои смысловые акценты. Потенциальным смысловым мотивом партитуры, актуализированным постановщиками в сценографическом ряду оперы-спектакля, становится Петербургский миф, в рамках которого город Петра предстаёт мистически-зловещим, тёмным, пугающим. Хаотические «росчерки» линий, абстрактные пластические формы на декорационном заднике в I картине («В Летнем саду») и сцене «У Канавки» в восприятии легко трансформируются в изломанные, переплетённые ветки деревьев зимнего Петербурга – будто длятся, «продолжаются» в них, «втягивая» в зону синестетического восприятия аудиальные координаты концепта («постукивают деревянные духовые словно ломаные сухие ветки» [1, с. 345]). Лаконичная цветовая палитра сценографического ряда, причудливые тени, оттенки серого как варианты чёрно-белой графики рожают визуальные ассоциации с зимними «внекрасочными» (Б. Асафьев) контрастами Петербурга – «чёрными стволами, снежной пеленой, давящей тяжестью гранитных масс и чёткостью чугунных плетений» [1, с. 328].

Такая режиссёрско-сценографическая концепция «Пиковой дамы» А. Пушкина – П. Чайковского – Г. Вика тесно «вплетает» данный синтетический художественный текст в культурно-мифологическую парадигму Петербурга. В петербургском тексте (В. Топоров) находит своё отражение «остропротиворечивая двулика полнота» петербургского

хаоса и петербургского космоса [12, с. 6], которая способствует возникновению сверхобычного напряжения, ведущего в крайних точках или к духовным прорывам и взлётам, или к безумию, рождающему мистические фантазмагии, гипноз иррационального, когда «фантастические образы принимают облик призраков жутко реальных, а образы реальные искажаются до бредовых» [1, с. 327], влечение к неустойчивым образам, понимание призрачности и бренности всего. Чутко уловленный Пушкиным, Петербургский миф преломляется в художественном сознании Чайковского сквозь призму мистической и психологической прозы Н. Гоголя, Ф. Достоевского и получает своё музыкально-звуковое воплощение в экспрессивном оркестровом колорите оперы. В свою очередь невербальное творческое мышление постановщиков насыщает тревожный, пульсирующий звуковой образ музыкальной партитуры смысловыми обертонами символистского мировосприятия А. Белого, петербургской поэзии переломного, мятежного времени А. Блока, А. Ахматовой, «разворачивая» невербальный концепт безумия в визуальные образы будущего «не календарного, настоящего двадцатого века» (А. Ахматова), придавая тексту Пушкина – Чайковского провидческий характер.

Таким образом, использование категории невербального концепта в качестве инструмента для распознавания подспудных интермодальных сигналов вербального и музыкального текстов выявляет обоснованность синестетического ракурса анализа процессов композиторской и постановочной интерпретации в оперном жанре. Предпринятый анализ позволяет рассмотреть не только законченный художественный результат, но и процесс, динамику поэтапного формирования синтетического целого, в котором, на наш взгляд, значительна роль синестетического механизма как основы невербального «перевыражения» смысла между рядами синтетического художественного текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ От лат. *conceptus, concipere* – «понятие, зачатие». Введён в терминологический арсенал отечественной лингвистики Р. Павилёнисом [9].

² Сошлёмся на такое понимание внутренней речи в исследовании Н. Коляденко [8, с. 41], развивающей теоретические положения отечественного лингвиста Н. Жинкина [4].

³ Важно, что в разных кодах значение элементов языка (слов), реализованного в коде, может оставаться тождественным, что создаёт предпосылки для переходов из одного кода в другой [4, с. 150].

⁴ Понятие предметно-изобразительного кода заимствовано из психолингвистики и принадлежит Н. Жинкину [4].

⁵ Синестезия (в пер. с греч. – соощущение) – межчувственные ассоциации, свойственные человеческой психике.

⁶ Наиболее полно предлагаемая методика анализа раскрыта Н. Коляденко на примере театрально-сценических композиций В. Кандинского «Жёлтый звук» и «Картинки с выставки» [8].

⁷ Обратим внимание, что концепт «страх», как показано в исследовании Ю. Степанова, находится в одном концептуальном поле с другими константными понятиями русской культуры. Этимологический анализ выявляет единство концептов «страх» и «страдание», «страсть» в славянских языках. Ю. Степанов подчёркивает нерасторжимую связь страха

с концептом тоски, выявляя близость значений в различных языках: стеснение, сжимание (лат.), страх, узкий (нем.), узкий, тесный, утесняющий (рус.), нездоровье, болезнь (др.-рус.), страх, тревога (совр. фр.) [11].

⁸ Примером может служить многочисленное привлечение прилагательного «ужасный» (проигрыш, горе, грех, истина и др.) и его глагольных форм («ужасала потеря тайны»).

⁹ В сцене карточной игры (реплика Нарумова, ещё только предположение) и в заключении повести (констатация факта).

¹⁰ См. об этом: [10, с. 235].

¹¹ Чёрная краска в литературных работах художника В. Кандинского понимается как «самая беззвучная краска, как мёртвое ничто», «нечто погасшее, как сожжённый костёр», как «некое ничто без возможностей, как вечное молчание без будущего и надежды», «нечто бездвижное, лежащее за пределами восприятия всех событий и мимо которых проходит жизнь» [6, с. 44].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. – Л.: Музыка, 1972.

2. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: (проблема синестезии в искусстве). – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987.

3. Ермакова О. П. Концепт «безумие» с точки зрения языка // Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М., 2003. – С. 108–117.

4. Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. – М.: Лабиринт, 1998.

5. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. – Н. Новгород: Реком, 2001.

6. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – Л.: Ленинградская галерея, 1990.

7. Коляденко Н. П. «Борис Годунов» А. С. Пушкина в свете проблемы художественного синтеза // А. С. Пушкин и русская художественная культура. – Новосибирск, 1999. – С. 52–67.

8. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.

9. Павлиёнис Р. И. Проблема смысла. – М.: Мысль, 1983.

10. Синцов Е. В., Синцова С. В. Феномены власти в художественно-философском осмыслении. – Казань: в Казанский гос. энерг. ун-т, 2008.

11. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

12. Топоров В. Н. Петербургский текст. – М.: Наука, 2009.

13. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. – М.; Л.: Музгиз, 1947.

Лысенко Светлана Юрьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории, истории музыки
и инструментального исполнительства
Хабаровского государственного института
искусств и культуры

