

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

FROM THE HISTORY RUSSIAN MUSIC

A. A. Тимошенко

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского сквозь призму комментариев Ю. М. Лотмана

Аннотация

В статье опера Чайковского «Евгений Онегин» анализируется с точки зрения отображения ключевых концептов быта русского дворянства конца XVIII–XIX веков. Художественное пространство романа Пушкина и оперы Чайковского раскрываются как многомерное целое, отображающее через специфику художественных средств разные аспекты и уровни психологической драмы. Опера Чайковского как феномен русской культуры имеет двух-векторную направленность — влияя на парадигматику русского искусства конца XIX — начала XX века, она в то же время является актом «прощания» русской культуры с «пушкинским веком», с его идеалами и традициями.

Ключевые слова: «Евгений Онегин», культура русского дворянства, концепция художественного пространства.

A. A. Timoshenko

P. I. Tchaikovsky's Opera *Eugene Onegin* through the prism of Yuri Lotman's comments

Summary

The musical and artistic space of Tchaikovsky's opera *Eugene Onegin* is viewed based on the main concepts of life and culture of Russian nobility in the 18th — early 19th centuries.

The conceptual sphere of the artistic space of the opera includes the following topics: 1. Theme of the estate and noble life in the Russia's capital's society; 2. System of images; 3. Theme of duel and death/fate of a poet. 4. Theme of unhappy love/marriage/destiny of a woman.

Tchaikovsky's opera as a phenomenon of Russian culture has a two-vector orientation. Reflecting the paradigm of Russian art of the late 19th — early 20th century, at the same time, it is the composer's farewell act to the culture of the "Pushkin century" — with its ideals and traditions.

Keywords: *Eugene Onegin*, Russian nobility culture, concept of artistic space.

Многогранность и глубина оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» побуждает исследователей вновь и вновь находить новые смыслы, открывать новые аспекты и уровни понимания этого феномена русской культуры. Опера сродни своему литературному первоисточнику — немеркнущему роману в стихах А. С. Пушкина, который стал объектом активного интереса со стороны литературоведов всех последующих поколений.

В настоящей статье делается попытка анализа музыкально-художественного пространства оперы с точки зрения отображения ключевых концептов быта русского дворянства конца XVIII–XIX веков в том понимании, которое вкладывал в это понятие выдающийся отечественный литературовед и культуролог Юрий Михайлович Лотман. Учёный писал: «Обращаясь к истории быта, мы легко различаем в ней глубинные формы, связь которых с идеями, с интеллектуальным, нравственным, духовным развитием эпохи самоочевидна. Так, представления о дворянской чести или же придворный этикет, хотя и принадлежат истории быта, но неотделимы и от истории идей. <...> Мир идей неотделим от мира людей, а идеи — от каждодневной реальности» [8. С. 10]. С этой точки зрения художественные пространства романа и оперы представляют собой как бы единый голографический объект — многомерное пространство, в котором получают воплощение идеи и концепции эпохи, отражённые сквозь призму индивидуально-субъективного опыта художников и специфики выразительных средств. При «переводе» произведения из одного вида искусства в другой происходит своеобразная трансформация этих пространств: некоторые планы, присутствующие в романе, остаются за рамками художественного пространства оперы (голос автора, описание подробностей быта, нарядов, движений и характеров героев, природного и бытового ландшафта) и, напро-

тив, появляются те планы, которые не могли реализоваться в словесно-художественном тексте или реализовались недостаточно — это процессуально отражённый поток душевных переживаний и внутренних конфликтов состояний героев, музыкально-звуковая среда происходящих в романе событий.

Постижение мировосприятия героев происходит через анализ образа жизни, идей и понятий дворянского мира пушкинского времени — категорий, исследованных Ю. М. Лотманом. Музыкально-художественное пространство оперы Чайковского как продолжение художественного пространства текста А. С. Пушкина, представляет собой одну из важных сторон анализа культурной парадигмы «Пушкин — Чайковский», в контексте которой возможно и оправдано обращение к литературоведческой пушкинистике. Богатую исследовательскую платформу для подобного дискурса представляют комментарии Ю. М. Лотмана к роману «Евгений Онегин». В ряду ранее написанных работ в этом жанре его комментарии, будучи адресованными как школьнику, так и учёному-профессионалу, имели, как указывал сам учёный, просветительскую и обучающую цель. Но на самом деле труд Лотмана не только открыл новый этап в осмыслении шедевра, но и приблизил, сделал пушкинскую эпоху более понятной читателю советского и постсоветского времени. Анализируя особенности художественной, светской, бытовой жизни пушкинского века, Лотман «дешифровал» многие знаки сообщения текста Пушкина, те историко-бытовые реалии, смысл которых был утрачен в силу разрыва русской культурной традиции в послереволюционное время. По сути, комментарии учёного восстанавливают картину дворянской жизни во многих деталях, объясняя значимые концепты этой утраченной культуры. Ю. М. Лотман писал: «...чтобы понимать *смысл* поведения живых людей и литературных героев прошлого, необходимо знать их культуру: их простую, обычную

жизнь, их привычки, представления о мире и т. д. и т. п.» [8. С. 9]. «... Быт — это не только жизнь вещей, это и обычаи, весь ритуал ежедневного поведения, тот строй жизни, который определяет распорядок дня, время различных занятий, характер труда и досуга, формы отдыха, игры, любовный ритуал и ритуал похорон. Связь с этой стороной быта не требует объяснений» [8. С. 12]. Зададимся вопросом: насколько корректно было бы взглянуть на оперу Чайковского сквозь призму комментариев Ю. М. Лотмана, написанных применительно к роману Пушкина? Ведь современники — среди них Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, музыкальные и театральные критики, — были единодушны в мысли о «кощунственном» искажении пушкинского романа [14. С. 5–22]. Аргументом в пользу положительного ответа могут служить слова М. Л. Гаспарова, сказанные в его статье «Ю. М. Лотман и проблемы комментирования»: «Комментарий — это перевод: перевод чужой культуры на язык наших понятий и чувств» [5. С. 72]. Изначально адресатом оперы Чайковского были представители в основном дворянского сословия, хорошо знавшие роман и, конечно, чувствовавшие в нём свою культурную традицию, пусть даже отстоявшую от них на несколько десятилетий. Многие идеи, понятия, повороты сюжета, образы не требовали объяснения, потому что за ними стояли одни и те же «исторические эмоции» (Ю. М. Лотман).

Год создания оперы «Евгений Онегин» — 1878-й — относится к началу новой волны интереса к Пушкину в русской культуре после периода «падения актуальности» пушкинской поэзии в 1840–1860-е годы, на что указывает Ю. М. Лотман в своей статье «Память в культурологическом освещении» [10. С. 251]. И вполне возможно, что появление оперы стимулировало этот интерес. Ожидая от «Евгения Онегина» Чайковского сугубо комментирующей, иллюстративной культовый роман функции [14. С. 16], публика получила неожиданную его трактовку вплоть до иной концепции конца сюжета¹. Шокирующее впечатление оставило прежде всего либретто, созданное

композитором совместно с К. Шиловским. Но от этого опера не потеряла своей связи с романом Пушкина, а приобрела статус конгениального опуса. Почему? Попробуем ответить на этот вопрос, рассмотрев наиболее значимые и мало изменившиеся к моменту появления оперы концепты русской культуры, отражённые в романе, такие как поэзия усадебного дворянского быта, типологические особенности героев (прежде всего женский мир), бал, дуэль, тему «итога пути» (Ю. М. Лотман).

Перенос речи в опере от автора к первому лицу (герою) — изменение текста романа, подвергшееся наиболее жёсткой критике современников, — сдвинуло общую тональность и аффективное наполнение сюжета. Естественным образом за кадром остался голос автора, создававший особую ироничную тональность романа. Чайковский внёс свои коррективы и в систему, характер образов героев, о чём в отечественной музыкальной науке существует немало исследований. Хорошо знакомый текст романа налагал на композитора особые задачи: развернуть те планы текста, которые неподвластны слову или которые остались в поэтическом тексте в имплицитном состоянии. Чайковский выстраивает сложнейшую психологическую драму, создавая подобную разворачивающейся пружине динамику развития событий.

Рассмотрим музыкально-художественное пространство оперы с точки зрения претворения значимых концептов — мыслей, идей, понятий, представлений, знаний — русской дворянской традиции первой половины XIX века.

Понимание художественного пространства произведения в данной работе исходит из научной позиции Ю. М. Лотмана, согласно которому — это индивидуальная модель мира определённого автора, выражение его пространственных представлений, художественный континуум, в котором существуют персонажи и совершается действие. Оно имеет индивидуально-авторскую природу, динамично, может быть сжатым, суженным и расширенным, увеличенным: микрокосм —

внутренние переживания героя с ближайшими границами — семья, дом, комната, и макрокосм — большие пространства, общество, история и т.д. То же касается и временной природы произведения — это субстанция психологическая, которая зависит от оценки автором значимости момента действия и ценности отображаемого концепта.

Художественное пространство «Евгения Онегина» имеет многоуровневую и многокомпонентную структуру и относительно первоисточника (романа) показывает смещение и появление доминантных тем и концептов, близких Чайковскому. Конечно, все они присутствуют в сочинении Поэта — природный ландшафт и крестьянский мир, окружающий дворянскую усадьбу, пространство провинциального дворянства и высшего света и все этикетные ситуации, возникающие внутри него (приём у Лариных, оба бала, дуэль, свидание Онегина и Татьяны)². Звуковые маркеры этого пространства — домашнее музицирование и музыка усадьбы, музыка провинциального и столичного балов — воплощают те стороны дворянского быта, которые не получили отражения у Пушкина, но стали важным компонентом художественного пространства оперы.

Концептосфера художественного пространства оперы включает следующие темы: 1. Тема усадебного и дворянского быта и столичного социума. 2. Система образов. 3. Тема дуэли и смерти/судьбы поэта. 4. Тема несчастной любви/брака/судьбы женщины. Рамки статьи не позволяют с равной степенью подробности рассмотреть все, остановимся на некоторых.

Пространство дворянской усадьбы

Ю. М. Лотман обращает внимание на существование в романе трёх пространств — деревни, Петербурга и Москвы. Называя пространство дворянской усадьбы органичным миром Татьяны, исследователь подчёркивает его чуждость Евгению Онегину [9. С. 70], и, напротив, пространство столичного Петербурга с его балами и светской жизнью органично природе Онегина и чуждо Татьяне. В опере же совсем нет пространства Москвы (вполне возможно,

это не случайно, если вспомнить повороты судьбы самого композитора), а Петербург представлен балом и домом князя Гремина. Развитая в романе топонимика Петербурга остаётся за рамками либретто, но если вспомнить следующую оперу Чайковского на пушкинский сюжет — «Пиковую даму», — то там она получает развитие вместе с иными важными концептами дворянской культуры (военная служба, карточная игра, быт столичного дворянства и др.). В «Евгении Онегине», в каждой сцене двух первых действий, наиболее детально отражена поэзия усадебного быта. Известный историк и источниковед российской культуры И. Ф. Петровская в своих исследованиях обращает внимание на то, что даже внутри одного и того же социального слоя одной эпохи существует значительная разница в интересах, идеалах, нравственных нормах. Говоря о культуре «пушкинской поры», учёный подчёркивает: «...разнилась культура Петербурга и Москвы, столиц и периферии, различных регионов периферии (Северо-Запад, Поволжье, Сибирь и др.), это находило отражение в психике людей» [11. С. 30], всегда существовали социальные слои, в которых живы идеалы позапрошлого века [11. С. 32].

Перенеся экспозицию главного персонажа романа — Евгения Онегина — в дом Лариных, и тем самым минув первый эпизод, рисующий образ «расширенного» пространства природного ландшафта, когда пушкинский герой, «летя в пыли на почтовых», предстаёт на фоне бескрайних русских далей, Чайковский «сужает» пространство до уютного мира провинциальной дворянской усадьбы, в котором чувствовалась устойчивость и размеренность уклада, близость к традиционной крестьянской среде, были живы идеалы, устаревшие в столичной среде. Психологический лирический план пространства усадебного быта маркирован введением модели домашнего музицирования начала XIX века — сентиментального дуэта Татьяны и Ольги. Тема домашнего музицирования и вообще музыкального фона, сопровождавшего события, не получила отражения в романе Пуш-

кина, но, тем не менее, она была облигатным компонентом любого дворянского дома, в том числе и дома Чайковских (по воспоминаниям М. И. Чайковского, в родительском доме звучало много подобной музыки — мать композитора Александра Андреевна с удовольствием много пела модные романсы и песни под аккомпанемент фортепиано) [13. С. 21]. Композитор восполняет этот «недостающий» элемент, вводя наиболее характерные компоненты усадебной музыкальной культуры — домашнее музицирование, пение крестьян, музыку балов.

Домашнее музицирование, с которого начинается опера, и в целом экспозиция Онегина, по замечанию А. Е. Шольп — «...законченный художественный образ, запечатлевший ценности этой уходящей в прошлое культуры» [14. С. 109] — речь идёт о восприятии оперы в конце семидесятых годов XIX века. Тема эта так или иначе звучала в контексте русской культуры — в это же время Тургенев, известный бытописатель дворянского мира, обращается в своей лирической прозе к этой уходящей традиции, вводя в повествование эпизоды русского усадебного музицирования [14. С. 109]. В первой половине XIX века домашнее музицирование, наряду с чтением романов, составляло важную часть интересов и занятий дворянской женщины [4. С. 66–73; 9. С. 62; 8. С. 87]. И если у Пушкина тема женщины-дворянки, увлекающейся французскими романами, вводится с первых строк, то вводимый Чайковским образ — воспоминание о домашнем музицировании, — и в целом звуковой мир дворянской усадьбы — это то, чем обогащает «Евгения Онегина» композитор. Стоит заметить, что у Пушкина образ домашнего музицирования встречается неоднократно: так Параша из «Домика в Коломне» пела: «*Стонет сизый голубок, / И Выду ль я, и то, что уж постаре...*» (V, 86), что отсылает нас к романсу „Стонет сизый голубочек“ на стихи И. И. Дмитриева и романсу в духе народных песен „Выду ль я на реченьку“ на стихи Нелединского-Мелецкого» [4. С. 70]. Пространство микрокосма — интимно-психологическое, — в котором герои Чай-

ковского наделены сложными переживаниями и состояниями, которые возможно отразить лишь посредством музыкального языка Чайковского. Самое заметное, что происходит с сюжетом и с его героями, — композитор меняет фокус, взгляд на них и на всю историю, снимая ту неповторимую элегантную пушкинскую иронию³. По замечанию А. И. Климовицкого, переданное в опере «анонимное присутствие» поэтики чувствительного стиля Н. М. Карамзина обнаруживает ориентированность эстетики Чайковского на поэтику сентиментализма, которой как раз избегал и над которой иронизировал Пушкин: «Русский сентиментализм в литературе, который представляли Карамзин, Жуковский, был совершенно потрясающий, но музыка тогда за ним не поспела, и восполнил это Чайковский, с которым связан ренессанс русского сентиментализма в музыке»⁴. Вместе с тем Чайковский избегает сцен, которые идентифицировали бы его оперу с мистикой романтического направления. Можно предположить, что именно поэтому в либретто не оказалось сцены гадания и сна Татьяны.

Образ Татьяны Лариной, по наблюдению Ю. М. Лотмана, воплощает новый тип женщины-дворянки, появляющийся в 1820-е годы и воплощающий поэтический идеал женщины как предмета поклонения. Это образ, прежде всего, читающей женщины. В опере Чайковского основная черта Татьяны — любовь к чтению романов — выведена в качестве экспонирующей героиню — «...с французской книжкой в руках, с печальной думою в очах». Лотман писал об этом качестве: «Барышня 1820-х годов, провинциальная барышня, живущая где-то около Пскова, перечувствует, передумает то, что чувствуют и думают герои лучших литературных произведений. Недаром Пушкин скажет о Татьяне: „...себе присвоя / Чужой восторг, чужую грусть“ (3, X)» [8. С. 56].

Из трёх стереотипов женских образов, обозначенных Ю. М. Лотманом в русской культуре начала XIX века — поэтический, демонический и героический [8. С. 65, 72], — Татьяна относится к первому. «Это образ нежно лю-

блещей женщины, жизнь и чувства которой разбиты» [8. С. 65]. И в опере композитором этот момент особенно акцентируется, если вспомнить первую, отвергнутую общественностью версию конца. Выведя на первый план сюжетную линию Татьяны и няни Филипьевны, Чайковский подчёркивает, что она — тот самый тип поэтичной дворянской девушки («Татьяна, русская душою...»), воспитанной в близости с народной средой, и потому её манера держаться, её сдержанное поведение в критических и роковых ситуациях, в конце концов, рисунок «рельефа» её жизненного пути имеют столь характерные в этом случае особенности. Ю. М. Лотман писал о воспитании дворянской женщины конца XVIII — начала XIX века: «Воспитанная крепостной нянькой, выросшая в деревне или, по крайней мере, проводившая значительную часть года в поместье родителей, девушка усваивала определённые нормы выражения чувств и эмоционального поведения, принятые в народной среде. Этим нормам была свойственна определённая сдержанность, в которой Пушкин усматривал не только народность, но и проявление самых высоких черт дворянской культуры» [8. С. 85].

Если и есть абсолютные совпадения в трактовке героев у Чайковского с Пушкиным, то это образ няни Филипьевны, прототипом которой, по указанию самого Пушкина, была его няня Арина Родионовна: «... она единственная моя подруга — и с нею только мне нескучно» [Цит. по: 9. С. 261]. Образ няни Татьяны, безусловно, важен в создании целостной картины бытового и психологического планов художественного пространства, связанного с дворянской усадьбой. Для детей, принадлежавших к дворянскому сословию и в пушкинское время зачастую владевшими французским языком больше, чем русским, единственным каналом познания и сближения с родной русской культурой была русская няня, представитель традиционной культуры [4. С. 100]. Несмотря на то, что у Петра Ильича была няня-француженка, которая очень нежно к нему относилась и помнила его до самых своих последних дней, Чайковский с

пониманием, бережно сохраняет пушкинский образ крепостной русской няни, создающий интимное психологическое пространство героини и символизирующий мудрость, смирение и глубокую внутреннюю гармонию — качества, которые восприняла Татьяна и которые помогли ей преодолеть все бури и искушения судьбы.

Образ Онегина в опере имеет свои особенности: композитор как бы нейтрализует подчёркиваемую Пушкиным его байроническую природу, тема разочарования Онегина и «преждевременной старости» его души не маркируется, его ирония и сплин скрыты типовыми фигурами речевого этикета. Последний (этикет коммуникаций в дворянской среде) играет важную роль в опере, о чём пишет в своём исследовании И. Я. Беленкова [1].

К концу XIX века концепция байронизма потеряла свой колорит и привлекательность — Онегин Чайковского в каком-то смысле более естественен, прозаичен, «за кадром» остаётся и его дендизм — предполагается, что зритель знает всю предысторию Онегина — его воспитания, образа жизни и характера. Вероятно, то самое качество души, характеризующее как «преждевременная старость», стало импульсом к менее выразительному и менее «самостоятельному» тематизму Онегина в сравнении с другими героями — Татьяной, Ленским и даже представителем более старшего поколения князем Греминым. Тематизм Онегина фрагментарен, он лишён той органичной яркой мелодичности, которая присуща этим персонажам. Даже в критическую минуту своей жизни — встречи с Татьяной в заключительных сценах, когда Онегиным овладевают искренние чувства, Чайковский вкладывает в его «уста» мелодику арии Татьяны из первого действия, как бы подчёркивая несвойственность этого состояния для Онегина.

Бал

Как отмечает Ю. М. Лотман, в пушкинское время бал был важным «структурным элементом дворянского быта», формой общения, свойственной исключительно дворянской среде [8. С. 90]. Одной из отличительных его осо-

бенностей была ритуализация, «создание строгой последовательности частей, выделение устойчивых и обязательных элементов», своеобразной грамматики бала [9. С. 93]. Танцы были стержнем, организующим пространство и стиль общения. С этой точки зрения обе сцены бала, хоть и представленные фрагментарно с точки зрения бала как ритуализированной целостности, у Чайковского в полной мере отражают эту традицию. Поскольку бал начинался с полонеза, *польского*, обращает внимание, что в тексте Пушкина он нигде не упоминается, но во втором случае — в сцене бала в Петербурге — предполагается: косвенным образом поэт даёт понять, что на балу присутствуют члены царской фамилии (Лалла-Рук — поэтическое прозвище великой княгини Александры Фёдоровны), что обязывало начинать бал с торжественного полонеза [9. С. 96–98]. Как мы помним, у Чайковского этот намёк воплощён в звучании полонеза.

Бал у Лариных дан Чайковским в самом разгаре — вальс был вторым после полонеза танцем (но вполне возможно, в этом случае полонеза и не было). У Пушкина вальс назван «однообразный и безумный», под чем подразумевалось не только однообразие хореографии — повторение бесчисленное количество раз одного и того же па, — но и его репутация в 1820-е годы как «непристойного или, по крайней мере, излишне вольного танца» [9. С. 100]. У Чайковского «безумие» вальса подчёркивает раскручивание бессмысленной в своей основе трагической ситуации, деформации психологического пространства гармоничного события героев, которое достигнет кульминации в сцене ссоры Ленского и Онегина на фоне мазурки. Возникающая арка в сцене встречи Онегина и Татьяны на балу в Петербурге, происходящая на фоне вальса, создаёт внутреннюю ретроспекцию трагических событий прошлого.

Дуэль

Одним из значимых концептов русской культуры первой половины XIX века является дуэль. Её специфическая принадлежность дворянскому слою вовлекает в её орбиту це-

лый комплекс ценностей дворянского мира — чести, достоинства, смысла жизни, её конца. К концу XIX века дуэль практически ушла в прошлое и этот факт давал почувствовать разность двух эпох.

Дуэль, по замечанию Ю. М. Лотмана, входит в круг явлений, которые связаны со смысловой ролью смерти в жизни человека и с темой итога пути. По словам учёного, смерть является проблемой сюжета и на уровне организации художественного текста. Как отмечает Л. Я. Гинзбург, Ю. Н. Тынянов обращает внимание на то, что во времена поэта «смерти не боялись и совсем не уважали её»: «Страх смерти, говорил Тынянов, в России придумали позже — Тургенев, Толстой (у которого никогда не было недостатка в личной храбрости); страх обуял целые поколения, все возрасты — вплоть до Леонида Андреева. Потом опять пошёл на убыль» [6. С. 401–402]. Это даёт основание предположить, что восприятие смерти в пушкинское время и время Чайковского существенно различилось, с чем и связаны различия трактовки смерти Ленского в опере и романе. Смерть поэта у Чайковского имеет большую весомость, что можно увидеть в архитектонике целого: сцена дуэли в опере находится практически в третьей четверти формы, т. е. в самом драматургически «сильном» месте — точке золотого сечения. Если рассматривать пространственную диспозицию сцен оперы, то сцена дуэли образует центр симметрии, объединяющей сцену объяснения Онегина с Татьяной — сцену бала у Лариных — дуэль — сцену бала в Петербурге — сцену в доме князя Гремина.

Подытожим свои наблюдения. Анализируя художественное пространство пушкинских опер Чайковского в контексте культурно-исторического процесса, А. И. Климовицкий подчёркивает их влияние на парадигматику русского искусства конца XIX — начала XX века и в целом обращённость в будущее русской культуры [7. С. 327–328]. Анализ концептосферы музыкально-художественного пространства «Евгения Онегина» позволяет также увидеть его двухвекторность — опера Чайковского

вмещает в себя и тему прошлого культуры, прозвучавшую для современников как прощание с пушкинским веком, столь понятным и глубоко близким миру композитора — с его идеалами и ритуалами, героями и традициями.

Примечания

- ¹ Проблема конца «Евгения Онегина» Пушкина обсуждалась в работах Ю. М. Лотмана и с этой точки зрения может служить поводом к интересному сравнительному исследованию оперы и романа.
- ² О претворении мелодических формул этикетного диалога в операх Чайковского см. исследование И. Я. Беленковой [1].
- ³ В исследовательской литературе существует точка зрения о том, что ироничность и пародия пушкинского стиля, будучи нивелированной в тексте либретто, получила выражение в перифрастической стилистике оперы [14. С. 92–166].
- ⁴ Материалы интервью Г. В. Ковалевского с А. И. Климовицким опубликованы на сайте газеты «Играем сначала» № 8 (134), август 2015 г. URL: <http://archive.gazetaigraem.ru/a1201508>. Дата обращения: 16.01.2019.

Список литературы

References

1. Беленкова И. Я. К проблеме диалога в опере (на материале лирико-психологической оперы П. И. Чайковского). — Дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1983. — 206 с. [Belenkova I. Ya. K probleme dialoga v opere (na materiale liriko-psikhologicheskoy opery P. I. Chaykovskogo). — Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — L., 1983. — 206 s.]
2. Бонфельд М. Ш. «Пиковая дама» П. И. Чайковского и некоторые черты театральной эстетики XX в. // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. — Ижевск: Удмуртия, 1985. — С. 145–165 [Bonfel'd M. Sh. «Pikovaya dama» P. I. Chaykovskogo i nekotoryye cherty teatral'noy estetiki XX v. // Teatr v zhizni i tvorchestve P. I. Chaykovskogo. — Izhevsk: Udmurtiya, 1985. — S. 145–165].
3. Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. В 2 т. — Т. 1. А—К. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 304 с., илл. [Byt pushkinskogo Peterburga: Opyt entsiklopedicheskogo slovarya. V 2 t. — T. 1. A—K. — SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2011. — 304 s., ill.]
4. Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. В 2 т. — Т. 2. Л—Я. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с., илл. [Byt pushkinskogo Peterburga: Opyt entsiklopedicheskogo slovarya. V 2 t. — T. 2. L—Ya. — SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2011. — 416 s., ill.]
5. Гаспаров М. Л. Ю. М. Лотман и проблемы комментирования // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 66. — С. 70–74 [Gasparov M. L. Yu. M. Lotman i problemy kommentirovaniya // Novoye literaturnoye obozreniye. — 2004. — № 66. — S. 70–74].
6. Гинзбург Л. Я. О старом и новом. — Л.: Советский писатель, 1982. — 426 с. [Ginzburg L. Ya. O starom i novom. — L.: Sovetskiy pisatel', 1982. — 426 s.]
7. Климовицкий А. И. Пушкинские оперы Чайковского: Художественное пространство в культурно-историческом времени // Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. — СПб.: Издательский дом «Пе-

- трополис» / Российский институт истории искусств, 2015. — С. 319–329 [Klimovitskiy A. I. Pushkinskiye opery Chaykovskogo: Khudozhestvennoye prostranstvo v kul'turno-istoricheskom vremeni // Klimovitskiy A. I. Petr II'ich Chaykovskiy. Kul'turnyye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnyye vzaimodeystviya. — SPb.: Izdatel'skiy dom «Petropolis» / Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2015. — С. 319–329].
8. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — 2-е изд., доп. — СПб.: «Искусство-СПБ», 2006. — 413 с., 5 л. илл. [Lotman Yu. M. Besedy o russkoy kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII — nachalo XIX veka). — 2-ye izd., dop. — SPb.: «Iskusstvo-SPB», 2006. — 413 s., 5 l. ill.].
 9. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 512 с. [Lotman Yu. M. Roman A. S. Pushkina «Yevgeniy Onegin». Kommentariy. — SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. — 512 s.].
 10. *Лотман Ю. М.* Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2010. — 416 с. [Lotman Yu. M. Chemu uchatsya lyudi. Stat'i i zametki. — M.: Tsentr knigi VGBIL im. M. I. Rudomino, 2010. — 416 s.].
 11. *Петровская И. Ф.* Биографика: Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801 — 1917 годов. — СПб.: Изд-во «Logos», 2003. — 490 с. [Petrovskaya I. F. Biografika: Vvedeniye v nauku i obozreniye istochnikov biograficheskikh svedeniy o deyatelyakh Rossii 1801 — 1917 godov. — SPb.: Izd-vo «Logos», 2003. — 490 s.].
 12. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: роман в стихах. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — 352 с. [Pushkin A. S. Yevgeniy Onegin: roman v stikhakh. — SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014. — 352 s.].
 13. *Чайковский М. И.* [Из семейных воспоминаний]. Публикация П. Е. Вайдман // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 1 / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. — М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. — 208 с., ил., нот. [Chaykovskiy M. I. [Iz semeynykh vospominaniy]. Publikatsiya P. Ye. Vaydman // P. I. Chaykovskiy. Zabytoye i novoye: Al'manakh. Vyp. 1 / Sost. P. Ye. Vaydman, G. I. Belonovich. — M.: IIF «Mir i kul'tura», 1995. — 208 s., il., not.].
 14. *Шольн А. Е.* «Евгений Онегин» Чайковского: Очерки. — Л.: Музыка, 1982. — 168 с., нот. [Shol'p A. Ye. «Yevgeniy Onegin» Chaykovskogo: Ocherki. — L.: Muzyka, 1982. — 168 s., not.].