

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Шао Мэнци

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ – КОМПОЗИТОР-ФИЛОСОФ

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор философских наук,
доктор искусствоведения, профессор
Волкова Полина Станиславовна

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Музыкальная эстетика в современной научной парадигме	16
1.1. Проблемное поле современной музыкальной эстетики.....	16
1.2. П. И. Чайковский и Б. В. Асафьев: диалог сознаний композитора-философа и философа-композитора	38
ГЛАВА 2. Реализация мировоззренческих установок П. И. Чайковского в опере «Чародейка»	83
2.1. Философия любви в опере «Чародейка» П. И. Чайковского	83
2.2. Образ Кумы как воплощение национального женского архетипа в опере «Чародейка» П. И. Чайковского	119
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	163
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	171
ПРИЛОЖЕНИЯ	208
1. Нотное приложение	208
2. Иллюстрации.....	232
3. Авторские переводы интервью с режиссерами-постановщиками оперы «Чародейка» Т. Гюрбака и А. Жолдаком.....	234

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. А. Ф. Лосев признавался в том, что он «начинает понимать философа только тогда, когда знает, какая музыка ему современна...»¹. Перефразируя великого мыслителя заметим: понять воплощенную в музыкальном творении мысль композитора невозможно, не имея представления о том, кого из философов он считал своим единомышленником.

В данном контексте безусловный интерес вызывают мировоззренческие принципы П. И. Чайковского, в творениях которого «становление этических ориентиров приобретает значение основы драматургической концепции»². Его философско-эстетические искания тем более притягательны, что в отличие от ряда других композиторов – Л. ван Бетховена, Ф. Бузони, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. И. Танеева, которые известны в том числе и как философы, П. И. Чайковский в таком качестве практически не позиционировался. В этой связи неизбежна попытка «прочитать» творческое наследие композитора в свете актуальных философско-эстетических проблем современности.

Подобный опыт тем более значим, что П. И. Чайковский не был безразличен к философской литературе. Известен курьезный случай, о котором пишет В. Берг. На томе сочинений Еврипида, находящемся в распоряжении композитора, его рукой была сделана следующая надпись: «украден из библиотеки Палаццо Дожей в Венеции 3 декабря 1877 года Петром Ч., надворным советником и профессором консерватории»³. Философско-религиозные темы нередко становились предметом его устного либо письменного общения со своими учениками и людьми, входящими в ближний круг общения.

¹ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Мысль, 1991. С. 212.

² Налётова И. Н. Опера как целое: системный подход. Книга II. Теория и практика. Жанр психологической драмы в русской опере XIX века: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 266.

³ Берг В. Чайковский. М.: ООО Изд-во АСТ, 2022. С. 13–14.

Раскрывая специфику пьесы М. И. Чайковского «Симфония»⁴, С. Гулд считает возможным утверждать, что герой произведения – молодой композитор Василий Ладогин являет собой воплощение П. И. Чайковского, каким он виделся автору. Потому Ладогин обладает «теми же чертами характера и философией искусства (курсив наш. – *Шао Мэнци*)»⁵, которые Модест Ильич отмечает в биографии своего брата. Более того, С. Гулд обращает внимание на сближающую Ладогина и Чайковского философию творчества. Оба музыканта (и вымышленный, и реальный) высказывают уверенность в том, что «упорный труд – не единственный элемент творения; художнику также нужно страдать, чтобы достичь величия»⁶.

Особо примечательным видится тот факт, что во множестве сочинений композитора не только ставится, но и решается одна из сложнейших философских проблем – философия любви. Достаточно сказать, что идея «особой познавательной способности <любви>.., ее подлинной мудрости воспроизводилась в самых различных культурах.., к ней обращались крупнейшие философские умы, и с ней были связаны многие поэтические взлеты»⁷. К таковым можно отнести и приобретенное мировое признание лучшие образцы музыкального наследия П. И. Чайковского, в которых именно любовное чувство скрепляет события жизни всех персонажей в единый континуум. В их числе: опера «Евгений Онегин», в фокусе которой находятся отношения сестер Лариных с Евгением Онегиным и Владимиром Ленским; опера «Пиковая дама», где любовное чувство приводит к трагедии Германа и Лизы, вовлекая в свою орбиту и князя Елецкого; опера «Иоланта», где любовь героини к Готфриду Водемону приводит ее, слепую от рождения, к прозрению, балеты «Лебединое озеро» – его сюжет выстраивается вокруг истории любви принца к заколдованной злым гением девушке и

⁴ В 1891 году эта пьеса с успехом шла в Малом театре.

⁵ Gould S. The Image of the Composer in Modest Tchaikovsky's Play *The Symphony* // A Centennial Symp. London: Greenwood Press, cop. 1999. Pt. VI. P. 245.

⁶ Gould S. Op. cit. P. 248.

⁷ Зубец О. П. «Одной любви музыка уступает» // Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 36.

«Щелкунчик», покоряющий взаимоотношением Мари и ее возлюбленного, представшего в обличье деревянной игрушки; симфоническая поэма «Франческа да Римини» и увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» и т. д.

Знаменательно, что, решая обозначенную проблему едва ли не в самом любимом своем «детище» – опере «Чародейка», «центральная идея» которой – «идея могучей силы любви, возвышающей и облагораживающей человека...»⁸, П. И. Чайковский выходит на глубочайшие философско-религиозные обобщения. Не случайно именно сцена Настасьи и Княжича Юрия, охваченного страстью к красавице-Куме, послужила для композитора импульсом в создании оперы, будучи названа им «капитальной»⁹.

То обстоятельство, что «Чародейка» П. И. Чайковского «... была первым по своей целеустремленности русским симфоническим и бытовым романом о русской девичьей душе – первым истинным романом в русском музыкальном театре»¹⁰ позволяет предположить, что концепт любовь выступает здесь неотъемлемым составляющим русской религиозной философии. Правомерность подобного заявления оправдана не только авторитетным свидетельством Н. А. Бердяева, настаивающего на том, что «в основании философии лежит нравственный опыт»¹¹, но и неизменными попытками представителей русской художественной культуры «найти православный ответ на вопрошания философской мысли»¹².

В письме к С. И. Танееву, где П. И. Чайковский признавался в своей страстной любви к русскому человеку, русской речи, русскому складу ума, русским лицам, русским обычаям, утверждая, что он «... еще не встречал

⁸ Протопопов В. В. Глава VIII. «Чародейка (1885–1887) // Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. С. 247.

⁹ Протопопов В. В. Глава VIII. «Чародейка (1885–1887). Цит. изд. С. 246.

¹⁰ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания) // Академик Асафьев Б. В. Избранные работы. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. Т. II. Избр. работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове ... и др. рус. композиторах. С. 143.

¹¹ Бердяев Н. А. О назначении человека. URL: <https://books.yandex.ru/books/-wRxUkee4/read-online>

¹² Зеньковский В. В., прот. Педагогика. Клин: Изд. Фонд «Христианская жизнь», 2002. 222 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/pedagogika/

человека, более <его самого> ... влюбленного в матушку-Русь вообще, и в ее великорусские части в особенности»¹³, подчеркнем важность следующего момента. Созданная П. И. Чайковским Кума-Настасья, по сути, являет собой персонифицированное ядро нравственных исканий композитора, вследствие чего в этом художественном образе «... никогда не могут быть оборваны кровеносные сосуды от произведения к неповторимой, изменяющейся, смертной личности автора»¹⁴.

В условиях современного кризиса национального самосознания рассмотрение образа главной героини оперы «Чародейка» с позиции воплощенного в ней архетипа русской женщины также оказывается своевременным. А обращение к изучению философско-мировоззренческих основ композитора, нашедших свое воплощение в опере «Чародейка», способствует решению и другой, не менее актуальной на сегодняшний день, проблемы. Имеется в виду *музыкальная россика* как своего рода путеводитель в поиске национальной идентичности россиян.

Степень разработанности темы исследования определяется, с одной стороны, научными штудиями корифеев русской музыкальной культуры – Б. В. Асафьева, Ю. В. Келдыша, Г. А. Лароша, В. В. Протопопова¹⁵, с другой – отдельными исследованиями современных ученых. В числе заметных назовем выполненные с разницей чуть менее в 50 лет диссертационные работы Н. Н. Синьковской (1966) и Е. О. Китаевой (2010). В центре первой – проблема оперного симфонизма, решаемая на примере «Чародейки»

¹³ *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Письма 1878. Т. 7. М.: Музгиз, 1962. С. 104.

¹⁴ *Библер В. С.* Нравственность. Культура. Современность (Философские раздумья о жизненных проблемах). Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 15.

¹⁵ *Асафьев Б. В.* «Чародейка». Опера П.И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд.; *Келдыш Ю. В.* П. И. Чайковский // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1994. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. С. 89–245; *Ларош Г. А.* П. Чайковский и музыкальная драма (по поводу «Чародейки») // Избранные статьи, вып. 2. Л.: Музыка, 1975. С. 145–155; *Протопопов В. В.* Глава VIII. «Чародейка (1885–1887). Указ. изд.

П. И. Чайковского¹⁶, в центре второй – рассматриваемая в контексте философско-религиозного мировоззрения поэтика трагического, раскрываемая на том же материале¹⁷. Помимо этого, среди изданий, прямо или косвенно связанных с оперой П. И. Чайковского «Чародейка», заслуживают внимания публикации П. Е. Вайдман, Е. В. Губарь, Н. Н. Синьковской¹⁸ и др.

Философско-религиозные и музыкально-эстетические взгляды композитора затрагиваются в диссертации А. Г. Айнбиндер, посвященной кругу чтения П. И. Чайковского, рассматриваются в монографических исследованиях А. Е. Будяковского, Е. М. Орловой и ряде других печатных изданий¹⁹, освещаются в двух публичных лекциях «П. И. Чайковский и философы» (2019) и «Симфония жизни: Чайковский и философы» (2020) А. П. Козырева²⁰. Духовные искания П. И. Чайковского и Л. Н. Толстого

¹⁶ Синьковская Н. Н. «Чародейка». Опера Чайковского (к проблеме оперного симфонизма): автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1965. 12 с.

¹⁷ Китаева Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического: дис. ... д-ра искусств. М., 2010. 193 с.

¹⁸ Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. М.: Музыка, 1988. 174 с.; Губарь Е. В. В поисках новых путей... Об истории создания и постановках оперы П. И. Чайковского «Чародейка» // Чайковский в пространстве и времени. Луганск: Изд-во ЛГАКИ, 2015. 127 с.; Синьковская Н. Н. Драма И. В. Шпагинского «Чародейка» и одноименная опера П. И. Чайковского // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 27–40. Она же. Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского по черновым рукописям // Труды кафедры теории музыки. М.: Музгиз, 1960. Вып. 1. С. 37–111.

¹⁹ Айнбиндер А. Г. Личная библиотека П. И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2010. 25 с.; Будяковский А. Е. О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях Чайковского. СПб.: КультИнформПресс, 2008. 351 с.; Захарова О. И. Религиозные взгляды Чайковского // П. И. Чайковский: Забытое и новое. Альманах. М.: Гос. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, 2003. № 2. С. 162–166; Ковалевский Г. В. Религиозные взгляды П. И. Чайковского в контексте культуры его времени: к истории несостоявшегося диалога // Вестник Русской христианской гуманитарной академии: Журнал. 2017. Т. 18. № 1. С. 220–231; Макарова А. Л. Философско-религиозная проблематика в эпистолярном наследии П. И. Чайковского // Жизнь религии в музыке: Сб. ст. СПб.: Северная звезда, 2012. № 5. С. 40–61; Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1980. 271 с.; Сизко Г. С. Чайковский и православие // П. И. Чайковский: Забытое и новое Альманах. М.: Гос. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, 2003. № 2. С. 167–174; Она же. Духовный путь Чайковского. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2019. 96 с.

²⁰ Имя этого российского мыслителя также связано с радиопередачами «Философский клуб» на радио «Русская служба новостей» и «Философские ночи» на радио «Вера». Подробнее см.: Козырев А. П. П. И. Чайковский и философы: доклад. 18-е заседание теоретического семинара «Философские проблемы творчества», 28 марта 2019 года. URL:

изучаются в работах А. Г. Айнбиндер, М. С. Блока, П. Е. Вайдман, О. Л. Девятовой²¹. Научные штудии, в которых поднимается проблема философии любви в русской музыке, представлены диссертациями Г. У. Аминовой (Лукиной) и Е. О. Китаевой. В одном случае речь идет о философии любви в творчестве С. И. Танеева, в другом – о концепте любовь в опере П. И. Чайковского «Мазепа»²². Иные публикации, в центре которых христианское понимание любви, связаны с именами М. В. Беликовой, Б. П. Вышеславцева, В. В. Зеньковского, А. И. Лысюк, М. Г. Соколовской, В. С. Соловьёва и др²³.

Вместе с тем, исследования, в котором П. И. Чайковский позиционируется в качестве композитора-философа, чьи мировоззренческие ориентиры раскрываются на примере конкретного музыкального произведения – в нашем случае оперы «Чародейка», не предпринималось.

<https://www.youtube.com/watch?v=2OmCSO4refY>; *Он же*: Симфония жизни: Чайковский и философы. URL: <https://muzeemania.ru/2020/05/07/kozyrev-chajkovskij/?ysclid=lnhvjcprvlc-470876844>

²¹ *Айнбиндер А. Г.* П. И. Чайковский – читатель Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой и судьбы современной цивилизации. Тула: Изд-во ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2003. Ч. 1. С. 238–252; *Блок М. С.* Неизданные пометы П. И. Чайковского на публицистическом произведении Л. Н. Толстого // Яснополянский сборник: литературно-критические статьи и материалы о жизни и творчестве Л. Н. Толстого. Тула: Кн. изд-во, 1955. С. 214–225; *Вайдман П. Е.* Чайковский и Толстой: еще раз о встрече двух художников // Толстой – это целый мир: статьи и исследования. М.: Пашков дом, 2004. С. 144–167; *Девятова О. Л.* «Исповедь» Л. Н. Толстого и культурфилософские воззрения П. И. Чайковского // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2017 Т. 23. № 2. С. 119–129 и др.

²² *Аминова Г. У.* Модель мира в творчестве С. И. Танеева: дис. ... канд. философ. н. КрасноярскЮ 1998; *Она же.* Философия музыки С. И. Танеева // Израиль XXI: Музыкальный журнал. URL: <https://web.archive.org/web/20160809115651/http://21israel-music.com/Taneyev.htm>; *Китаева Е. О.* Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического. Цит. ист.

²³ *Беликова М. В.* Культурологический анализ любви в свете работ В. С. Соловьёва и Н. Бердяева: дис. ... канд. культуролог.: 24.00.01. Челябинск, 1998. 148 с.; *Вышеславцев Б. П.* Вечное в русской философии. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. 296 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_Vysheslavcev/vechnoe-v-russkoj-filosofii-/14; *Зеньковский В. В.* История русской философии. М.: Академический проект, 2011. 880 с.; *Соловьёв В. С.* Смысл любви // Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 493–547; *Лысюк А. И., Соколовская М. Г.* Концепция любви в творчестве Владимира Соловьёва // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 1. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. 2020. № 2. С. 148–156.

Объект исследования: мировоззренческие основания творчества П. И. Чайковского.

Предмет исследования: философско-религиозные взгляды П. И. Чайковского.

Цель исследования: изучить воплощение мировоззренческих принципов П. И. Чайковского в опере «Чародейка». Для достижения обозначенной цели были поставлены следующие **задачи:**

1) осмыслить место и роль музыкальной эстетики в современном музыкознании, выявив этическую доминанту в процессе со-творчества композитора, исполнителя и слушателя;

2) рассмотреть композитора-философа и философа-композитора как ключевые фигуры музыкальной эстетики;

3) раскрыть специфику философии любви в творческом наследии П. И. Чайковского;

4) изучить маркеры национального женского архетипа в образе Настасьи – героини оперы «Чародейка»;

5) провести сравнительный анализ исполнительских интерпретаций ариозо Кумы А. Григорян, Е. Стихиной, С. Касьян, выяснив, насколько искомый архетип сохраняется в постановках оперы «Чародейка».

Теоретико-методологические основы исследования, выполненного в русле междисциплинарности, зиждутся на следующих источниках: труды по музыкальной эстетике и философии музыки (К. В. Зенкин, Н. П. Коляденко, А. С. Клюев, Е. Ю. Куприна, А. Е. Кутчер, А. Ф. Лосев, З. В. Фомина, Т. В. Чередниченко; В. П. Шестакова; Е. Н. Шапинская²⁴ и др.); публикации, в

²⁴ *Зенкин К. В.* Музыка-Эйдос-Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке: монография. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.; *Коляденко Н. П.* Симфонизм как музыкальное и эстетическое явление. Новосибирск: [б. и.], 1995; *Клюев А. С.* Русская философия музыки. Статьи 2010–2020-х годов. М.: Прогресс-Традиция, 2024. 240 с.; *Куприна Е. Ю.* Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система. Цит. изд.; *Кутчер А. Е.* Музыкальная эстетика – философия музыки: генезис и актуальная современность музыковедения// Вестник магистратуры. 2022. № 12–5 (135). С. 63–65; *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М.: Академический проект, 2012. 205 с.; *Фомина З. В.* Онтология музыки. Саратов, 2005. 86 с.; *Она же:* Музыка в системе

центре которых находятся фигуры композиторов-философов и философов-композиторов (Г. У. Аминова, В. А. Апрелева, М. Г. Арановский, М. А. Аркадьев, Т. В. Букина, Го Шаоин, В. В. Горячих, Н. А. Евсюкова; Л. А. Купец, У Сянцзэ, Т. И. Чупахина²⁵ и др.); научные штудии, посвященные нравственно-философским, религиозно-философским аспектам творчества Чайковского и концепции композитора (И. Н. Налётова, Н. С. Пичко, А. Т. Садуова, И. И. Слуцкая, А. И. Щербакова²⁶ и др.); творческие поиски в области музыкальной россики (О. В. Бегичева, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева,

мироздания: Философские аспекты: учебное пособие. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2013. 64 с.; *Чередниченко Т. В.* Современная эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития: монография. М.: Сов. композитор, 1988. 320 с.; *Шестаков В. П.* Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. М.: Мысль, 1979. 372 с.; *Шапинская Е. Н.* Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

²⁵ *Аминова Г. У.* Модель мира в творчестве С. И. Танеева. Указ. ист.; *Апрелева В. А.* Проблема времени в философии А. Н. Скрябина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4. Ч. 3. С. 13–17; *Арановский М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85; *Аркадьев М. А.* Трагедия Ницше и музыкальный идол: комментарий к музыке и проблеме // Пушкин. 2010. № 3. С. 94–97; *Букина Т. В.* Б. В. Асафьев о П. И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3. С. 82–91; *Она же.* Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов: Б. В. Асафьев и исследователи «живого слова» // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 3 (52). С. 116–132; *Го Шаоин.* Фридрих Ницше: философ и композитор // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. научн. тр. СПб.: Астерион, 2022. С. 84–88; *Goryachikh V. V.* For the 175th Anniversary of the Birth of Rimsky-Korsakov. URL: https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/-zurnaly/Musicus_57_web_conservatiry/-Musicus_57_Goryachikh.pdf; *Евсюкова Н. А.* Музыкальная антропология Н. А. Римского-Корсакова (философско-аксиологические смысл): автореф. дис. ... канд. филос. н.: 09.00.13. Белгород, 2019. 24 с.; *Купец Л. А.* Борис Асафьев как культурный герой (по материалам журнала «Советская музыка»/ «Музыкальная академия»). URL: <https://mus.academy/artic-les/boris-asafyev-as-a-cultural-hero-based-on-the-materials-of-music-academy-journal>; *У Сянцзэ.* «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 29–44; *Чупахина Т. И.* Панморалистические идеи философской концепции А. К. Глазунова // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 6–4. С. 103–105.

²⁶ *Налётова И. Н.* Опера как целое: системный подход. Цит. изд.; *Пичко Н. С.* Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре // Вестник Адыгейского государственного университета. 2013. Вып. 3. С. 227–242; *Садуова А. Т.* Импрессионизм в эстетике и творчестве Н. А. Римского-Корсакова: учеб. пособие. Уфа: Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, 2023. 38 с.; *Слуцкая И. И., Щербакова А. И.* Эстетика преодоления в программном симфоническом творчестве П. И. Чайковского: сборник материалов XXXVII Междунар. науч.-практ. конф.: в 2-х ч. Часть 1. Новосибирск: Изд.-во ЦРНС, 2015. С. 9–102.

Л. А. Купец, О. В. Луконина, С. А. Мозгот, Г. П. Овсянкина, О. В. Шмакова²⁷ и др.); эпистолярные мастера оперной сцены и научные изыскания в области исполнительских задач, стоящих перед вокалистом (Т. Н. Исиченко-Бурцева, В. В. Клименко, В. П. Морозов²⁸ и др.); публикации представителей зарубежной музыкальной науки (Д. Браун, Ван Нань, Ван Чэнь, Вэнь Ясин, Гуань Пэйтянь, С. Гулд, Сунь Чжаожунь²⁹ и др.).

Методы исследования: межпредметный, осуществляемый на стыке музыкальной эстетики, философии музыки, собственно музыкознания и искусствознания; концепционный; интерпретации и реинтерпретации; биографический; анализа словарных дефиниций. Помимо этого, методологическая база складывалась на основе сравнительного анализа оперного вокала и принципа интертекстуальности.

Материал исследования представлен эпистолярным наследием П. И. Чайковского, видеозаписями сценических версий оперы П. И. Чайковского «Чародейка», либретто и партитурой данной оперы, а также интервью с исполнителями партии Кумы А. Григорян («Энигма». Эфир от 12.12.19) и Е. Стихиной (журнал “Voci dell'Opera”), режиссерами-постановщиками оперы «Чародейка» Т. Гюрбака, А. Жолдаком, Д. Паунтни.

²⁷ Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография. СПб.: Союз художников, 2023. 324 с.; *Казанцева Л. П.* Музыкальная россика как музыковедческий термин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 22–24.

²⁸ *Исиченко-Бурцева Т. Н.* Записки оперной певицы. Харьков: Институт музыкознания – Каравелла, 1999. 84 с.; *Клименко В. В.* Эмотивный процесс как подтекстовый слой вокального произведения: исполнительский аспект: дисс. ... канд. искусств.: 5.10.3. Новосибирск, 2023. 226 с. URL: <https://www.nsglinka.ru/wp-content/uploads/2023/09/KlimenkoVV-dissertatsiya.pdf>; *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: учебно-методологическое издание для вокалистов. М. ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр Искусство и наука, 2002. 495с.

²⁹ *Brown D.* Tchaikovsky: The Man and his Music . Op. cit.; *Ван Нань.* Особенности художественного стиля «Пиковой дамы» // Современная музыка. 2018. № 6. С. 85–86. (на кит. яз.); *Ван Чэнь.* Анализ оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Художники. 2019. № 4. С. 112–113; *Вэнь Ясин.* Анализ оперы «Иоланта» П. И. Чайковского // Искусствоведение. 2017. № 21. С. 5–6; *Гуань Пэйтянь.* Исследование национальной культуры и художественного стиля оперы «Пиковая дама» // Искусствоведение. 2022. № 8. С. 163–166; *Gould S.* The Image of the Composer in Modest Tchaikovsky's Play *The Symphony*. Op. cit.; *Сунь Чжаожунь.* История создания оперы «Пиковая дама» и творческий путь композитора // Искусство пения. 2020. № 1. С. 24–31.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Современное состояние музыкальной эстетики требует обновления этой научной дисциплины феноменологической теорией, что смещает акцент с категорий красоты и гармонии на этическую проблематику музыкального искусства как коррелята истины, без учета которой опыт интерпретации и/или реинтерпретации творческого наследия композитора обречен на неполноту, а подчас и культурную деформацию.

2. В отличие от философа-композитора, который воплощает свои философские идеи посредством вербального дискурса, для композитора-философа определяющим средством коммуникации оказывается дискурс музыкальный.

3. Философско-религиозная концепция оперы «Чародейка» несет на себе влияние русской религиозной философии, в первую очередь, философии всеединства В. С. Соловьёва.

4. Специфика философии любви в опере П. И. Чайковского «Чародейка» определяется феноменом *преображения*, становление которого происходит в опоре на так называемого внутреннего человека.

5. Образ героини оперы «Чародейка» П. И. Чайковского Настасьи демонстрирует собой воплощение национального женского архетипа.

6. Сценические версии оперы «Чародейка» П. И. Чайковского, показанные на зарубежной и российской сценах в творческом тандеме режиссеров В. Бархатова и Д. Паунтни с дирижерами В. Урюпиным и В. Гергиевым, демонстрируют искажение авторского замысла из-за игнорирования в образе Кумы женского национального архетипа. По этой же причине в постановке оперы «Чародейка» режиссера А. Тителя и дирижера А. Лазарева вокал Кумы в исполнении С. Касьян проигрывает визуальной составляющей художественного целого. Происходит педалирование внешнего человека в ущерб человеку внутреннему.

Научная новизна диссертационной работы обусловлена тем, что:

1) определен статус эстетических оснований в современном музыкознании;

2) осмыслена оппозиция композитор-философ и философ-композитор как ключевых фигур музыкальной эстетики на примере творчества П. И. Чайковского и Б. В. Асафьева;

3) выявлены источники философско-эстетических и мировоззренческих взглядов П. И. Чайковского в трудах философов Р. Декарта, И. Канта, Г.-В. Лейбница, Ж.-Ж. Руссо, В. С. Соловьёва, Б. Спинозы, А. Шопенгауэра, писателей Л. Толстого, А. Чехова, поэтов Ф. Тютчева, А. Фета, И. Гёте, Дж. Байрона и др.;

4) рассмотрена философия любви в опере П. И. Чайковского «Чародейка», вбирающая в себя идеологемы, разрабатываемые в русской религиозной философии и отвечающие святоотеческой традиции;

5) обозначен на примере образа Настасьи в опере «Чародейка» национальный архетип, с присущими ему жаждой воли, стремлением к жизни, отмеченной сакральностью, идеей спасения, единством с природой, жертвенным характером любовного чувства;

6) установлена невозможность на сегодняшний день воплощения искомого архетипа на сцене в виду того, что внешний человек полностью заслоняет человека внутреннего.

Теоретическая значимость исследования определяется:

1) разработкой методологии со-творчества, рассматриваемого в русле музыкальной эстетики сквозь призму риторического канона в опоре на мировоззрение композитора-философа и философа-композитора;

2) артикуляцией ведущих установок философии любви в контексте творческого наследия композитора;

3) обнаружением точек соприкосновения между религиозно-философскими исканиями П. И. Чайковского и В. С. Соловьёва, в том числе общности их личностных характеристик;

4) выявлением национального женского архетипа как базового концепта оперы «Чародейка»;

Практическая значимость диссертации связана с использованием полученные результаты в процессе преподавания таких учебных дисциплин, как «История русской музыки», «Музыкальная эстетика», «Музыкальная семиотика», «Музыкальная журналистика», «Музыкальная критика». Полученные в ходе исследования материалы могут быть полезными для обучающихся по специальностям «Вокальное искусство» и «Оперная режиссура», способствовать формированию диалога между композитором, исполнителем и слушателем, найти применение в разработке авторского семинара по музыкальной росике. Отдельные разделы диссертации будут полезны постановщикам и исполнителям оперы «Чародейка».

Достоверность исследования обеспечивается опорой на труды классиков и современников российской и зарубежной науки по вопросам музыкальной эстетики, музыкальной росики, имеющих методологическую направленность; комплексным анализом вокала в операх П. И. Чайковского в различных исполнительских трактовках.

Апробация материалов исследования осуществлялась на всероссийских, международных научных и научно-практических конференциях, материалах международного круглого стола:

- «Синтез живописи, музыки и поэзии» (Астрахань, 2024);
- «Русская идентичность в искусстве, культуре и образовании: междисциплинарный подход» (Волгоград, 2024);
- «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (Краснодар, 2021–2025);
- «Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» (Краснодар, 2022–2023);
- «Игра в жизнь. Жизнь в игре» (Москва, 2024);

- «Традиционные и современные практики в области художественно-эстетического образования, музыкального искусства и исполнительства» (Минск, 2024);

- «Востоковедение. История и теория искусств» (Новосибирск, 2024).

Вместе с тем, апробация материалов была проведена в пяти публикациях журналов, рецензируемых ВАК, из которых три соответствуют специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), одна – специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, одна – специальности 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (педагогические науки) и пяти публикациях РИНЦ по специальности 5.10.3.

Структура работы состоит из Введения, двух Глав, каждая из которых вмещает в себя по два параграфа, Заключения, Списка литературы и трех Приложений: нотного приложения, иллюстраций и авторских переводов интервью с режиссерами-постановщиками оперы «Чародейка» Т. Гюрбака и А. Жолдаком.

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЕ

1.1. Проблемное поле современной музыкальной эстетики

Отвечая на вопрос, что представляет собой сегодня музыкальная эстетика, оговорим, что речь в данном случае идёт о неотъемлемой части философии музыки, в пространстве которой на примере музыкального дискурса решаются изучаемые под знаком смыслообразования вопросы «музыкальной онтологии, эпистемологии, аксиологии (этики), социологии»³⁰. При этом главной проблемой музыкальной эстетики выступает красота, ознаменованная «союзом духовных сил»³¹. Здесь же в одном ряду оказывается и «... творчество (как Творение на его высшем этапе), раскрываемое согласно законам ... гармонии»³².

Вместе с тем, «определяющей чертой современной музыкально-эстетической рефлексии стала, – по мнению А. Е. Кутчер, – направленность на широкие культурологические обоснования, которые выходят за рамки традиционных методов теории музыки и искусствоведения»³³. Отстаивая мысль, согласно которой «самоновейшая из авангардных эстетических парадигм современности» отличается «девальвацией антропоцентризма», российский ученый признает важность следующего момента. Именно философский ракурс в изучении музыкальной эстетики обеспечивает интерес к человеческому фактору в музыкальном дискурсе, преодолевая тем самым «разрыв с фундаментальными психологическими, эстетическими и

³⁰ *Маковецкая М. В.* Основные стратегии концептуализации музыкального значения // *Философская мысль.* 2022. № 1. С. 1–12.

³¹ *Медушевский В. В.* Синергичная семиотика красоты в музыке // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship.* 2023. № 2. С. 10.

³² *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // *Наука без границ: Сб. к ст. к 15-летию журнала «Musiqi dünyası».* М.: Изд.-во: ООО Изд.-во «Композитор», 2015. С. 244–266. URL: <http://www.kholopov.ru>

³³ *Кутчер А. Е.* Музыкальная эстетика – философия музыки: генезис и актуальная современность музыковедения // *Вестник магистратуры.* 2022. № 12–5 (135). С. 65.

художественными принципами Нового времени (в музыке XVII – XIX веков)»³⁴.

Как пишут ученые-гуманитарии, в настоящий момент музыкальная эстетика, раскрываемая с позиции новой научной парадигмы, сталкивается с некоторыми трудностями. В их числе такие, как:

- «глобальная широта эстетического материала, когда в процесс эволюции оказалось втянутым искусство буквально всех континентов;
- вовлечение в проблемное поле музыкальной эстетики местных национальных традиций (например, модальные народные и древне-религиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока и др.);
- пестрота эстетических установок современной музыкальной культуры, вбирающей в себя не только академическое искусство, но и киномузыку, а также музыку электронно-механическую и т. п.;
- заметное расхождением между значениями одинаковых или сходных понятий в разных искусствах, а также между хронологическими периодами этапов эволюции»³⁵.

Наряду с характерными для XX века проблемами добавляются и такие, которые отвечают вызовам века XXI. Имеются в виду эстетика безобразного, реализуемая посредством диалектического взаимодействия с эстетикой прекрасного, что подчас приводит к их инверсии, а также эстетика формы и бесформенности³⁶. Отдельную проблему представляет для современной музыкальной эстетики и проблема творчества. Помимо кризиса креативности, который констатирует В. И. Самохвалова, связывая его не только с искусством и шире – культурой, но и с состоянием постмодернистского субъекта³⁷, ставятся следующие, актуальные для нынешнего времени, вопросы:

³⁴ *Холопов Ю.Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Цит. ист.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ *Самохвалова В. И.* Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире (к феноменологии, метафизике, методологии понимания). М.: Брис, 2012. С. 293.

1) «возможно ли творчество в его традиционном понимании как создание новых текстов, артефактов и смыслов в пространстве культуры, которая признает свою исчерпанность?

2) насколько широки границы интерпретации в плюралистическом мире бесконечного цитирования, симулякров и иронии?

3) каков ... статус изначального, “аутентичного” текста»?»³⁸

Вне всяких сомнений, поставленные вопросы носят далеко не риторический характер, требуя конкретных ответов. Как представляется, их поиск следует проводить с учётом ранее прописанной установки. «В основе целостной музыкально-эстетической концепции должен возвышаться Человек, созерцающий музыку и осознающий ее красоту как особую духовную ценность»³⁹, поскольку «через природу музыки осмысливается и сам человек»⁴⁰. Однако в силу того, что в российском музыкознании традиционно наибольшее внимание уделяется собственно музыкальному производству, вследствие чего воспринимающий «живую звучащую музыку»⁴¹ субъект оказывается по разные стороны с объектом восприятия, духовно-личностный опыт постижения музыки, «пробуждающий комплекс всей свойственной человеку художественной целостности»⁴², складывается весьма непросто.

В отличие от профессионального образования, где заметен весомый вклад в процесс становления личности воспринимающего субъекта со стороны лидеров ряда научных школ, сложившихся за последние десятилетия в российском музыкознании (речь идет о школах профессора В. Н. Холоповой, разрабатывающей философско-эстетические вопросы, вопросы музыкального

³⁸ Шапинская Е. Н. *Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия*. Цит. ист.

³⁹ Высоцкая Л. Н. *Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыкознания конца XIX – начала XX века*. Цит. изд. С. 3.

⁴⁰ Пичко Н. С. *Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре*. Цит. изд. С. 249.

⁴¹ Высоцкая Л. Н. *Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыкознания конца XIX – начала XX века*. Цит. изд. С. 4.

⁴² Там же.

содержания и музыкальной композиции, а также межпредметных связей музыки с другими видами искусства; профессора Л. П. Казанцевой, в фокусе научного интереса которой наряду с вопросами образа автора, музыкального содержания, синтеза искусства, находится исследование темы музыкальной россики; профессора Л. Н. Шаймухаметовой, развивающейся в русле музыкальной семантики; профессора Н. П. Коляденко, исследующей синестетичность музыкально-художественного сознания⁴³), образование массовое не выказывает по этому поводу особой озабоченности⁴⁴.

Более того, как свидетельствуют ученые, для этой образовательной области характерна тенденция «введения классического наследия в поле массовой культуры, что приводит к его неизбежной примитивизации и, как следствие, доступности»⁴⁵. Вместе с тем, и сама поп-музыка сегодня, как никогда, отмечена утратой музыкальности. Это заметно и на уровне исполнительства, в том числе вокала, и на уровне инструментальных композиций, когда музыкальное начало сводится к элементарным звуко-ритмо-секциям⁴⁶. Понятно, что подобная практика рассчитана на

⁴³ См.: *Холопова В. Н.* Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 15–25; *Komarnitskaya Olga V.* Research Works in Contemporary Music in the Musicological School of Valentina Kholopova // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 49–58; *Волкова П. С.* Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 90–101; *Шаймухаметова Л. Н.* О концепции научных разработок лаборатории музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова // Проблемы востоковедения. 2015. № 3 (69). С. 61–67; *Коляденко Н. П.* Художественная синестезия и ее осмысление в зарубежной и отечественной науке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 119–128.

⁴⁴ В данном контексте весьма примечательным видится такое направление, как *философия музыкального образования*, развиваемое и поддерживаемое в ряде западных стран, в первую очередь, в США и Японии. В его русле ставятся и решаются задачи, связанные: с осмыслением музыки как философско-эстетического феномена; осознанием ее роли в социуме; с выявлением сущности и специфики музыкальной образности; определением цели музыкального воспитания и образования; возможностей, тающихся в академической музыке с точки зрения ее интереса для современной молодежи и т.п. См.: *Базиков А. С.* Философско-эстетические и психолого-педагогические обоснования музыкального воспитания и образования // Вестник ТГУ. 2012. № 5. С. 194–198.

⁴⁵ *Шапинская Е. Н.* Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

⁴⁶ Об этом говорится в интервью А. А. Амраховой с К. В. Зенкиным. См.: *Амрахова А. А., Воронцов Ю. В., Зенкин К. В., Уманский К. А., Цыпин В. Г.* Метадискурс

«коммерческий успех культурной индустрии, неотъемлемой частью которой в условиях массовизации ... производства и сужения сферы элитарной культуры» становится и академическая музыка⁴⁷.

Отдавая себе отчет в том, что при разности подходов каждая из существующих в российской музыкальной науке школ в действительности развивается в контексте диалогической концепции гуманитарного знания М. М. Бахтина, попытаемся разобраться в том, каким образом актуализируется потребность в творчестве у субъекта восприятия. Важность обозначенной попытки определяется тем, что на фоне тотальной коммерциализации, когда художник нередко попадает «в абсолютную зависимость от колебаний рынка или расчетов заказчика»⁴⁸, происходит трансформация творческого процесса. Последний в итоге оборачивается своей противоположностью, приобретая статус «псевдо – или квази-творчества»⁴⁹.

С этой точки зрения определённый интерес представляет исследование сотворчества, предпринятого Е. Ю. Куприной. Осуществляя анализ «разнообразных видов и форм сотворческой деятельности в контексте истории музыки на наиболее репрезентативных примерах воплощения идеи синтеза искусств в сфере исполнительской практики музыкального искусства»⁵⁰, российский ученый отмечает: «“Со” [творчество] ... несет нагрузку феноменальной диалогичности и онтологической устремленности»⁵¹. Принципиальным для нас здесь оказывается тот факт, что собственно духовно-личностный опыт восприятия музыкального произведения

современной музыкальной культуры России (беседы о Веберне) // Журнал Общества теории музыки. 2022. № 4(40). С. 18.

⁴⁷ *Шатинская Е. Н.* Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ *Самохвалова В. И.* Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире. Цит. изд. С. 294.

⁵⁰ *Куприна Е. Ю.* Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система. Цит. изд. С. 9.

⁵¹ Там же. С. 3.

складывается в диалоге познавательного и этического моментов текста⁵². Если познавательный момент или то, что объективно представлено на уровне опредмеченной в нотах системы музыкальных грамматик, коррелирует с аналитической стороной музыкальной формы, то этический момент, создаваемый на основе исходного данного, выступает аналогом интонационной стороны музыкальной формы.

Признавая, что интонационная форма вбирает в себя самые разные – речевые, мимические, пластические, в том числе поведенческие (поступок) установки, организуясь в единстве интонации и фабулы, аналитической и протоинтонационной сторон музыкальной формы⁵³, понятно, что в целом музыкальная интонация маркирует собой как социальную и культурную информацию, так и собственно биологическую. Значимость последней просматривается в том, что «переживания напряжения-расслабления – это базовые биологические переживания всего “живого”, являющиеся предтечей глубинных языковых обозначений для этих переживаний – эмических единиц, претворяющихся в спонтанном интонировании, обусловившем развитие различных языковых форм»⁵⁴. Потому музыкальная интонация реализует такие заложенные в ней возможности, как:

- «опосредованная характеристика времени и пространства её создания;
- раскрытие образа автора, его социального статуса, темперамента, ментальной принадлежности и др.;
- музыкальное портретирование;
- создание эмоционально-тембрового образа;
- выражение вопроса, утверждения, восклицания, отрицания и т.п.;

⁵² В частности, П. С. Волкова пишет о сходных задачах, решаемых М. М. Бахтиным и Л. П. Казанцевой, выявляя смысловые переключки в авторских концепциях. См.: *Волкова П. С.* Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия. Цит. изд.

⁵³ См.: *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.

⁵⁴ *Торопова А. В.* Генезис музыкально-языковых кодов: психогенетический аспект // Теория и практика общественного развития. 2014. № 5. С. 46.

- раскрытие психо-культурного пространства искусства»⁵⁵.

Учитывая общность музыкальной и речевой интонаций, осуществим проекцию риторического канона, выработанного в области вербального дискурса, на область музыкальной речи. Для этого прежде выявим разницу между устным и письменным высказыванием.

В первом случае говорящий субъект, действующий в опоре на Этос, Логос и Пафос, воплощает искомое для риторического канона триединство во всей своей полноте. Причем, именно этическая направленность речи (Этос) оказывает решающее воздействие на логику речевого высказывания (Логос) и его выразительность (Пафос). Однако, когда мы имеем дело с письменной речью или иначе – нотным текстом, то реально наличествующим для читателя или исполнителя оказывается исключительно Логос, опредмеченный посредством системы музыкальных грамматик. Напротив, Этос и Пафос присутствуют в авторском дискурсе лишь потенциально, требуя своей актуализации или иначе – воссоздания.

Именно воссоздание изначальной целостности авторского высказывания и оказывается центральной задачей читателя либо исполнителя-музыканта, являя собой сугубо творческий акт. Последний связан с актуализацией этического момента, имплицитно присутствующего в буквах или нотах. При этом если читатель одновременно выступает и исполнителем, и слушателем в диалоге с автором вербального творения, то диалог композитора и слушателя, как правило, происходит благодаря посреднику, в качестве которого выступает исполнитель.

Предположительно, творческое воссоздание изначальной целостности музыкального дискурса приводит к тому, что, постигая Логос композитора, исполнитель актуализирует Пафос, в котором Этос присутствует имплицитно. Соответственно, творческий акт слушателя, воспринимающего благодаря деятельности исполнителя авторский дискурс на уровне Пафоса, заключается

⁵⁵ Ярмухаметова Р. С. Семантическая природа речевой и музыкальной интонации. Цит. изд. С. 91.

в необходимости сделать для себя эксплицитным Этос, то есть вернуться к точке отсчета речевого высказывания композитора, и Логос, осуществляя тем самым вербализацию Этоса.

Солидаризируясь с У Лиан в том, что этический момент художественного текста рифмуется с личностным смыслом субъекта восприятия⁵⁶, отмеченным intersубъективным характером, заострим внимание на том, *что* может рассматриваться в качестве критерия творчества слушателя. Иначе говоря, необходимо разобраться, когда творческая деятельность воспринимающего субъекта позволяет констатировать его конгениальность⁵⁷ композитору, а когда – квалифицировать эту деятельность как антитворчество.

На первый взгляд, наша попытка заведомо обречена на неудачу. Так, например, по мнению А. Рэнда, «критерия, позволяющего идентифицировать музыкальное содержание, то есть эмоциональный смысл ... пьесы», призванный продемонстрировать «эстетическую объективность реакции»⁵⁸ на звучащую ткань, нет и не может быть. Тем не менее, в качестве критерия состоятельности диалога композитора и слушателя как со-бытия познавательного и этического моментов текста, рассматриваемого М. М. Бахтиным с позиции диалога сознаний, назовем неперемное для всех участников переживание блага от обретаемой в процессе восприятия музыкального творения целостности собственного Я.

Речь идет о достижении гармонии, рождаемой в триединстве Этоса, Логоса и Пафоса как опыта преодоления бинарности познавательного и этического, рационального и иррационального, внешнего и внутреннего. Не случайно музыкальное содержание В. Н. Холопова позиционирует как «эстетическую гармонию, которая всегда имеет позитивный знак, доставляет

⁵⁶ Подробнее по данному вопросу см.: У Лиан. Музыкальный театр в пространстве коммуникации: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Новосибирск, 2022. 219 с.

⁵⁷ Конгениальность (от лат. *con* – «вместе» и *genius* – «дух»), т.е. сходство по духу/образу мыслей.

⁵⁸ Рэнд А. Романтический манифест: Философия литературы. М.: Альпина паблишерз, 2011. С. 55.

удовольствие своей красотой»⁵⁹. По сути, выход на искомую целостность оказывается центральной задачей, решение которой преследуют включенные в разработку концепции музыкального содержания ученые. «Сегодня, – пишут Л. П. Казанцева и В. Н. Холопова, – все явственнее становится то, что развернутое преподавание композиционных дисциплин во всей вертикали музыкального образования <...> дает отличное профессиональное знание музыки, но отражает, прежде всего, грамматический, технологический аспект произведений и поэтому нуждается в уравнивании специальной группой дисциплин, во главу которых ставится изучение музыкального содержания»⁶⁰.

Собственно, поэтому для российской музыкальной эстетики, представленной работами А. М. Аврамова, Н. Я. Брюсовой, М. Ф. Гнесина, И. И. Лапшина, А. Н. Лосева, Л. Л. Сабанеева, Н. К. Метнера, была столь важна сосредоточенность на:

- 1) изучении иррационального или чувственно-эмоционального сознания;
- 2) исследовании процесса осознания рожденных на основе иррациональности музыкальных эйдосов⁶¹.

И одно, и другое осуществлялось под знаком эстетической природы переживания. Подобный подход просматривается и в феномене многоуровневости процесса восприятия, складывающегося в триаду, которая вбирает в себя то, что субъект восприятия:

- а) слышит;
- б) переживает;
- в) осознает в рожденном в процессе слушания переживании.

⁵⁹ Холопова В. Н. Междисциплинарные акценты общей теории музыки // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 44.

⁶⁰ Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 22.

⁶¹ См.: Высоцкая Л. Н. Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыкознания конца XIX – начала XX века. Цит. ист.; Клюев А. С. Музыка в философских штудиях И. И. Лапшина // Клюев А. С. Русская философия музыки. Статьи 2010–2020-х годов. Цит. изд. С. 119–133.

Примечательно, что достижение искомого единства, которое М. М. Бахтин связывал с понятием «со-бытие» в русле музыкального искусства получило в научных штудиях Р. А. Куренковой статус *музыкального эстетизиса*⁶². В данном контексте исходное понятие *гармония* понимается как «... иное, новое отношение противоположностей»⁶³. Такое новое отношение Б. П. Вышеславцев связывает с «третьим видом противопоставления»⁶⁴.

Если для первого вида характерна ситуация, когда противоположности пребывают в статике, никак не реагируя друг на друга, – Б. П. Вышеславцев пишет об их «индифферентном совпадении», то второй вид противопоставлений отмечен их напряженной борьбой. В свою очередь, третий вид сопоставлений квалифицируется учёным на уровне гармонии противоположностей и «именно на таком отношении», согласно Платону, «покоятся... здоровье и красота, медицина и музыка»⁶⁵.

Принципиальным для обретения музыкального эстетизиса становится необходимость совпадения культурного кода автора и культурного кода воспринимающего субъекта, на чём настаивает П. Бурдьё, решая проблему восприятия искусства. Нежелание признать тот факт, что всякое произведение предстает закодированным определённым образом приводит к следующей ситуации. Субъект «бессознательно применяет код, который работает для повседневного восприятия, для дешифровки знакомых объектов к произведениям иных традиций»⁶⁶. В качестве примера обратимся к постановке московским режиссером Константином Богомоловым оперы Ж. Бизе «Кармен» на сцене Пермского театра оперы и балета им. П. И. Чайковского⁶⁷.

⁶² Куренкова Р. А. Эстетика – Музыка – Образование (Феноменологическая целостность). Владимир: Изд-во ВлГПУ, 2001. С. 61.

⁶³ Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса. М.: Республика, 1994. С. 247.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Шапинская Е. Н. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

⁶⁷ Премьера прошла в апреле 2021 года. Действие оперы разворачивается в Одессе и ее окрестностях, главная героиня – Сонька по прозвищу Золотая Ручка. См.: Рыжанкова О. В., Хуан Цзэхуань, Акоева Н. Б. Традиции и новации в современной интерпретации классического искусства // Культурная жизнь Юга России. № 2 (81). 2021. С. 63–68.

Несколько забегаая вперед, заметим: наш выбор обусловлен тем, что именно с оперой Ж. Бизе «Кармен» многие отечественные и зарубежные критики сравнивают «Чародейку» П. И. Чайковского, не принимая во внимание авторитетное мнение российского ученого Ю. В. Келдыша. Роднящая Настасью с Кармен черта – это «способность всецело, до самозабвения отдаваться большому сильному чувству любви, ради которого они готовы пожертвовать даже жизнью. В остальном <эти образы> очень различны. Настасья Чайковского – глубоко русский народный характер, неотделимый от окружающего ее быта и природы»⁶⁸.

Как представляется, отрицательная оценка результата творческого взаимодействия режиссера и дирижера (Филипп Чижевский) была обусловлена неподготовленностью публики к восприятию этого произведения. Причем, даже талантливо исполненные роли центральных и второстепенных персонажей оперы, а также слаженная, профессиональная работа оркестрантов не спасли ситуацию. Незнание истории создания оперы и сопутствующих ее премьерному показу событий со стороны присутствующих на пермской «Кармен» зрителей повлекло за собой резко негативную реакцию в отношении рожденного в творческом союзе всех участников театра проекта.

Лишь оказавшиеся в меньшинстве очевидцы уверены в том, что «созданное Богомоловым театральное действо оказалось интересным не только с точки зрения воплощения авторского замысла, являющего собой современную версию бессмертного творения двух блистательных французов – Проспера Мериме и Жоржа Бизе, но и с позиции ее безусловной включенности в исторический контекст, опознаваемый на уровне очевидных переключек традиций и новаций»⁶⁹. Выстраивая систему аргументации, авторы цитируемой публикации останавливаются на ряде моментов:

⁶⁸ Келдыш Ю.В. П. И. Чайковский. Цит. изд. С. 172.

⁶⁹ Рыжанкова О. В., Хуан Цзэхуань, Акоева Н. Б. Традиции и новации в современной интерпретации классического искусства. Цит. изд. С. 63.

1) использование разговорных диалогов, которые были введены в оперу «Кармен» и композитором Ж. Бизе, и режиссёром К. Богомоловым;

2) скандал, разгоревшийся в связи с пермской премьерой, по сути, рифмуется со скандалом, вызванным премьерой «Кармен» Ж. Бизе, хотя между обеими премьерами (одна состоялась 03.04.2021 года, другая – 03.04.1875 года) расстояние почти в 150 лет. При этом аналогично воровскому флеру, присутствующему в истории про цыганку⁷⁰, главной героиней Богомолова становится воровка по прозвищу Сонька Золотая Ручка;

2) приметы революции, опознаваемые в истории про Соньку, обнаруживали себя и в премьерной постановке «Кармен» 1875 года (имеется в виду гражданская война, сторонницами которой выступили связавшие свою жизнь с коммунарами женщины)⁷¹.

3) исполнение оперы на языке оригинала дало повод режиссёру поглумиться над не владеющей в большинстве своём французским языком публикой, прибегнув к титрам, отмеченным весьма свободным переводом;

4) часть слушательской аудитории покинула зал задолго до окончания оперы подобно тому, как это произошло на премьере «Кармен» сто сорок шесть лет назад;

5) возможность наполнить постановку сарказмом, иронией, шуткой в опоре на характерные для синтетического художественного целого средства выразительности как нельзя лучше отвечает ситуации, связанной с тем, что премьеры «Кармен» состоялась на сцене парижской «Опера-Комик»;

6) соединить историю и современность позволил тот факт, что в действительности Сонька Золотая Ручка – реальный исторический персонаж –

⁷⁰ Нельзя не вспомнить, что педалирование воровских наклонностей Кармен обнаруживается в хореографической версии «Кармен» Р. Пети. Более того, свои сольные *pas* Хосе исполняет под музыку Хабанеры, которая опознается в качестве визитной карточки оперной героини.

⁷¹ Как пишет М. Ю. Косилкин, «смелость, храбрость, свободолюбие Кармен были вдохновлены и “подпитаны” не только ее цыганским темпераментом, но и норовом этих “революционерок”». Косилкин М. Ю. Историческая динамика исполнительской интерпретации оперного текста: «Кармен» Ж. Бизе: дис. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2019. С. 47–48.

сумела сбежать из смоленской тюрьмы, соблазнив надзирателя Петра Михайлова, который в итоге и составил ей компанию⁷², оставив службу, и т.п.

Не потому ли рецензии после одной и другой премьеры практически звучат в унисон? Для сравнения приведем лишь несколько фрагментов:

- *«в разной степени азартные и сомнительные, выше или сильно ниже пояса, шутки эти выброшены на сцену щедрыми охапками и в основном посвящены тому, над чем не принято смеяться: от антисемитизма, сексуального насилия и религии до несчастной женской доли в эпоху старой и новой этики»⁷³;*

- *«людям с тонкой душевной организацией и нормальным чувством стыда за шутки сомнительного качества (и конечно, детям!) смотреть такое не рекомендуется»⁷⁴;*

- *«скромные матери, почтенные отцы семейства! С верой в традицию вы привели ваших дочерей и жен, чтобы доставить им приличное, достойное вечернее развлечение. Что испытали вы при виде этой проститутки, которая из объятия погонщика мулов переходит к драгуну, от драгуна к тореадору, пока кинжал покинутого любовника не прекращает ее позорной жизни... эта Манон Леско с перекрестка, не имеющая даже проблеска чувств своего прообраза, эта бой-баба в грязной одежде и с непристойными песнями, бесстыдно предлагающая себя первому встречному – приемлема ли она, в самом деле, на сцене?»⁷⁵;*

- *«это похоже на попытку вернуть оперу туда, где она начиналась, считаясь „низким“ жанром на потребу публике»⁷⁶.*

⁷² См.: Рыжанкова О. В., Хуан Цзэхуань, Акоева Н. Б. Традиции и новации в современной интерпретации классического искусства. Цит. изд. С. 62–68.

⁷³ Бедерова Ю. Я вам не скажу за всю Севилью – Коммерсантъ. URL: kommersant.ru»Культура»Я вам не скажу за всю Севилью.

⁷⁴ На Петропавловской отметили Кармен | Музыкальная жизнь. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/na-petropavlovskoy-otmetili-karme/>

⁷⁵ Косилкин М. Ю. Историческая динамика исполнительской интерпретации оперного текста: «Кармен» Ж. Бизе. Цит. ист. С. 121.

⁷⁶ Чернова Е. Кармен уже не та: зрители вышли в шоке с премьеры... | WOMAN. URL: <https://www.woman.ru/news/zriteli-vyshli-v-shoke-s-premery-bogomolova-v-permi-id61-7952/>

Удивляться обозначенным совпадениям не приходится хотя бы потому, что включенность в оперное действо цитат из Маяковского со всей отчетливостью заставляет вспомнить провозглашенный им и его единомышленниками Манифест 1912 года, который прилагался к сборнику «Пощечина общественному вкусу»⁷⁷. Иными словами, премьера «Кармен» режиссера К. Богомолова и его соратника дирижера Ф. Чижевского стала своего рода манифестом против засилья в оперном жанре штампов, отсутствия культуры восприятия, тотальной неподготовленности слушательской аудитории к просмотру очередного шедевра и жажды со стороны большинства неперменного развлечения в противоположность серьезной работе.

Более того, намерения создателей пермской постановки оперы Ж. Бизе «Кармен» как нельзя лучше согласуются с эстетическими установками, характерными для постмодернистской эпохи. В частности, речь идет о таких маркерах последней, как:

- игровой принцип, используемый в работе с культурным наследием;
- соединение в одном художественном пространстве высокого и низкого, прекрасного и безобразного;
- позиционирование музыки как текста, который отличается спонтанностью, незавершенностью, стремлением выходить за границы того, что фиксируется слухом.

Понятно, что подобные пермскому проекты, равно как и любое другое культурное мероприятие, требуют от публики определенной образованности. На фоне столь популярных сегодня «повторений повторений» (Ж. Делёз), которые с очевидностью заявляют о себе в области драматического и музыкального театров, когда известное творение художника намеренно искажается, демонстрируя новый взгляд режиссёра на старые истины, особенно важно отдавать себе отчёт в методологии, используемой современными ниспровергателями прежних устоев.

⁷⁷ См.: *Маяковский В., Кандинский В., Хлебников В. и др. Пощечина общественному вкусу.* URL: ruslit.traumlibrary.net Давид Бурлюк

В одном случае речь идёт об интерпретации первоисточника, когда инициируемые режиссёром трансформации не разрушают исходный текст, сохраняя его на уровне целого. В другом – о реинтерпретации, посредством которой базовый текст тотально переосмысливается, в результате чего возникает новая художественная целостность, в которой первоисточник присутствует лишь в качестве части⁷⁸. Причём, и в процессе знакомства с интерпретацией, и в процессе знакомства с реинтерпретацией прецедентного текста актуализируемый аудиторией Этос выступает, как это было отмечено ранее, аналогом личностного смысла. Иначе – собственного мнения по поводу увиденного и услышанного, независимо от того, идёт ли речь о профессиональном музыканте или же любителе. По свидетельству П. Бурдьё, «быть знатоком искусства (как и искусства мыслить или жить) невозможно, если усвоены только теории и необходимые предписания»⁷⁹.

В итоге, всякое художественное творение с необходимостью актуализирует «круги сотворческого общения» или что то же, – разные уровни диалогического взаимодействия⁸⁰. Имеется в виду как внутренний диалог, который, по мнению Е. Ю. Куприной, «составляет универсальный латентный и чрезвычайно насыщенный мир сотворчества *внутреннего вида* (Я – я)»⁸¹, так и диалог внешний. Этот диалог *внешнего вида* (я – другой) складывается из ближнего и дальнего кругов общения. При этом именно внутренний диалог каждого из включенных в диалогическое взаимодействие субъектов инициирует возможность состоятельности их внешнего диалога.

Важность культивирования необходимости самостоятельно мыслить видится неперенным условием для поддержания триединства Этоса, Логоса и Пафоса, поскольку вне образования личностного смысла искомый диалог

⁷⁸ См.: Волкова П. С. Интерпретация – реинтерпретация: общее и особенное // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 3(28). С. 35–36.

⁷⁹ Цит. по: Шапинская Е. Н. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

⁸⁰ Куприна Е. Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система. Цит. изд. С. 20.

⁸¹ Там же.

будет дискредитирован. Соответственно, постижение искусства независимо от того, имеет ли слушатель дело с интерпретацией либо (как в случае с постановкой К. Богомолова оперы Ж. Бизе «Кармен») с реинтерпретацией воплощённого в музыкальном дискурсе авторского замысла, он должен быть готов «сделать произведение предметом собственного сознания»⁸².

По сути, установка, в результате которой происходит актуализация риторического канона и являет собой собственно творчество как опыт мыследеятельности, обуславливающий связь времен и инициирующий бессмертие каждого подлинного произведения искусства (*vita brevis, ars longa*). Как пишет Н. С. Пичко, «воспринимающий, слушая музыку, ... находится в состоянии творческого поиска, который проявляется ... в создании своего личностного “видения” – восприятия, познания, субъективного воспроизведения, осмысливания возникающих художественных и жизненных ассоциаций и в своего рода договаривании (термин А. С. Соколова) мысли композитора»⁸³.

Именно в этом случае происходит «изменение направления исследовательского внимания с объектного бытия музыкального произведения на познающую субъективность музыкального сознания, в котором ощущается внутреннее бытие музыкального произведения»⁸⁴. В области философии искомый опыт связывают с феноменологической редукцией. Имеется в виду свободный от прагматизма «чистый опыт самонаблюдения, фиксирующий состояние рефлексирующего “я”»⁸⁵. Предельно упрощая обозначенный опыт, подчеркнем: творчество как

⁸² *Высоцкая Л. Н.* Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыкознания конца XIX – начала XX века. Цит. ист. С. 12.

⁸³ *Пичко Н. С.* Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре. Цит. изд. С. 241.

⁸⁴ *Высоцкая Л. Н.* Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыкознания конца XIX – начала XX века. Цит. ист. С. 12.

⁸⁵ *Тимошук Е. А.* Феноменологическая редукция как фокус философии (сравнительный анализ западной и восточной философии) // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2014. № 1. С. 107.

мыследеятельность исключает оперирование обиденными высказываниями и использование софистических приёмов, основанных на манипуляции информацией. Как правило, такие ограничения необходимы для достижения трансцендентальной субъективности. Последняя предстает как противоположное познанию постижение процесса «стирания границы между внутренним и внешним (или иначе – рациональным и иррациональным, познавательным и этическим. – *Шао Мэнци*), порождающим данность сверхреального»⁸⁶.

То обстоятельство, что выход на сверхреальность связывается Б. П. Вышеславцевым с «рождением новой, прежде несуществовавшей ступени бытия»⁸⁷, позволяет выявить точки соприкосновения между обретением гармонии и обретением самости, о которой писал К. Г. Юнг – один из создателей аналитической психологии⁸⁸. Самость – это личность, чьё становление происходит в диалоге коллективного бессознательного и индивидуального сознания. Его – диалога – результативность опознается в том, что встречное движение со стороны индивидуального сознания и коллективного бессознательного приводит:

- 1) к устранению в коллективном негативности бессознательного;
- 2) к расширению границ индивидуального сознания за счёт обретения им коллективного характера.

Другими словами, складывается ситуация, суть которой М. М. Бахтин раскрыл так: «Я – единственный из себя исхожу, а всех других нахожу – в этом онтологически-событийная равнозначность»⁸⁹. Возникающая при этом из двух противоположностей гармония есть, по мнению Б. П. Вышеславцева, то основание, на котором зиждется «красота, добро, вся система ценностей...»⁹⁰.

⁸⁶ *Нехаева И.Н.* Философия музыки... Цит. изд. С. 57.

⁸⁷ *Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного эроса. Цит. изд. С. 247.

⁸⁸ См.: *Юнг К. Г.* Феномен самости. М.: Изд-во АСТ, 2024. 224 с.

⁸⁹ *Бахтин М. М.* К философии поступка // М. М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 66.

⁹⁰ *Вышеславцев Б. П.* Этика преображенного эроса. Цит. изд. С. 247.

Применительно к синтетическому художественному тексту, каковым выступает опера, процесс диалектики Этоса, Логоса и Пафоса со стороны воспринимающего субъекта может быть представлен следующим образом. Работающий с первоисточником либреттист, актуализирующий имплицитно представленный в письменной речи Этос, перерабатывает исходный материал с тем, чтобы максимально вычленив логику событий. Это происходит для того, чтобы композитор обогатил вербальный дискурс невербальным (музыкальным) содержанием, поскольку музыка призвана не столько раскрывать фабулу, сколько демонстрировать эмоциональную реакцию героев на происходящие на сцене события.

В свою очередь, для наиболее полного выражения замысла композитора режиссёр использует артистизм вокалистов, их пластику, декорации, освещение и т.п., что нередко оборачивается поглощением музыкального Этоса зрелищностью. Таковое оказывается возможным по одной причине. Визуальная информация приравнивается к сугубо рациональному сознанию, о чём свидетельствует такой феномен, как визуальный интеллект⁹¹. Не случайно восемьдесят процентов информации об окружающем мире человек получает исключительно посредством зрительного канала восприятия⁹².

В случае особого дарования дирижера, обладающего способностью «слышать» голос автора, доминирующая визуальность входит в очевидное противоречие с той музыкой, которую написал композитор. Соответственно, вступающий в диалог с реализуемым на уровне синтетического художественного целого режиссерским дискурсом зритель, который одновременно предстаёт и в качестве слушателя, оказывается поставленным перед необходимостью восполнить этическую компоненту авторского высказывания.

⁹¹ См.: Романова С. А., Смирнова Я. К. Визуальный интеллект в структуре общих способностей: специфика измерения и актуальность исследования // Вестник психологии и педагогики АлтГУ. 2018. № 1. С. 54–69.

⁹² См.: Грегори Р. Л. Разумный глаз: Пер с англ. Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2003. 240 с.

В силу того, что ее становление напрямую связано с происходящими на сцене переживаниями, нельзя не признать, что для музыкальной эстетики весьма перспективны «исследования композиторских приемов передачи разных по функциям эмоциональных красок партии вокалиста, существенных при создании полноценного образа»⁹³. Более того, ничто другое, как оперный вокал, основанный на синтезе вербального и невербального, «создает особую эмоциональную партитуру, обеспечивающую целостность формы эмоционального полотна оперы»⁹⁴. Как пишет В. П. Морозов, «пение – это разговор певца со слушателем на языке эмоций»⁹⁵.

С этой точки зрения весьма примечателен опыт, которым делится исполнительница партии Кумы Т. Н. Исиченко-Бурцева: «Арию “Глянуть с Нижнего” я пела как гимн природе, родному краю, как призыв к свободе и воле. На фоне арпеджированного сопровождения в оркестре голос Кумы здесь парит, как птица на крыльях вольного ветра. И вместе с тем, в исполнении не должно быть излишней аффектации, оно должно быть простым и проникновенным, как поются народные песни»⁹⁶. И, далее: «Вторая половина арии продолжает последовательное нарастание широкого, свободного мелодического и смыслового развития. Эмоциональный накал и драматизм приводит к кульминации, которая очень ярко и выразительно подчёркивает главные черты характера героини. Взлетев птицею ввысь, она как бы остается парить, растворяясь в безграничной вышине. Так заканчивается ария музыкальной фразой, филирующей до *pianissimo*»⁹⁷.

Думается, подобный опыт позволяет осознать, насколько важной для вокалиста становится проблема *музыкальных эмоций*, которая вбирает в себя «виды эмоций в музыке.., эмоциональные процессы и даже особый случай – “эмоциональную форму”, когда рельеф целого зависит от смены

⁹³ Костюк А. А., Алексеева Г. В. Эмоция как феномен вокально-оперного искусства // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 1. С. 174.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Цит. ист. С. 219.

⁹⁶ Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 11.

⁹⁷ Там же.

эмоциональных состояний (как у П. Чайковского в “Чародейке” и “Пиковой даме”))»⁹⁸. Пожалуй, потому именно сегодня, в эпоху, названную цифровой, спустя более двадцати лет со времени выхода в свет пособия, повторяющего название упомянутой проблемы⁹⁹, эмотиология оказалась в числе активно разрабатываемых категорий музыкальной эстетики¹⁰⁰.

Точкой отсчета здесь стала сформированная в русле лингвистики эмоций эмотивность¹⁰¹, которая, в отличие от эмоциональности как психологического феномена, являет собой феномен языковой. Подчеркнём, значимость эмотивности для постижение воплощённого в авторском творении национального духа со всей очевидностью просматривается в размышлениях С. Л. Франка. Согласно учёному, осмысление национального духа в творческом наследии представителей русской культуры определяется тремя этапами:

- 1) нахождение объективно содержащихся в тексте культуры¹⁰² идей и философем;
- 2) осознание их самобытности посредством «интуитивного углубления и вчувствования»;
- 3) «сочувственное постижение внутренних тенденций и своеобразия национального духа»¹⁰³.

⁹⁸ Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике. Цит. изд. С. 24.

⁹⁹ Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. М.: Альтекс, 2012. 346 с.

¹⁰⁰ См.: Волкова П. С., Солодовникова Н. Г. Язык и музыка навстречу эмоциям: категория эмотивности в пространстве полипарадигмальности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 56. С. 151–163.

¹⁰¹ Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.

¹⁰² Текст культуры – «связанная, компактная, воспроизводимая последовательность знаков или образов, развёрнутая по стреле времени, выражающая некоторое содержание и обладающая смыслом, в принципе доступным пониманию... Текст рассматривается как смыкающий компонент акта коммуникации». Брудный А. А. Психологическая герменевтика. М.: Лабиринт, 1998. С. 134.

Специально заметим, что С. Л. Франк имеет в виду тексты, представленные творчеством литераторов и философов.

¹⁰³ Франк С. Л. Русское мировоззрение: сборник / Вступ. ст. А. А. Ермичева. СПб: Наука: С.-Петербург. изд. фирма, 1996. С. 163.

Комментируя разрабатываемую С. Л. Франком методологию, С. А. Никольский и В. П. Филимонов отмечают, что «во всех “трех шагах” большую роль играет не столько рационально-логическое, сколько интуитивно-чувственное постижение»¹⁰⁴. Солидаризируясь с российскими учеными, обратим внимание на важность следующего момента. Прецедент для «вчувствования» и «сочувственного постижения внутренних тенденций и своеобразия национального духа»¹⁰⁵ создают именно рожденные в лоне рациональности вербальные эмотивы. Речь идет о таких маркерах последних, как:

- *эмотивное значение*, в котором эмоция выражена явно (например, *милый, любимый, ненаглядный*);
- *эмотивная коннотация*, обеспечивающая актуализацию эмоции говорящего через созначение (например, *сокол ясный, свет души, мой свет*);
- *эмотивный потенциал*, имплицитно присутствующий в каждом вербальном знаке, не относящимся к эмотивному значению или к эмотивной коннотации и отмеченный многозначностью (эмотивной валентностью).

Выскажем предположение о том, что эмотивность как лингвистический феномен обнаруживает точки пересечения с упоминаемыми ранее эмическими единицами как единицам музыкально-языкового сознания. Разрабатываемые в научных штудиях С. Н. Беляевой-Экземплярской, они выступают в качестве «архетипов интонирования, имеющих биологическое происхождение и связанных с процессуальностью самой жизнедеятельности и психическим временем, которое наполняется и измеряется сменой процессов напряжения и расслабления»¹⁰⁶. По сути, именно искомые единицы обуславливают ситуацию, согласно которой «эмоция оказывается сросшейся с

¹⁰⁴ Никольский С. А., Филимонов В. П. Русское мировоззрение. Цит. изд. С. 13.

¹⁰⁵ Франк С. Л. Русское мировоззрение. Цит. изд. С. 163.

¹⁰⁶ Торопова А. В. Генезис музыкально-языковых кодов: психогенетический аспект. Цит. изд. С. 46.

мыслительными, волевыми процессами и, в конечном счете, с мировоззрением»¹⁰⁷.

Соответственно, помещенная в пространство музыкального дискурса эмотивность обеспечивает осмысленность процессу создания отвечающего концепции композитора художественного образа. Подчёркивая или же (в случае с эмотивным потенциалом) актуализируя вербальную эмотивность, эмотивность невербальная (музыкальная) способствует преобразованию объективного вербального знака в личностный смысл или иначе – личностное переживание интерсубъективного характера. Не случайно, настаивая на том, что эмотивность напрямую связана с «внутренней активностью музыкального сознания субъекта, ибо она обращается к целостному потоку переживаний...»¹⁰⁸, Е. А. Приходовская видит в ней коррелят вневременного сообщения, которое передается слушателю «через века»¹⁰⁹.

Обозначив проблемное поле музыкальной эстетики, развивающейся в русле новой научной парадигмы, мы подошли к необходимости дать ответ на поставленные в начале параграфа вопросы. На первый из них о «возможности творчества в его традиционном понимании как создания новых текстов, артефактов и смыслов в пространстве культуры, которая признает свою исчерпанность»¹¹⁰ мы ответим предельно однозначно. Обуславливающее конгениальность композитора (исполнителя) и слушателя творчество не

¹⁰⁷ Серова О. Софья Николаевна Беляева-Экземплярская – выпускница МВЖК // Развитие личности. 2012. № 2. С. 54.

Возможные доказательства допустимости отмеченных параллелей между современной музыкальной эмотиологией и достижениями С. Н. Беляевой-Экземплярской мы надеемся обнаружить в докторской диссертации учёного, подготовленной к защите в 1952 году, которая так и не случилась ввиду объективных обстоятельств. Рукопись работы находится в библиотеке Психологического института РАН.

¹⁰⁸ Пичко Н. С. Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2013. № 3(124). С. 243.

¹⁰⁹ См.: Приходовская Е. А. Воплощение личности в искусстве: монография. Томск: ТГУ, 2025. С. 17.

¹¹⁰ Шапинская Е. Н. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

только возможно, но и неизбежно в случае подлинности связывающего между собой всех участников гармонизирующего диалога.

Ответ на второй вопрос «о границах интерпретации в плюралистическом мире бесконечного цитирования, симулякров и иронии»¹¹¹ заложен, на наш взгляд, в феномене реинтерпретации. Об этом, в частности, «говорит» его этимология: латинская приставка *re* означает, одновременно, и возврат к первоисточнику, и отказ от него, и его повторение, и его же тотальное переосмысление. При этом существуют как культурная, так и псевдокультурная реинтерпретация¹¹².

Третий вопрос о «статусе изначального “аутентичного” текста»¹¹³ предполагает, на наш взгляд, следующий ответ. Аутентичный текст был и остается на уровне вопрошания, требующего ответа. Другими словами, аутентичный текст становится точкой отсчета диалога сознаний композитора, исполнителя и слушателя как со-бытия познавательного и этического, внутреннего и внешнего, рационального и эмоционального (иррационального).

1.2. П. И. Чайковский и Б. В. Асафьев: диалог сознаний композитора-философа и философа-композитора

Принимая во внимание установку, согласно которой «соотношение музыкального восприятия как семантического процесса и связи этого процесса с иными процессами нашего внутреннего опыта... выводит нас к иной области музыкальной эстетики, а именно к феноменологии...»¹¹⁴, мы считаем

¹¹¹ *Шапинская Е. Н.* Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

¹¹² См.: *Волкова П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): монография. Цит. изд.

¹¹³ *Шапинская Е. Н.* Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. Цит. ист.

¹¹⁴ *Маковецкая М. В., Селиверстова Н. А.* Основные стратегии концептуализации музыкального значения // *Философская мысль.* 2022. № 1. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37412

возможным настаивать на правомерности следующего положения. Освоение музыкально-эстетической практики, обеспечивающей проникновение в духовный мир художника и, как следствие, более глубокое осмысление его творения будет неполным без обращения к личности композитора-философа или философа-композитора.

Признавая, что современные музыканты более, чем когда-либо «отвыкли мыслить о своем искусстве...»¹¹⁵, важность исходной установки не подвергается сомнению. Дело в том, что творчество таких ключевых для музыкальной эстетики фигур является образцом духовного моделирования, в рамках которого аналитическая сторона музыкальной формы обеспечивает вхождение в инобытийную сферу, постигаемую посредством формы интонационной.

Обозначенная точка зрения определяется тем, что в процессе освоения реализуемой посредством системы музыкальных грамматик мыследеятельности творящего субъекта именно мировоззренческие установки мастера служат опорой для вступающего с ним в диалог исполнителя или слушателя. Более того, приобщение к философской истине композитора оказывает не только действенную помощь в овладении опытом трансцендирования как высшей духовной ценностью, но и позволяет по-новому услышать его художественное наследие. Как пишет С. Н. Беляева-Экземплярская, интенсивность эмоционального переживания в процессе восприятия музыки напрямую связана с тем, «на какие следы прежних воздействий падает стимул, как *оцениваются* и эти условия, и детерминирующая их сила»¹¹⁶.

Наконец, помещение композитора-философа и философа-композитора в центр музыкальной эстетики видится первым шагом на пути следования к «заветной конечной задаче теории музыки», которую Ю. Н. Холопов считал

¹¹⁵ Асафьев Б. В. Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия: Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг [и др.]. М.: Музгиз, 1947. С. 297.

¹¹⁶ Цит. по: Серова О. Софья Николаевна Беляева-Экземплярская – выпускница МВЖК. Цит. ист. С. 54.

«лежащей в области философской науки»¹¹⁷. Причем, «кажущиеся столь заумными постановки вопроса о постижении истины музыкального бытия в плане созерцания “истинносущего” и рассмотрения всего логического пути к нему становятся необходимой частью (теоретического) музыкознания»¹¹⁸.

Для примера остановимся на двух персоналиях: композиторе-философе П. И. Чайковском и философе-композиторе Б. В. Асафьеве.

*Композитор-философ П. И. Чайковский*¹¹⁹

В целом заинтересованность философскими штудиями сопровождает весь жизненный путь композитора. По свидетельству М. И. Чайковского, единственное, что действительно ценил его брат, – так это книги и партитуры¹²⁰. О склонности П. И. Чайковского к философствованию позволяет судить и эпистолярное наследие мастера. Его пометки на страницах книг из собственной библиотеки с очевидностью доказывают: П. И. Чайковского не отпускают мысли «о сущности жизни, о назначении человека, о необходимости его постоянного нравственного совершенствования, о роли в его жизни искусства и религии»¹²¹. В поисках ответа на волнующие его вопросы композитор неоднократно обращается к специальному изучению различных философских теорий.

А. Г. Айнбиндер в диссертационном исследовании, посвящённом кругу чтения композитора, констатирует: в личной библиотеке композитора находилось около двух десятков книг философского характера на русском и

¹¹⁷ *Холопов Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 109.

¹¹⁸ *Холопов Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 109.

¹¹⁹ При написании данного раздела были использованы материалы следующей публикации: *Го Шаоин, Шао Мэнци.* Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики (на примере духовного опыта П. И. Чайковского). Цит. изд.

¹²⁰ Перепись библиотеки судебным приставом, случившаяся после ухода композитора из жизни, показала наличие «1 239 книг и нотных изданий». Книги были на русском, французском, итальянском, немецком языках и латыни. См.: *Берг В.* Чайковский. Цит. изд. С. 13.

¹²¹ *Налётова И. Н.* Опера как целое: системный подход. Цит. изд. С. 259.

французском языках. В их числе не только работы таких философов, как И. Кант, Ж.-Ж. Руссо, Вл. Соловьёв, Б. Спиноза, А. Шопенгауэр, Б. Чичерин и др.¹²² Помимо философских трудов в библиотеке композитора находились и книги о философах. В частности, Я. Платек и М. Раку в Энциклопедии Петра Ильича Чайковского упоминают работы Луи-Александра Фуше де Карейя¹²³ («Лейбниц, Декарт и Спиноза»), Жана-Феликса Нуриссона¹²⁴ («Спиноза и современный натурализм»), Рене Вормса¹²⁵ («Нравочение Спинозы: Исследование его принципов и его влияние в наше время»)¹²⁶.

Особый характер взаимоотношений П. И. Чайковского с философами и философией раскрывает принадлежащий к плеяде ученых Московского государственного университета российский философ А. П. Козырев. В конце марта 2019 года в Москве на Теоретическом семинаре сектора философских проблем Российской академии наук наш современник прочел лекцию «П. И. Чайковский и философы»¹²⁷. Тогда на вопрос одного из участников семинара, насколько близость Чайковского философскому мышлению отвечает его (композитора) субъективному свойству или же близости музыки и философии, А. П. Козырев ответил следующим образом: «Не все музыканты непременно интересуются философией, однако если такое происходит, то, безусловно, это знак горизонта творца и его кругозора»¹²⁸. Однако, по нашему

¹²² Известно, что труды Спинозы и Шопенгауэра П. И. Чайковский читал также на немецком языке (в скобках заметим, что помимо немецкого и французского языков композитор знал латынь, а также освоенные им самостоятельно итальянский и английский языки).

¹²³ *Фуше де Карей* (1826–1891) – французский писатель-философ, политик и дипломат.

¹²⁴ *Жан-Феликс Нуриссон* (1825–1899) – французский католический философ.

¹²⁵ *Рене Вормс* (1869–1926) – французский социолог, философ.

¹²⁶ Подробнее по данному вопросу см.: *Платек Я. М., Раку М. Г.* Спиноза Бенедикт // Энциклопедия Пётр Ильич Чайковский. URL: <https://tchaikovsky.sias.ru/articles/people/writers/spinoza/>

¹²⁷ См.: *Козырев А. П.* Доклад «П. И. Чайковский и философы», 28 марта 2019 года // Институт философии РАН. URL: <https://istina.msu.ru/conferences/presentations/188279813>

Спустя год в Доме антикварной книги на Никитском в рамках лектория Московского дома Анны Ахматовой предметом разговора А. П. Козырева и гостей стала тема «Симфония жизни: Чайковский и философы». URL: muzeemania.ru/2020/05/07/kozyrev-chajkovskij/

¹²⁸ *Козырев А. П.* Доклад «П. И. Чайковский и философы». Цит. ист.

мнению, верный ответ определяется незримой связью субъективного свойства художника и близостью музыки и философии. Как пишет Г. В. Рыбинцева, «в сфере музыки, где конкретика сведена к минимуму... мировоззренческие идеи выступают на первый план»¹²⁹.

Согласно научным изысканиям А. П. Козырева, в ближний круг П. И. Чайковского, по обыкновению, входили люди, небезразличные к философии. Так, например, брат композитора М. И. Чайковский выступил переводчиком работ Куно Фишера (1824–1907) – немецкого философа, апологета Гегеля. Кажется невероятным, но взятый на воспитание Модестом Ильичом глухонемой мальчик Коля Конради, получивший блестящее воспитание и знавший три языка, не только проявлял интерес к философской литературе, но и, вслед за П. И. Чайковским, оставлял свои пометки на страницах издания Спинозы, выказывая несогласие с переводчиком относительно предложенных им трактовок философских идеологем нидерландского философа.

Далее, нельзя не признать, что ученик Чайковского, занимающийся у маэстро композицией – речь идёт о С. И. Танееве¹³⁰, также проявлял глубокий интерес к философии. Знаменательно, что, осваивая опыт того же Спинозы – имеется в виду первая книга философа «Этика», Танеев прорабатывает материал настолько основательно, что схематизирует философские откровения мыслителя. Причем известно, что старший брат Сергея Ивановича Танеева Владимир Иванович (1840–1921) помимо занятий юриспруденцией профессионально занимался философией. Сведения о взглядах мыслителя

¹²⁹ Рыбинцева Г. В. Философские аспекты музыкознания. Цит. изд. С. 16.

¹³⁰ По воспоминаниям В. Э. Направника – сына дирижера Э. Ф. Направника, принимавшего участие в постановке «Чародейки» в 1887 году, С. И. Танеев, «от природы молчаливый... преображался в обществе Петра Ильича...». Подробнее по данному вопросу см.: *Направник В. Э. Мои воспоминания о Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском. Издание третье, исправленное / составители Е. Е. Борникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Редактор В. В. Протопопов. М.: Изд.-во Музыка, 1979. С. 261.*

содержатся в ряде публикаций¹³¹. Доподлинно известно, что В. И. Танеев также был в числе близких друзей П. И. Чайковского со времен учёбы в училище правоведения¹³². По мнению соученика композитора, Пётр Ильич «был всеобщий баловень Училища»¹³³.

Как пишет П. М. Морозов, в доме у Владимира Ивановича на так называемых «академических обедах» бывали П. И. Чайковский, великолепно знающий евангелие доктор А. С. Бутурлин, актриса М. Н. Ермолова, брат философа С. И. Танеев, И. С. Тургенев, а также медики, юристы и историки и т.п. Привлекательность дома философа заключалась для всех этих людей не только в его гостеприимстве, но и в уникальной библиотеке, которую В. И. Танеев начал собирать с юности. Она вбирала в себя свыше двадцати тысяч томов, занимая место в трёх комнатах¹³⁴. В имении Демьяново, расположенном недалеко от Москвы, у В. И. Танеева также гостил философ В. С. Соловьёв¹³⁵.

Безусловно, изучение трудов В. И. Танеева было бы небесполезным с точки зрения сути духовных контактов братьев Танеевых и П. И. Чайковского, однако и сегодня, спустя чуть более ста лет со дня смерти Владимира Ивановича, «подробная и достоверная биография оригинального мыслителя и философа...»¹³⁶ практически отсутствует. Счастливым исключением в данном

¹³¹ Шкуринов П. С. Танеев Владимир Иванович // *Философская энциклопедия*: в 5 т. / под ред. Ф. Константинова. М., 1970. Т. 5. С. 181. *Он же*. Философские взгляды В. И. Танеева. М.: Изд-во Московского ун-та, 1962. 131 с.

¹³² Конисская Л. М. В Училище правоведения // *Чайковский в Петербурге*. 2-е изд., переработанное и дополненное. Л.: Лениздат, 1974. С. 27–60.

¹³³ Берг В. Чайковский. Цит. изд. С. 53.

¹³⁴ Когда по просьбе А. В. Луначарского В. И. Танееву было предложено продать библиотеку за сто рублей, он отказался и передал ее советскому правительству безвозмездно, за что получил от В. И. Ленина «охранную грамоту». Морозов П. М. Владимир Иванович Танеев: жизнь и деятельность: автореф. дисс. ... канд. ист. н. Саратов, 2011. С. 17.

¹³⁵ Морозов П. М. Владимир Иванович Танеев: жизнь и деятельность. Цит. ист. С. 16–17.

¹³⁶ Попова М. П. И поиск длится целый век... Владимир: Нива, 2002. С. 247.

контексте стало исследование П. М. Морозова «Владимир Иванович Танеев: жизнь и деятельность»¹³⁷.

Другой ученик, занимавшийся у П. И. Чайковского по гармонии и обязательной инструментовке, также оставил по себе память и как музыкант, и как философ. Это выпускник Московской консерватории Рафаэль фон Кёбер (1848–1923). Помимо обучения исполнительскому искусству фон Кёбер одновременно получал знания в стенах Московского университета, философский факультет которого успешно окончил. Интересно, что и после отъезда за границу фон Кёбер не прекратил занятия философией.

Известно, что в Германии его наставниками выступили Куно Фишер и Эдуард фон Гартман (1842–1906). Отнесенный современниками к философам-иррационалистам, фон Гартман создал свою концепцию в опоре на учения Шопенгауэра, Шеллинга и Гегеля, взяв от одного пессимизм, от второго – иррационализм, от третьего – диалектику¹³⁸. В итоге фон Кёбер получил должность профессора Токийского императорского университета, заложив в стране Восходящего солнца не только основы национальной философии (в европейском её понимании), но и японской пианистической школы. Фон Кёбер также получил признание и как автор учебника по истории философии¹³⁹.

Помимо обозначенных персоналий П. И. Чайковский, согласно позиции А. П. Козырева, может быть интересен и в аспекте влияния его идей на творчество русского философа В. Н. Ильина (1891–1974), который одновременно был профессиональным композитором. Симптоматичным в данном контексте видится и то, что Е. О. Китаева обнаруживает точки соприкосновения между композитором и однофамильцем Владимира Николаевича Ильина, тоже философом, Иваном Александровичем Ильиным

¹³⁷ Морозов П. М. Владимир Иванович Танеев: жизнь и деятельность. Цит. ист. 22 с.

¹³⁸ См.: Золотухин В. В. Эдуард фон Гартман: неизвестный шеллингианец // Вестник СПбГУ. 2016. Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. Вып. 3. С. 28–38.

¹³⁹ Говорухина М. А. Кёбер-сэнсэй и учитель Чайковский // Вестник музыкальной науки. 2015. № 4. С. 14–21.

(1883–1954). Будучи апологетом православного патриотизма и национального духа, последний И. А. Ильин понимал скорее эстетически, чем лингвистически или философски. Потому «осознание специфики национального» для И. А. Ильина связывается, скорее, с «рефлексией вкуса, осуществляемой посредством пронизательности гения, а не в философских понятиях»¹⁴⁰.

Для сравнения вспомним, что Г. С. Сизова настаивает на том, что патриотизм П. И. Чайковского был тесно связан с православием¹⁴¹. Аналогичным образом и национальное в творчестве композитора в большей степени определялось рефлексией вкуса, нежели философией или лингвистикой. Об этом – слова Б. В. Асафьева. По мысли академика, в музыке «Чародейки» «светятся лучи, согревающие сознание слушателей, влекущие его за грани страстей: это чувство Родины... Как их вызывает Чайковский в музыке? Он, вероятно, об этом не думал... *Русское* в мелосе и гармонии партитуры “Чародейки” выходит за пределы только внешне слышимой окраски или подражательности: народное по сути, по содержанию, оно без специфического наигрывания сообщается чуткому слуху»¹⁴². Поэтому позиция Е. О. Китаевой, которая неоднократно обращается к наследию И. А. Ильина, аргументируя возможность рассматривать оперы Чайковского 1880-х годов в философско-религиозном аспекте, видится вполне оправданной¹⁴³.

Признавая верность мысли С. Л. Франка, утверждавшего, что в «России наиболее глубокие и значительные мысли и идеи были высказаны не в систематических научных работах, а в литературной форме»¹⁴⁴, назовем еще

¹⁴⁰ Тимофеев А. И. Концепции народного духа у Г. Гегеля и И. Ильина // Россия: прошлое, настоящее, будущее / Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 16–19 декабря 1996 г. / Отв. ред. М. С. Уваров. СПб.: Издательство БГТУ, 1996. С. 67.

¹⁴¹ Сизко Г. С. Духовный путь Чайковского. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2019. 96 с.

¹⁴² Асафьев Б. В. Опера П. И. Чайковского «Чародейка». Цит. изд. С. 157.

¹⁴³ Китаева Е. О. Цит. ист.

¹⁴⁴ Франк С. Л. Русское мировоззрение. Цит. изд. С. 151.

одно имя – А. П. Чехов. Именно о нем протоирей С. Н. Булгаков, позиционируемый современными гуманитариями в качестве одного «из крупнейших русских философских и религиозных мыслителей XX столетия»¹⁴⁵, некогда вспоминал как о писателе, чье значение как философа ставит его в один ряд с Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым¹⁴⁶. Постигая творения А. П. Чехова, С. Н. Булгаков выработал особый метод, призванный раскрыть их философское содержание. Его суть состояла в «суммировании мыслей и впечатлений, этими произведениями вызываемых»¹⁴⁷.

Знаменательно, что и сегодня А. П. Чехов предстаёт как «мыслитель и литератор экзистенциального типа, и в этом качестве он принадлежит современной философской мысли»¹⁴⁸. При этом его отношения с П. И. Чайковским были отмечены взаимной симпатией и сердечностью. Более того, как А. П. Чехова Д. П. Святополк-Мирский безоговорочно ставил в один ряд с Л. Н. Толстым¹⁴⁹, так и сам А. П. Чехов отводил П. И. Чайковскому место подле Л. Н. Толстого, признавая равновеликость масштаба обоих творцов¹⁵⁰. Примечательно, что и для композитора, и для писателя «...философская истина определялась пристальным вниманием к *внутреннему духовному миру человека*» (курсив наш. – *Шао Мэнци*)¹⁵¹.

¹⁴⁵ *Никольский С. А., Филомонов В. П.* Предисловие // Русское мировоззрение. Цит. изд. С. 12.

¹⁴⁶ Подробнее по данному вопросу см.: *Булгаков С. Н.* Чехов как мыслитель // Путешествие к Чехову: сборник / Составитель: В. Б. Коробов. М.: Школа-Пресс, 1996. С. 590–621.

¹⁴⁷ *Булгаков С. Н.* Чехов как мыслитель. Цит. изд. С. 592.

¹⁴⁸ *Гревцова Е. С.* К вопросу о «философской судьбе» творчества А. П. Чехова // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2010. № 5. С. 5.

¹⁴⁹ Подробнее см.: *Святополк-Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / пер. с англ. Р. Зерновой. 2-е изд. Новосибирск: Изд-во «Свинын и сыновья», 2006. 872 с.

¹⁵⁰ В письме к Модесту Ильичу Чайковскому Антон Павлович писал: «если говорить о рангах, то в русском искусстве П. И. Чайковский занимает теперь второе место после Льва Толстого...». См.: Из письма М. И. Чайковскому 16 марта 1890 г. URL: <https://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-o-tolstom/letter-56.htm>

Об этом же вспоминает и М. П. Чехова, сестра писателя. См.: *Чехова М. П.* А. П. Чехов и П. И. Чайковский // Воспоминания о П. И. Чайковском. Цит. ист. С. 244.

¹⁵¹ *Гревцова Е. С.* Цит. изд. С. 6.

О безоговорочности философичности литературы Л. Н. Толстого свидетельствует тот факт, что на протяжении вот уже без малого двадцати пяти лет на базе Государственного музея им. Л. Н. Толстого и Института философии РАН проходит семинар «Философия в литературе и литература в философии: путь, проложенный Л. Н. Толстым». Как сказал генеральный директор музея С. Архангелов, «... в разговоре о Толстом как о человеке, писателе и мыслителе нельзя не упомянуть о его философии. Это неразрывные вещи»¹⁵². Более того, в Калининградском историко-художественном музее с успехом прошла выставка музея Л. Н. Толстого «Разум, мораль, свобода. Иммануил Кант и Лев Толстой. К 300-летию философа». 25 июня 2024 года в Институте философии РАН была представлена выставка «Иммануил Кант и Лев Толстой: философские диалоги», идея которой возникла в связи с 300-летием со Дня рождения мыслителя. По свидетельству участников этого мероприятия, для Л. Н. Толстого Кант был весьма притягательной фигурой на протяжении долгого времени (учёные говорят о нескольких десятилетиях!).

Удивительно, что писатель не просто был знаком с его наследием, но и неоднократно читал такие работы мыслителя, как «Критика чистого разума», «Критика практического разума», «Религия в пределах только разума» в подлиннике, а также в русском и французском переводах. Думается, что всё это говорит о безусловном интересе писателя к философскому творчеству великого немца. По словам сотрудника музея и института философии РАН Ю. В. Прокопчука, ставшего куратором выставки, Л. Н. Толстой нередко перевыражал мысли философа, делая их тем самым доступными для окружающих его людей. В частности, категорический императив Канта «поступай так, чтобы максима твоей воли могла в то же время иметь силу принципа всеобщего законодательства» Л. Н. Толстой формулировал

¹⁵² Открытие выставки «И. Кант и Л. Толстой: философские диалоги» 25 июня 2024 г. URL: https://iphras.ru/24_06_25.htm.

следующим образом: «поступай так, чтобы ты мог сказать каждому: “поступай так же, как я”»¹⁵³.

Однако наиболее значимым для нас стало признание Ю. В. Прокопчука в том, что, «открывая роман “Воскресение” и читая о пробуждении, мы видим, что немецкий философ и русский писатель используют одни и те же слова»¹⁵⁴. (В скобках заметим, что в центре этого романа, о чём, собственно, говорит его название – идея нравственного самосовершенствования человека как опыт внутреннего преображения.) Думается, философские пристрастия любезного сердцу композитора графа косвенно проливают свет на отношение П. И. Чайковского к И. Канту. Вспомним, на книжных полках личной библиотеки композитора находились труды кёнигсбергского затворника.

В числе очевидных переключек в мировоззренческих установках двух гениев исследователи обнаруживают:

- «близость представлений И. Канта о нравственном долге и толстовских мыслей о законе любви и добра в душах людей;
- признание объединяющей человечество сакральной основы;
- волновавшая Л. Н. Толстого и И. Канта идея о вечном мире¹⁵⁵.

Не менее важным для нас в вопросе философских предпочтений писателя видится и культурный диалог Л. Н. Толстого с представителями китайской философии. Среди близких писателю концепций можно назвать учение Конфуция и Лао-цзы. Так, в конце февраля 1884 г. Толстой писал В. Г. Черткову¹⁵⁶ о своем погружении в мир китайской философии так: «Я сижу дома в жару с сильнейшим насморком и читаю Конфуция второй день. Трудно представить себе, что это за необычайная нравственная высота.

¹⁵³ Философские диалоги // Государственный музей Л.Н. Толстого. URL: tolstoymuseum.ru/news/2024/06/26/72931/

¹⁵⁴ Открытие выставки «И. Кант и Л. Толстой: философские диалоги». Цит. ист.

¹⁵⁵ *Телятникова-Никабадзе С.* В чем же смысл веры? URL: <https://d-cult.ru/index.php/afisha/1039-v-chem-zhe-smysl-very>

¹⁵⁶ *Чертков В. Г.* (1854–1936) – издатель произведений Л. Н. Толстого.

Наслаждаешься, видя, как это учение достигает иногда высоты христианского учения»¹⁵⁷.

Немного спустя, 4–6 марта, Толстой вновь делится с В. Г. Чертковым своими духовными открытиями: «Я занят китайской религией. Очень много почерпнул хорошего, полезного и радостного для себя. Хочу поделиться с другими, если Бог поможет»¹⁵⁸. (В скобках заметим, что это намерение Л. Н. Толстого осуществилось, о чём можно судить на основании написанного им изложения китайского учения Конфуция¹⁵⁹.) 27 марта 1884 г. в Дневнике Л. Н. Толстой делает такую запись: «Моё нравственное состояние я приписываю тоже чтению Конфуция и – главное – Лаотцы»¹⁶⁰.

Думается, внимание Толстого к Конфуцию объясняется, главным образом тем, что учение китайского мыслителя было чуждо всего неясного, трансцендентного, чудесного. Его не вдохновляли абстрактные проблемы, вопросы религиозной метафизики, что привело к сосредоточенности исключительно на уяснении вопросов практической морали и основ человеческого общежития. Высокая гуманность и проповедь самоотвержения и любви к людям, отличающие учение Конфуция, очень сходились с мыслями по этому поводу самого Толстого. Что касается Лао-цзы, то, предположительно, у русского писателя находила отклик его проповедь о телесном воздержании, необходимая для совершенствования в себе духовного начала, которое одно только и составляет основу жизни человека.

С этой точки зрения кажется невероятным тот факт, что интерес к китайской культуре, подобно Л. Н. Толстому, проявлял и П. И. Чайковский. Об этом мы узнаем из публикации, посвященной танцу «Чай», с которым нас знакомит балет «Щелкунчик». Дело в том, что, для раскрытия характера этого

¹⁵⁷ Китайская мудрость. Книги Конфуцы. URL: <https://tolstoylit.ru/tolstoy/chernoviki/kitajskaya-mudrost.htm>

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ См.: Изложение китайского учения Конфуция Л. Н. Толстым // Мудрость Конфуция: афоризмы и поучения /под ред. В. П. Бутромеева, В. В. Бутромеева. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. С. 261–277.

¹⁶⁰ Китайская мудрость. Книги Конфуцы. Цит. ист.

танцевального номера композитор использовал наряду с подлинными народными мелодиями и характерный для китайской музыкальной культуры инструментарий¹⁶¹.

Подчеркнём, что помимо творчества А. П. Чехова и Л. Н. Толстого, литературные интересы Чайковского определяли поэты, отличающиеся философским складом ума. Из представителей русской поэзии и прозы – это В. Ф. Одоевский (1804–1869) – основатель общества Любомудров, которое стало первым философским обществом в России, Ф. И. Тютчев (1803–1873) и А. А. Фет (1820–1892), усвоившие «чисто философский дух и оставшиеся при этом поэтами, перекинувшими золотой мост между философией и поэзией, красотой и истиной»¹⁶². Из зарубежных авторов назовем:

- Данте Алигьери (1265–1321), чье «отношение к философии нельзя рассматривать в отрыве от его призвания поэта, в рамках которого он стремился повысить уровень общественной дискуссии, просвещая своих соотечественников и вдохновляя их на стремление к счастью в созерцательной жизни... Его труды... являются мощным инструментом для изучения философии позднего Средневековья и эпохи Возрождения»¹⁶³;

- Дж. Мильтона (1608–1674) – философа, проявляющего интерес к вопросам политики и теологии;

¹⁶¹ См.: У Лиан. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусств. Цит. ист. С. 146–151; Волкова П. С., У Лиан. Танец «Чай» из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» в перекрестье культур // Зарубежная музыка о России. Цит. изд. С. 244–253.

¹⁶² Левит С. Я. Поэтическая философия Ф. И. Тютчева // Вестник культурологии. 2020. №. 1 (92). С. 163.

Подчеркнем, что русский немец А. Фет (1820–1892) выступил переводчиком четырех книг А. Шопенгауэра, из числа которых наиболее известна работа «Мир как воля и представление». Подробнее о взаимоотношениях А. А. Фета и П. И. Чайковского см.: Айнбиндер А. Г. «Что наша жизнь»: к вопросу о мировоззрении П. И. Чайковского (Толстой – Фет – Шопенгауэр) // А. А. Фет: материалы и исследования. 2013. Т. II. С. 32–62.

¹⁶³ См.: Wetherbee W. Dante Alighieri // Stanford Encyclopedia. См. также: Игнатенков М. Философские идеи Данте Алигьери. URL: <https://aphy.net/ru/articles/1004>; Жильсон Э. Данте и философия. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. 383 с.

- И. В. Гёте (1749–1832) – автора избранных философских произведений¹⁶⁴, проблематика которых определяется темами природы и человека (пантеизм), познания и саморазвития (фаустовская дилемма), принципа бинарности; эволюции и метаморфоза и т.п.;

- лорда Дж. Г. Байрона (1788–1824), выражающего почтение к трудам французских философов Вольтера (1694–1778), М. де Монтеня (1533–1592), Ж.-Ж. Руссо (1712–1778) и знакомого с философскими максимами английских философов Ф. Бекона (1561–1626), Т. Гоббса (1588–1679), Дж. Локка (1632–1704), а также шотландского философа Д. Юма (1711–1776).

Невероятно, но спустя столетия имена лорда Дж. Г. Байрона и П. И. Чайковского вновь оказались рядом, но уже совсем по другой причине¹⁶⁵. Так в 2017 году на сайте Школы музыки, театра и танца Мичиганского университета¹⁶⁶, который ежегодно показывает на главной сцене более десятка постановок и концертов мы узнали о назначенной на одиннадцатый день ноября премьеры оперы «Чародейка». Приложив немало усилий, чтобы разобраться в этой интриге, мы в итоге выяснили, что к опере П. И. Чайковского эта мичиганская «Чародейка» никакого отношения не имеет. Дело в том, что преподаватели и студенты создали исключительно собственное произведение, позаимствовав у своего великого предшественника лишь название.

Новоявленная «Чародейка» мичиганских творцов, из числа которых самое почетное место принадлежит композитору Камале Санкарам (Kamala Sankaram) и автору либретто Робу Хэнделю (Rob Handel), посвящено дочери

¹⁶⁴ Гёте И. В. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. См. также: Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гёте. М.: Изд-во “Evidentis”, 2001. 224 с.; Тимшин В. А. Творчество – Познание – Свобода в философии Гёте // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 4(4). С. 14–19.

¹⁶⁵ См.: Шао Мэнци. «Чародейка» в Мичигане: история одного курьеза // Востоковедение. История и теория искусств: Мат. 62-й Междунар. науч. студ. конф. 17–23 апреля 2024 г. Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2024. С. 223–224.

¹⁶⁶ Школа расположена в Северном кампусе Мичиганского университета, где также находятся Инженерный колледж, Школа искусств и дизайна Stamps, Колледж архитектуры и городского планирования Таубмана.

лорда Байрона Аде Лавлейс (1815–1852), память о которой связана с её вкладом в науку. Полное название оперы звучит так: “Ada Lovelace. Opera performance of «Enchantress»” («Ада Лавлейс. Оперный спектакль „Чародейка“») ¹⁶⁷. Поскольку сюжет оперы выстраивается вокруг жизни и судьбы женщины-математика, проложившей путь компьютерной революции, в качестве Чародейки выступает не Настасья, а блистательный ученый. Далеко опередившая свое время Ада Лавлейс была потрясающей красоты женщина, чья жизнь оказалась столь же трагичной, как и у героини П. И. Чайковского, но только иначе трагичной. Как сказал Л. Н. Толстой, «все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья – несчастлива по-своему» ¹⁶⁸.

Возвращаясь к литературным пристрастиям композитора, обратим внимание и на обратное влияние. В исследовании, посвящённом «филологическим размышлениям» П. И. Чайковского, А. И. Климовицкий констатирует: художественные идеи маэстро «обнаруживаются у Белого как “концепции” музыкального мышления: его *симфонии*, *сюиты* – не просто названия и подзаголовки, а специфические *жанровые* (курсив наш. – *Шао Мэнци*) обозначения» ¹⁶⁹.

Весомым аргументом в пользу того, что Чайковский с полным правом может быть причислен к композиторам-философам, становятся также его мысли, которыми он делится в письмах либо оставляет на полях прочитанных

¹⁶⁷ Опера предполагала участие двух сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, бас-баритона, фортепиано и струнного квартета. Примечательно, что позднее сочинение, получившее жизнь на главной сцене Мичиганского университета, вышло за границы высшего учебного заведения и неоднократно ставилось на более престижных сценах с той лишь оговоркой, что новые постановки получили отличное от первоначального название. Сначала оно звучало как «Чародейка чисел Ада Лавлейс», а затем и вовсе потеряло связь с оперой Чайковского, как это было обозначено на сайте Школы Мичиганского университета. В 2022 году постановка, осуществленная коллективом New Camerata Opera – одной из самых активных и заметных оперных трупп в Нью-Йорке – прошла под названием «Бесконечная энергия Ады Лавлейс». Это же название фигурировало и в постановке 2023 года, когда опера была представлена в историческом месте Марбл-Спрингс. В числе исполнительниц заглавной партии оказались Эмили Хьюз (Emily Hughes) и Тереза Кессер (Theresa Kesser).

¹⁶⁸ Толстой Л. Н. Анна Каренина. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. С. 3.

¹⁶⁹ Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский: культурные предчувствия, культурная память, культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015. С. 377.

книг. Так, на страницах «Этики» Б. Спинозы, где философ рассуждает о том, что люди обращаются к идее Бога как к убежищу своего незнания, рукой П. И. Чайковского написано: «*перечитать*». В свою очередь, В. С. Соловьёв пленяет композитора своим талантом и остроумием, осуществляя критику позитивизма, называющего метафизику вымыслом.

По поводу А. Шопенгауэра П. И. Чайковский пишет следующее: «так низко ценивший человеческий *разум*, отмеривающий ему такое жалкое место», сводивший его к «физиологической функции, несовершенной и слабой», не способен видеть «в человеке ничего, кроме инстинктивного *хотения* жизни для своей расы...»¹⁷⁰. А в одном из писем к своему родственнику композитор признаётся, что «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо позволила ему увидеть со стороны некоторые собственные слабости¹⁷¹.

Очевидно, что упоминание в переписке с близкими людьми имён философов, философских течений, названий книг философского характера выдаёт в композиторе не просто дилетанта-любителя. Речь идёт о человеке, который пытается найти основания для устойчивости собственной личности. Имеется в виду характерная для России второй половины XIX века ситуация, в рамках которой Чайковский, равно как и многие представители российской интеллигенции, стоял перед необходимостью познать смысл собственного существования. Он видел трагизм своего поколения в непрестанном поиске сомневающегося художника, склонного к скептицизму и пытающегося обрести мировоззренческие основы то в одной «философской теории», то в другой¹⁷².

Потому вполне закономерным оказывается и то, что интенсивность занятий философией наблюдается у П. И. Чайковского в самые трудные для него годы. По мысли А. П. Козырева, к таковым можно отнести:

¹⁷⁰ Чайковский и Надежда Филаретовна фон Мекк. Переписка. Книга I. 1867–1878. М.: Захаров, 2004. С. 236–237.

¹⁷¹ Письмо от 2 февраля 1879 года, адресованное брату Анатолию Ильичу Чайковскому из Парижа.

¹⁷² П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк: переписка: в 4 т. / сост., ред., коммент. П. Е. Вайдман. Челябинск: МРІ, 2007. Т. 1. С. 110.

1) время философского пессимизма композитора, вызванного неудачным браком, который закончился бегством от жены, что совпало с чтением Шопенгауэра;

2) конец жизни П. И. Чайковского, отмеченный созданием опер «Иоланта», «Пиковая дама», Пятой и Шестой симфоний.

Примечательно, что именно с этим временем связывает «прояснение «логического осознания» у П. И. Чайковского в отношении «собственных мировоззренческих позиций» и И. Н. Налётова. Прибегая к авторитету Е. М. Орловой, свидетельствующей о том, что «философские интересы ... были неотъемлемыми “слагаемыми” личности <П. И. Чайковского> и часто самым непосредственным образом находили художественную интерпретацию в его музыке»¹⁷³, российский искусствовед обращает внимание на следующие моменты:

1) увлеченность философией Шопенгауэра, отдельные идеи которого поражают воображение композитора «своей новостью и оригинальностью»¹⁷⁴ совпала со временем его знакомства с драмой Герца «Дочь короля Рене» (считая, что люди, склонные, подобно ему и Н. Ф. фон Мекк, «к мизантропии, непременно должны найти в трудах мыслителя ответы на многие вопросы», Чайковский рассчитывает на возможность «практического применения теории Шопенгауэра к жизни»¹⁷⁵);

2) сосредоточенность композитора на проблеме «природы человека и его места в мире»¹⁷⁶, обусловленной, по мысли И. Н. Налётовой, «решением основной проблемы собственного творчества – судьбы человека, возможности достижения счастья»¹⁷⁷.

3) неприятие концепции Шопенгауэра ввиду этических соображений (камнем преткновения для композитора стало отстаиваемое философом

¹⁷³ Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1980. С. 124.

¹⁷⁴ Чайковский и Надежда Филаретовна фон Мекк. Цит. изд. С. 184.

¹⁷⁵ Там же. С. 231.

¹⁷⁶ Чайковский и Надежда Филаретовна фон Мекк. Цит. изд. С. 184.

¹⁷⁷ Налётова И. Н. Опера как целое: системный подход. Цит. изд. С. 261.

отделение воли от процесса познания и самого этого процесса от его субъекта), хотя при этом взгляд Шопенгауэра «на значение ума и воли и на взаимные отношения их» Чайковский оценивает как верный и прозорливый.

Вместе с тем, «главным катализатором формирования и реализации творческого замысла» оперы «Иоланта», названной исследователем подлинно философским произведением, И. Н. Налётова считает «духовную встречу Чайковского с одним из величайших философов Б. Спинозой»¹⁷⁸. Общность интересов обоих мыслителей заключается, по мнению искусствоведа, в том, что «не подвергая сомнению ценность душевности, как приоритетные для счастья Спиноза выдвигает ценности духовные...»¹⁷⁹. Их обретение солидаризирующийся с философом П. И. Чайковский связывает с разумной деятельностью.

Думается, что именно философичность мышления П. И. Чайковского, с неизбежностью проявляющаяся в его музыкальных творениях, дала импульс рождению классика российской музыкальной науки философа-композитора Б. В. Асафьева. Осуществляя процесс смыслопостижения музыкальных творений П. И. Чайковского, Б. В. Асафьев внедрил в российское музыкознание «базисные философские понятия, посредством которых фундировалось его диалектическое мышление. Музыка трактовалась им как целостное явление, которое оказывалось аналогом физического и социального бытия»¹⁸⁰.

Философ-композитор Б. В. Асафьев

Выбор в пользу личности Б. В. Асафьева, который «слышал в музыке жизнь интеллекта и одним из первых стал трактовать музыку как вид мышления»¹⁸¹ в паре с композитором-философом П. И. Чайковским видится

¹⁷⁸ Там же. С. 270.

¹⁷⁹ Там же. С. 272.

¹⁸⁰ Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): дис. ... д-ра искусств. М., 2010. С. 39.

¹⁸¹ Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева. Цит. изд. С. 63.

оправданным ввиду нескольких причин. Как известно, «в научном наследии Бориса Асафьева Чайковский был одним из центральных персонажей, к музыке которого исследователь постоянно обращался на протяжении всей жизни»¹⁸². В числе других аргументов назовем публикацию академика «Чайковский, рассуждающий со своей собственной рукописью», подготовленную П. Е. Вайдман¹⁸³. Знаменательно, что этот «текст выдержан в виде виртуального монолога Чайковского о своём творческом процессе на примере одной из детских фортепианных пьес», причём «стилистика текста Асафьева ориентирована на автокоммуникацию, намекая на внутреннюю диалогичность мышления композитора»¹⁸⁴.

И далее: «краткость фраз, прихотливая пунктуация, примеры из музыки в виде то нотной графики, то написания нот кириллицей, всплывающие имена и образы – всё это сильно театрализует текст, заставляя не только слышать, но и видеть его как бы в сценическом воплощении – в виде моноспектакля – и “проживать” вместе с Чайковским интимный процесс творения»¹⁸⁵. Согласимся, подобное восприятие текста Б. В. Асафьева профессиональным музыкантом, обладающим высочайшей культурой мышления, косвенно «говорит» о безусловной близости внутреннего мира Б. В. Асафьева миру П. И. Чайковского.

Во-вторых, философский словарь Б. В. Асафьева формировался именно в процессе анализа творческого наследия П. И. Чайковского, которого академик называл *симфонистом-драматургом-мыслителем*, задавая в обозначенном триединстве масштаб личности художника. Симптоматично, что статью, приуроченную к 100-летию со Дня рождения Б. В. Асафьева, её автор, композитор Д. Б. Кабалевский, озаглавил так: «Мыслитель, творец,

¹⁸² Букина Т. В. Б. В. Асафьев о П.И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха. Цит. изд. С. 82.

¹⁸³ См.: Асафьев Б. В. Чайковский, рассуждающий со своей собственной рукописью. Монолог или диалог? // Советская музыка. 1990. № 6. С. 29–31. URL: <https://mus.academy/articles/chaikovskii-rassuzhdayu-shchii-so-svoei-sobstvennoi-rukopisyu>

¹⁸⁴ Купец Л. А. Борис Асафьев как культурный герой. Цит. ист.

¹⁸⁵ Там же.

педагог», поставив лексему мыслитель на первое место¹⁸⁶. Философская направленность мышления В. Б. Асафьева косвенно просматривается и в том, что жанр одной из первых работ Д. В. Житомирского, посвящённых Б. В. Асафьеву, в которой музыковед подвергает анализу критическую деятельность теоретика¹⁸⁷, Л. А. Купец квалифицирует как «философское эссе об индивидуальности ... публицистики» российского академика¹⁸⁸.

Примечательно, что у самого Б. В. Асафьева научно-теоретическая и композиторская деятельности теснейшим образом переплетаются. Речь идёт о ситуации, когда музыкант одновременно реализует свой творческий потенциал и как мыслитель, и как композитор¹⁸⁹. При этом научные изыскания Б. В. Асафьева (известно, что Б. В. Асафьев автор свыше девяти сот работ) завоёвывали признание широкой публики в большей степени, нежели его композиторское творчество¹⁹⁰. Не случайно в приуроченной к 60-летию академика статье А. В. Оссовского даже «упомянув о балетах Асафьева, автор выделяет именно научную составляющую своего героя»¹⁹¹.

Констатацию того факта, что Б. В. Асафьев одинаково плодотворно заявил о себе и в аналитике, и в композиции находим также в публикации Л. А. Купец «Борис Асафьев как культурный герой (по материалам журнала «Советская музыка» / «Музыкальная академия»)»¹⁹². По мнению исследователя, «подобно двуликтому Янусу, Асафьев воспринимался изначально в двух ипостасях: звуковой (как чрезвычайно плодовитый и жанрово-универсальный

¹⁸⁶ См.: *Кабалевский Д. Б.* К 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. URL: <http://kabalevsky.ru/page/article-thinker-creator-teacher>

¹⁸⁷ См.: *Житомирский Д. В.* Игорь Глебов как публицист // Советская музыка. 1940. № 12. С. 5–14. URL: <https://mus.academy/articles/igor-glebov-kak-publitsist>

¹⁸⁸ *Купец Л. А.* Борис Асафьев как культурный герой. Цит. ист.

¹⁸⁹ В опубликованном к его 50-летию юбилею докладе «Мой путь» Б. В. Асафьев отмечает тесную связь в своем творчестве «теории (науки) и практики (композиции)». См.: *Купец Л. А.* Борис Асафьев как культурный герой. Цит. ист.

¹⁹⁰ Знаменательно, что композиторское творчество Б. В. Асафьева представлено одиннадцатью операми, двадцатью восемью балетами, четырьмя симфониями, концертами для разных инструментов, камерными сочинениями для фортепиано, гитары, виолончели, вокальными циклами, кантатой, хорами, массовой песни, театральной музыкой.

¹⁹¹ *Купец Л. А.* Борис Асафьев как культурный герой. Цит. ист.

¹⁹² Там же.

композитор) и вербальной (как феноменальный ученый и прекрасный критик-публицист)»¹⁹³. Для осознания сути вербальной ипостаси принципиальным оказывается, на наш взгляд, следующее признание композитора:

«Мой язык, – писал Б. В. Асафьев в автобиографическом эссе, – проистекает из ... постоянного соблазна воплотить музыку в слове, а не пересказывать “программы”. Я всегда ищу выражений, но ищу совсем не мучительно на бумаге, а до записывания, мысля о музыке про себя, почти без понятий, даже не могу сам объяснить точно *как*. Потом после долгих нервных колебаний чувствую, что что-то готово. Тогда я сажусь и пишу залпом, *без помарок*, которых не терплю, и без эскизов и копий. Все материалы, строго проработанные, имею в голове и записей черновых не терплю. Вот приблизительно процесс моей работы»¹⁹⁴.

Приведенная цитата с очевидностью демонстрирует, что вербальный Логос оформляется у Б. В. Асафьева в абсолютной невербальности. Для сравнения приведем фрагмент письма, адресованного П. И. Чайковским своему брату Анатолию Ильичу из Парижа в 1879 году, в котором композитор делится своим открытием – он впервые читает «Исповедь» Руссо и эта книга, по мнению Петра Ильича, неподражаема. Особенно его изумляет то, что в этой книге «есть места», в которых Руссо «высказывает вещи, которые мне удивительно понятны и о которых я никогда ни с кем не говорил, *ибо не умел их выразить* и вдруг нахожу полнейшее их выражение у Руссо»¹⁹⁵ (курсив наш. – *Шао Мэнци*). Спустя время, в этом же году в письме к Н. Ф. фон Мекк, делясь с ней впечатлениями об одной из философских статей В. С. Соловьева, П. И. Чайковский, пересказывая адресату суть этой статьи, свободно оперирует такими понятиями, как *несостоятельность позитивизма, заблуждения материалистов, умозрение, метафизика, действительно существе,*

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ *Асафьев Б. В.* Биографическое // Материалы к биографии Б. В. Асафьева / Сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюков. М.: Музыка, 1981. С. 31.

¹⁹⁵ Letter 1130 – Tchaikovsky Research. URL: en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_1130

познающая сила и т.п., скромно уточняя при этом: «я плохо излагаю его мысли»¹⁹⁶.

В этом отношении сложившийся в виртуальности творческий тандем П. И. Чайковский – Б. В. Асафьев оказался идеальным. Если Чайковский свои философские концепции воплощал посредством невербального (музыкального) дискурса, то Асафьев актуализировал эти концепции в опоре на рождаемый в невербальности дискурс вербальный. Думается, ситуация, согласно которой собственные композиторские опусы Б. В. Асафьева несли на себе отпечаток его научного творчества, о чем писал Ю. В. Келдыш¹⁹⁷, позволяют применить к обширному наследию академика слова, адресованные основателю социальной педагогики, профессиональному философу-неокантианцу и композитору П. Г. Наторпу (1854–1924). «Музыка для Наторпа предстает как философское озарение (откровение) аналогично тому, как философия являет собой своего рода музыкальный энтузиазм»¹⁹⁸.

Наконец, последний аргумент в пользу Б. В. Асафьева как философа-композитора в его взаимодействии с композитором-философом П. И. Чайковским возник в процессе знакомства с публикацией академика «Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны». В её основу был положен текст выступления Б. В. Асафьева на заседании музыкального сектора Института истории искусств. Как свидетельствует Л. А. Купец, «яркая эмоциональность высказывания, даже экспрессивность в описании внешних и внутренних жизненных вех ... создают автору флёр романтического героя, некоего *alter ego* ... Чайковского»¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ «На круг образов и манеру создания “интонационной атмосферы” эпохи» Б. В. Асафьева оказывал влияние его исследовательский опыт. Подробнее по данному вопросу см.: Келдыш Ю. В. Асафьев Борис Владимирович // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Том I. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 235–238. URL: http://dic.academic.ru/dic.-nsf/enc_music/606/Асафьев

¹⁹⁸ Го Шаоин. Пауль Герхард Наторп философ-композитор: дис. ... канд. искусств.: 5.10.3. СПб., 2023. С. 89.

¹⁹⁹ Купец Л. А. Борис Асафьев как культурный герой. Цит. ист.

Отдавая себе отчёт в том, что фундамент мировоззрения Б. В. Асафьева был заложен в годы учебы в университете, обратим внимание на следующий момент. «Согласно Университетскому уставу 1835 г. бывшие историко-филологический и физико-математический факультеты были преобразованы соответственно в 1-е и 2-е отделения *философского факультета* (курсив наш – *Шао Мэнци*)»²⁰⁰. Знаменательно, что в этом новом статусе философский факультет просуществовал до 1850 г.²⁰¹ (В скобках напомним, что студентом этого университета Б. В. Асафьев стал в 1903 году.)

После ликвидации философского факультета «двум его отделениям вернули прежнее наименование... 1-е отделение получило отдельную кафедру российской истории и кафедру истории и литературы славянских народов и состояло (кроме упомянутых) из кафедр: философии, греческой словесности и древностей, римской словесности и древностей, российской словесности и истории российской литературы, всеобщей истории, восточной словесности»²⁰². Как представляется, несмотря на то, что ко времени учебы в университете Б. В. Асафьева философский факультет был, по сути, расформирован, вряд ли сложившиеся на протяжении пятнадцати лет его существования традиции преподавания входивших в его состав дисциплин оказались утраченными в одно мгновение.

Это тем более маловероятно, что «преподавание истории на историко-филологическом факультете тесно переплеталось ... с филологическими дисциплинами»²⁰³, а, как известно, произведения русской классики всегда были отмечены философской мыслью аналогично тому, как неизменной философской «нагрузкой» отличалась и концептуальная литературная критика²⁰⁴. Пожалуй, с этой точки зрения вполне органичным для личности

²⁰⁰ История института – Институт истории СПбГУ. URL: <https://history.spbu.ru/institut/istoriya-fakulteta.html>

²⁰¹ История института – Институт истории СПбГУ. Цит. ист.

²⁰² История института – Институт истории СПбГУ. Цит. ист.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ *Болтунов В. С.* Сто лет опытам философии русской литературы. Цит. изд.

Б. В. Асафьева становится сравнение П. И. Чайковского с А. П. Чеховым. «Трудно представить без Чайковского, – пишет академик, – “Трёх сестер” и “Вишневый сад” и ряд чеховских новелл (“Дом с мезонином” и даже “Степь”))»²⁰⁵.

Аналогичным образом в исследовании, посвященном опере «Чародейка», Б. В. Асафьев неоднократно упоминает имя П. И. Чайковского подле имени Л. Н. Толстого, то сближая их, то разводя по разные стороны. В одном случае он делится наблюдением о сходстве работы композитора над своими музыкальными творениями с работой писателя над текстами, в другом, – утверждает, что поиски «“формы абсолютно не формальной” и гибких интонаций» у П. И. Чайковского проходили «подобно тому, как их искал Лев Толстой, подолгу и страстно, например, ... когда он мучился над обликом Катюши Масловой в момент её появления в суде»²⁰⁶. В третий раз встречаем

О существовании традиции, в рамках которой философия и литература демонстрировали тесную связь, оправдывающую возможность говорить о философском характере литературного текста и наоборот – о литературном характере текста философского мы судим на основе вышедшей в 2018 году коллективной монографии, созданной на базе Института мировой литературы им. А. М. Горького «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Подробнее по данному вопросу см.: Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. 600 с.

²⁰⁵ См.: Асафьев Б. В. «Чародейка» П. И. Чайковского... Цит. изд. С. 143.

²⁰⁶ «В этой работе Чайковского есть сходство с соответственной работой, вторичной, третичной и т.д. над своими текстами Льва Толстого». См.: Асафьев Б. В. «Чародейка» П. И. Чайковского... Цит. изд. С. 155.

Знаменательно, что в написанной в 1887 году опере «Чародейка» и завершённом в 1899 году романе «Воскресение» обнаруживают себя прямые и косвенные переклички. Достаточно сказать, что, подобно Куме, Катюша Маслова обладает «бесовской привлекательностью...», видит природу и наслаждается ей; живет в любви к людям несмотря на то, что люди... стремятся убить в ней эту любовь». Подробнее по данному вопросу см.: *Виноградова О.* Воскресение. Толстой. Маслова-Христос URL: <https://proza.ru/2020/10/19/-1215>

Не менее интересно и то, что в осуществленной в Японии постановке «Воскресения» 1914 года, которая прошла на сцене Токийского театра, образ Катюши воспринимался исключительно музыкально, для чего для главной героини была специально написана песня, приобретшая невероятную популярность. Её авторами выступили режиссёр-постановщик Симамура Хогецу, написавший слова, и композитор Никаяма Симпэй. «Когда поёшь эту песню, – свидетельствовал Симамура Хогецу, – то мысленно представляешь себе реку, несущую свои воды по бескрайним полям России, то петляя, то извиваясь, как сама жизнь... Литературовед В. Б. Шкловский в книге “Лев Толстой” писал, что “Воскресение” пришло в страну восходящего солнца как опера, превратилось в песню и показало народу

утверждение о том, что «Чайковский – не Толстой, в том смысле, что не занимается моралью. Он не осуждает участников драмы и из участи Насти не создает скорбного пути жертвы насилия. Он повествует: вот как было»²⁰⁷.

Потому безусловно прав М. Г. Арановский в том, что музыковедческие исследования у Б. В. Асафьева теснейшим образом «переплетались с философскими и психологическими ...»²⁰⁸. Подтверждая свою позицию, российский ученый констатирует: «одним из источников идей Асафьева стала брошюра Эрнста Кассирера» (1874–1945) – немецкого философа и культуролога, в центре которой была «теория относительности Эйнштейна»²⁰⁹. В свою очередь, постигая природу интеллектуальной деятельности, Б. В. Асафьев берет в качестве точки отсчёта установку Платона. Согласно позиции античного философа, «мысль возбуждает всё, что подпадает чувственному восприятию вместе со своей противоположностью»²¹⁰. В унисон с М. Г. Арановским о «философско-эстетических и теоретических взглядах Асафьева», давая им свою оценку, пишет Ю. В. Келдыш²¹¹.

Помимо Э Кассирера, к философам, чьи учения оказали влияние на формирование идеи Б. В. Асафьева о *звучащем веществе* Т. В. Букина причисляет А. Бергсона (1859–1941)²¹², высказывая следующее предположение. Феномен звучащего вещества «воплощал в сознании Асафьева образ бергсоновского “*élan vital*”, “живой” органической

новую сущность любви». Подробнее по данному вопросу см.: *Медведева М. С.* Образ Катюши Масловой в японской культуре // *Межвузовский IX толстовские чтения с международным участием.* Тула: ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2020. С. 74.

²⁰⁷ *Асафьев Б. В.* «Чародейка» П. И. Чайковского... Цит. изд. С. 157.

²⁰⁸ *Арановский М. Г.* Концепция Б.В. Асафьева // *Искусство музыки: теория и история.* 2012. № 6. С. 78.

²⁰⁹ *Арановский М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева. Цит. изд. С. 62.

²¹⁰ *Глебов И.* Ценность музыки // *De musica.* Петроград: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. С. 23.

²¹¹ *Келдыш Ю. В.* Асафьев Борис Владимирович. Цит. ист.

²¹² *Букина Т. В.* Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов: Б. В. Асафьев и исследователи «живого слова» // *Международный журнал исследований культуры.* 2023. № 3 (52). С. 116–132.

субстанции, аккумулирующей “человеческое” измерение музыки»²¹³. Другими словами, в своей трактовке данного феномена Б. В. Асафьев «исходит из эмоциональных стимулов творчества»²¹⁴, как об этом пишет М. Г. Арановский, иллюстрируя свою точку зрения словами академика, акцентирующего внимание на понятии жизненный порыв (*élan vital*)²¹⁵.

Знаменательно, что в числе поклонников французского философа были Н. О. Лосский – университетский преподаватель Б. В. Асафьева, труды которого присутствовали «в личной библиотеке музыковеда среди книг, приобретенных между 1915 и 1920 годами...», в том числе и работ «самого Бергсона в русском переводе»²¹⁶ и С. Л. Франк²¹⁷. Наряду с этими философскими штудиями «на рубеже 20-х и 30-х годов Асафьев погружается в изучение марксистско-ленинской философии»²¹⁸ и наследия Г. В. Ф. Гегеля.

Потому, собственно, введенная Б. В. Асафьевым в музыкальную науку триада насквозь пронизана диалектической логикой. Своего рода доказательством обозначенного положения служит публикация В. Н. Холоповой. Оценивая вклад ученого в мировую музыкальную науку, российский искусствовед обращает внимание на феномен многоуровневости формы в его работе «Музыкальная форма как процесс». Отмечая масштабное исследование этого феномена в работе В. П. Бобровского²¹⁹, В. Н. Холопова

²¹³ Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов: Б. В. Асафьев и исследователи «живого слова». Цит. ист. С. 122.

²¹⁴ Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева. Цит. изд. С. 66.

²¹⁵ «В музыке, которая развертывается во времени, в длительности и звучит как бы в некоторой перспективе <...>, в музыке, обусловленной как бы сущим в ней *élan vital* – действует чаще всего неуловимый сознанием эмоциональный ток: форма рождается произвольно». Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева. Цит. изд. С. 66.

²¹⁶ Речь идет о таких публикациях, как «Творческая эволюция» (1914); «Материя и память» (1914); «Введение в метафизику (1914) и др.

²¹⁷ Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов: Б. В. Асафьев и исследователи «живого слова». Цит. ист. С. 121.

²¹⁸ Кабалевский Д. Б. Мыслитель, творец, педагог. Цит. ист.

²¹⁹ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.

констатирует: «Многоуровневость формы предстала как присутствие триады на ступенях каждого масштабного уровня:

- форма в целом I:M:T;
- часть формы I:M:T;
- тема I:M:T;
- ядро I:M:T»²²⁰.

Вне всяких сомнений, отмеченный феномен позволяет увидеть за масштабированием триады I:M:T диалектику части и целого. К слову сказать, по поводу другой «диалектической триады *тезис – антитезис – синтез*», М. Г. Арановский весьма прозорливо замечает, что и она имеет непосредственное отношение «к логическому мышлению»²²¹.

Отталкиваясь от положения Конфуция, согласно которому учитель продолжается в своих учениках, подчеркнем, что прошедший курс под руководством Б. В. Асафьева А. В. Финагин впоследствии вёл в музыкальном разряде института «музыкально-философский семинарий»²²². При этом в числе смежных теории музыки дисциплин, к которым традиционно относились акустика, психофизиология, психология, общая теория искусств, теория поэзии, А. В. Финагин называл «эстетику и феноменологию»²²³. Благодаря «проекции ракурсов этих дисциплин непосредственно в музыкальную сферу» появлялись такие междисциплинарные тематические блоки, как:

- «психофизика звучащего материала;
- психология музыкального творчества и восприятия;
- ритмология;

²²⁰ Холопова В. Н. Борис Владимирович Асафьев: идеи на века // Журнал Общества Теории музыки. 2017. № 2 (18). С. 29–40. С. 36.

²²¹ Арановский М. Г. Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 78.

²²² Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов... Цит. изд. 117.

²²³ Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов... Цит. изд. С. 117–118.

- феноменология музыкально-художественной идеи»²²⁴ и т.п.

Не случайно поэтому из числа статей, размещенных в рукописном журнале «Соблазны и преодоления», авторами которого выступали сотрудники музыкального раздела, обращают на себя внимание работы со следующими названиями: «Феноменология музыкальной идеи», «Феноменология художественной идеи»²²⁵ и др. О склонности Б. В. Асафьева к философствованию говорят и названия его собственных теоретических штудий: «Мысли и Думы», 1940-е гг., «Встречи и раздумья (О русских художниках и музыкантах)», 1942 г., «Русская живопись. Мысли и Думы», 1969 г. (курсив наш. – Ш. М.). Многие разделы этих изданий «имеют преимущественно биографический и музыкально-эстетический ракурсы»²²⁶.

Примечательно, что за последние четверть века научный интерес к изучению творчества академика в тесном взаимодействии с мировым философским наследием более, чем очевиден. В частности, в работе «Асафьев – Платон: формула эротического восхождения», увидевшей свет в 2002 году, Т. П. Бибикова фокусирует внимание на понятии *doxa*. Речь идет об особой, *доксической*, форме мышления, представленной триединством знания, чувства и эмоции. Другими словами, *doxa* понимается как «сфера непрерывного рационально-логического оформления бесформенной иррациональной сущности»²²⁷.

Благодаря возникающему в «доксе» синтезу «человек осмысливает жизнь из глубины самого себя»²²⁸, а его сознание, «стремящееся к истине, порождает оформляющие “доксу” трансцендентальные символы»²²⁹.

²²⁴ Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов... Цит. изд. С. 118.

²²⁵ Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов... Цит. изд. С. 118, 119.

²²⁶ Купец Л. А. Борис Асафьев как культурный герой... Цит. ист.

²²⁷ Бибикова Т. П. Асафьев – Платон: формула эротического восхождения // Текст художественный: в поисках утраченного: Междисциплинарный семинар – 5: Сб. науч. мат. Вып. 1. Петрозаводск: Изд.-во Петрозаводского государственного университета, 2002. С. 11.

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же.

Квалифицируя «доксу» как «“середи́ну” между знанием и незнанием, между бытием и небытием, Т. П. Биби́кова констатирует, что под знаком «доксы» восприятие предстаёт как недифференцированное *пере-живание...*»²³⁰. При этом «порождаемые... сознанием идеи ... в свёрнутом виде содержат *начало* (душа, понимаемая как всеобщий принцип движения), *середи́ну* (сфера “доксы”) и *конец* – воплощение идеи в материал»²³¹.

Согласно позиции Т. П. Биби́ковой, логика становления эстетического сознания, раскрываемая в «Пире», «Федре» и «Пармениде» Платона опознается в предложенной Б. В. Асафьевым формуле I:M:T. Искомая логика лежит, по мнению российского ученого, «в основе “ритмической группировки”, оформляющей звуковую материю на любом структурном уровне *композиции динамического типа*»²³². Последняя есть «динамическая система, организованная синхронизированной комбинацией относительно автономных ритмических контуров, подпитывающих друг друга энергией в условиях единого развивающегося темпомира»²³³.

Ставя знак равенства между катарсисом (К) (очищение) и катастрофой (К) (инсайтная перестройка)²³⁴, искусствовед приходит к мысли о том, что выведенная Б. В. Асафьевым формула направленного морфогенеза выражает суть динамической стороны функциональности в природе и искусстве. Она является важнейшим инструментом исполнительской практики,

²³⁰ Биби́кова Т. П. Асафьев – Платон: формула эротического восхождения. Цит. изд. С. 13.

²³¹ Биби́кова Т. П. Асафьев – Платон: формула эротического восхождения. Цит. изд. С. 12.

²³² Биби́кова Т. П. Асафьев – Платон: формула эротического восхождения. Цит. изд. С. 16.

²³³ Там же.

²³⁴ По мысли автора, «теория катастроф рассматривает творческое вдохновение (*вдох-новение*) как попадание системы (сознания) в “конус” – в поле притяжения определенного креативного “аттрактора”, где элементы настоящего начинают ... выстраиваться в соответствии с грядущим порядком». В данном контексте катастрофа выступает аналогом «креативной вспышки», приводящей к «инсайтным перестройкам». Биби́кова Т. П. Платон: формула эротического восхождения. Цит. изд. С. 22–23.

применяющей её (осознанно или неосознанно) в «несколько расширенном, одушевленном платоническим Эросом, виде: I:M:K:T»²³⁵.

Спустя 10 лет после публикации Т. П. Бибиковой вопрос о влиянии философских штудий на концепцию Б. В. Асафьева поднимает в своём диссертационном исследовании Г. Р. Консон. Как отмечает искусствовед, будучи глубоким знатоком русской музыкальной культуры, живописи, литературы, изучавший «современные ему направления в философии», Б. В. Асафьев «привнес в отечественное музыковедение новые сведения о достижениях в западноевропейской философии, эстетике, музыкознании и композиторском творчестве»²³⁶.

То обстоятельство, что «философский фундамент асафьевской аналитики»²³⁷ Г. Р. Консон теснейшим образом связывает с именем А. Ф. Лосева видится вполне обоснованным. Во-первых, по свидетельству Е. А. Тахо-Годи, став «сотрудником созданного в 1921 г. Государственного института музыкальной науки (ГИМН)», А. Ф. Лосев был в это же время утвержден Академическим Центром в качестве действительного члена Института, каковым, наряду со многими известными людьми, был и учитель Б. В. Асафьева Б. Л. Яворский²³⁸. О его теории ладового ритма А. Ф. Лосев не просто имел представление, но был хорошо с ней знаком²³⁹.

Во-вторых, каждый из мыслителей – и А. Ф. Лосев, и Б. В. Асафьев были отмечены страстью к диалектике, суть которой они постигали через Платона²⁴⁰. Аналогично тому, как А. Ф. Лосев выступал «с бескомпромиссным

²³⁵ Бибикова Т. П. Платон: формула эротического восхождения. Цит. изд. С. 23–24.

²³⁶ Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства). Цит. ист. С. 70

²³⁷ Там же.

²³⁸ Тахо-Годи Е. А. «Очерк о музыке» А. Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.

²³⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Карпенко Е. А. Идея абсолютной музыки в философии А. Лосева // Молодой ученый. 2016. №8. С. 1258–1262.

²⁴⁰ По мнению В. И. Метлова, отмеченная страсть была инициирована «и общей атмосферой эпохи, в которую создавались самые значительные в методологическом отношении труды А. Ф. Лосева, и особенностями его личности..., обусловившими его интерес к наиболее диалектически мыслящим авторам античности, средневековья, Возрождения (Платон, Аристотель, Плотин, Прокл, Николай Кузанский)...». См.: Метлов В.

утверждением диалектики как метода познания, как метода видения действительности, как метода деятельности»²⁴¹, Б. В. Асафьев связывал свою важнейшую исследовательскую задачу с формированием «... в самых общих чертах предпосылки диалектики музыкального становления»²⁴².

В-третьих, творчество обоих связано с именем П. И. Чайковского (в случае с А. Ф. Лосевым речь идет о повести «“Трио” Чайковского»²⁴³). Здесь же заметим, что в своем анализе трагического в опере «Чародейка» Е. О. Китаева опирается на исследование этой категории, представленной в работе А. Ф. Лосева «Строение художественного мироощущения»²⁴⁴. И последнее. Никто другой из философов, как А. Ф. Лосев представляется А. В. Маркову «сопоставимым» с Б. В. Асафьевым «по мощи музыковедческих изысканий»²⁴⁵.

Выявляя философскую концепционность теории интонации, Г. Р. Консон останавливается на хронологии работ А. Ф. Лосева и Б. В. Асафьева, обнаруживая между ними близость как в отношении используемых в них понятий, так и времени выхода в свет. Речь идет о следующих произведениях: «Музыка как предмет логики» (1920–1925)²⁴⁶ и «Философия имени» (1923) А. Ф. Лосева и «Инструментальное творчество П. И. Чайковского» (1923); «Ценность музыки» (1923); «Музыкальная форма как процесс (1929) Б. В. Асафьева.

И. Лосев – диалектик // Мысль и жизнь. К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева: сб. ст. Уфа: Башкирский государственный университет, 1993. С. 79.

²⁴¹ *Метлов В. И. Лосев – диалектик. Цит. изд. С. 78.*

²⁴² *Асафьев Б. А. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 179.*

²⁴³ Примечательным в данном контексте видится и тот факт, что на творческую судьбу П. И. Чайковского и А. Ф. Лосева особое влияние оказал Р. Вагнер.

²⁴⁴ *Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения / А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.*

²⁴⁵ *Марков А. В. От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев // Артикульт. 2021. №4(44). С. 110–117.*

²⁴⁶ Известно, что материалы этого исследования, представленные в четырех очерках, Лосев излагал в виде доклада, который в том числе был прочитан в Государственной академии художественных наук и Государственном институте музыкальной науки. См.: *Лосев А. Ф. Из ранних произведений / Сост. и подгот. текста И. И. Маханькова; Вступ. ст. А. А. Тахо-Годи и Л. А. Гоготишвили; Примеч. Л. А. Гоготишвили и др. М.: Правда, 1990. С. 195.*

В числе введённых Б. В. Асафьевым в научный обиход российской музыкальной науки понятий, несущих на себе отпечаток лосевской мысли, Г. Р. Консон называет такие, как:

- *музыкально-творческое Бытие* (используется в работе, посвящённой инструментальной музыке П. И. Чайковского)²⁴⁷;
- *непрерывность музыкального сознания* (используется в статье «Пути в будущее»);
- *инакость* (встречается в статьях «Инструментальное творчество Чайковского», «Шопен в воспроизведении русских композиторов»);
- *цельный (целостно-единый) звуковой поток*²⁴⁸ (используется в статье «Инструментальное творчество Чайковского»);
- *музыкальная мысль*²⁴⁹ (используется в «Книге о Стравинском»);
- *снятие*²⁵⁰ (присутствует в эссе «О себе», фундаментальном труде «Музыка как предмет логики» и др.).

Остановимся подробнее на каждом из понятий.

Музыкально-творческое Бытие, предположительно, используется Б. В. Асафьевым в соответствии с тем, как его понимает А. Ф. Лосев: «единство и синтез сознательного и бессознательного, познаваемого и предметного»²⁵¹. Будучи нацелено на «выражение смысла», музыкально-творческое Бытие «обладает сильной коммуникативной функцией»²⁵². В данном контексте разрабатываемое Б. В. Асафьевым понятие *ритмо-интонация* как нельзя полно отвечает такому пониманию музыкально-

²⁴⁷ Асафьев Б. В. Инструментальное творчество Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 238.

²⁴⁸ Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства). Цит. ист. С. 72.

²⁴⁹ Консон Г. Р. А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1. С. 23.

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Карпенко Е. А. Идея абсолютной музыки в философии А. Лосева // Молодой ученый. 2016. № 8. С. 1258–1262.

²⁵² Калицкий В. В. Музыка как феноменологический смысл постижения непостижимого в трудах А.Ф. Лосева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2017. № 2(76). С. 114.

творческого бытия, которое выступает подобием музыкального Бытия А. Ф. Лосева. Последнее есть «вечное стремление, оно сосредоточено в своём Времени», которое «в противовес времени научному и логическому... сжимается и расширяется, оно не является формой, оно – само Бытие, вечно изменчивое и текучее»²⁵³.

Понятие *непрерывности музыкального сознания* используется В. Б. Асафьевым в связи с проблемой симфонизма и очевидно рифмуется с ситуацией, «когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных»²⁵⁴. Специально заметим, что впоследствии «понятие симфонизм было осмыслено Б. В. Асафьевым как широкомасштабная философская концепция»²⁵⁵.

Термин *инакость*, коррелирующий с такими лексемами, как другость, несхожесть, чуждость, в словаре Б. В. Асафьева определяет характерные для симфонизма приметы. В частности, музыковед пишет о том, что сущностные основания симфонизма заключаются «в непрерывном наложении качественного элемента инакости, новизны восприятия по мере роста звучания, а не в подтверждении уже ранее испытанных состояний»²⁵⁶. Причем, как считает Г. Р. Консон, «понятие инакости у Асафьева сопровождается ... философскими понятиями: “качественный”, “непрестанное наложение”, которые участвуют в раскрытии глубинного смысла антиномии свое–чужое»²⁵⁷. По утверждению исследователя, именно посредством инакости Б. В. Асафьев «обозначил философское явление – спиралевидно-восходящее движение, с помощью которого в симфонической музыке конкретизировалась сущность диалектического развития»²⁵⁸.

²⁵³ Карпенко Е. А. Идея абсолютной музыки в философии А. Лосева // Молодой ученый. 2016. №8. С. 1258–1262.

²⁵⁴ Консон Г. Р. Целостный анализ... Цит. ист. С. 71.

²⁵⁵ Консон Г. Р. Целостный анализ... Цит. ист. С. 73–74.

²⁵⁶ Цит. по: Консон Г. Р. Целостный анализ... Цит. ист. С. 73.

²⁵⁷ Консон Г. Р. Целостный анализ... Цит. ист. С. 73.

²⁵⁸ Консон Г. Р. А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели. Цит. изд. С. 23.

Цельный (целостно-единый) звуковой поток в музыкально-эстетических работах предстает конкретизацией собственно звукового потока, который видится В. Б. Асафьеву обособленным как по отношению ко времени, так и по отношению к пространству. Возникновение этого понятия Г. Р. Консон связывает с феноменологией времени, которая оказывается в фокусе научных интересов А. Ф. Лосева. Решая вопрос движения посредством «различных временных параметров, взаимодействие которых возможно внутри некоего целого»²⁵⁹, музыкальное время философ осмысливает с позиции организующего фактора, способствующего объединению этих временных параметров. Не отрицая существующее между музыкальным временем и звуковым потоком единство, Б. В. Асафьев, однако, считает правомерным утверждать, что для звукового потока характерны «смены звуковых сочетаний во времени»²⁶⁰. По сути, разрабатывая такие феномены, как сокращение музыкальной ткани и её растяжение, Б. В. Асафьев выступил продолжателем «идеи Лосева о различных проявлениях времени в окружающем мире...»²⁶¹.

Понятие *музыкальная мысль* Р. Г. Консон связывает с понятием смысла (эйдоса), который разрабатывается А.Ф. Лосевым на страницах «Философии имени». В качестве доказательства искусствовед приводит определение смысла, которое у А. Ф. Лосева неотрывно от понятий *форма* и *движение*: «Смысл есть ... движение, и музыкальная форма есть выражение во времени смысловой категории движения... Необходимо представить себе, что данный элемент *непрерывно изменяется в другой*»²⁶². В свою очередь, собственно музыкальная мысль связывается у А. Ф. Лосева с темой или фразой²⁶³, что, по сути, не противоречит используемому Б. В. Асафьевым понятию, которое определяет процесс рождения художественно-образной реальности в лоне реальности звуковой.

²⁵⁹ Консон Г. Р. А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели. Цит. изд. С. 23.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Консон Г. Р. Целостный анализ... Цит. ист. С. 73.

²⁶² Лосев А. Ф. Философия имени. Цит. изд. С. 365.

²⁶³ Лосев А. Ф. Философия имени. Цит. изд. С. 238.

Снятие, как утверждает Г. Р. Консон, трактуется Б. В. Асафьевым «в значении *изучения*, своего рода *снятия завесы с понятия*» (курсив наш. – *Шао Мэнци*)²⁶⁴. Однако цитата, приведенная Г. Р. Консоном из публикации Б. В. Асафьева «О себе», когда академик пишет, что «...за интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность – её отражение в сознании – художественный образ. При этом сознание как бы “снимает” [изучает. – Г. К.] действительность, делая её – иллюзорно – не только своим содержанием, но своим созданием, а художественный образ снимает вызвавшее его к бытию в обществе сознание»²⁶⁵, с очевидностью подтверждает ошибочность позиции российского исследователя. На наш взгляд, в данном случае интересующий нас термин полностью соответствует сугубо философскому его значению, вследствие чего ставить знак равенства между понятиями *снимает* и *изучает* недопустимо.

В качестве авторитета по данному вопросу обратимся к мнению А. Б. Паткуля – автора статьи, размещенной на страницах Большой российской энциклопедии: *снятие*, будучи едва ли не «главным методологическим понятием в философии Г. В. Гегеля», заключает в себе «такое преодоление наличного противоречия, посредством которого упраздняется актуальность противоречащих друг другу определений, но сами эти определения в неактуальном виде включаются в более развитое единство в качестве его моментов, конкретизируя его за счёт этого»²⁶⁶. Потому, собственно, установка А. Ф. Лосева относительно искусства, которое «предстаёт в качества сложного многоуровневого целостного динамически развивающегося образования, имеющее бытие в постоянном становлении художественной формы, в акте снятия антитетичности между смысловой

²⁶⁴ Консон Г. Р. А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели. Цит. изд. С. 23.

²⁶⁵ Консон Г. Р. А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели. Цит. изд. С. 23.

²⁶⁶ Паткуль А. Б. Снятие (Гегель). Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/sniatie-gegel-85212e>

предметностью и художественным фактом»²⁶⁷ выстраивается сходным с цитатой Б. В. Асафьева образом.

Краткий экскурс в область терминологии, используемой А. Ф. Лосевым и Б. В. Асафьевым, позволяет сделать вывод об общности понятийного аппарата в творчестве обоих мыслителей. Несколько забегаю вперед, отметим, что особенно важным для последующих выводов видится то обстоятельство, что в своих поисках, начиная с 20-х годов XX века, А. Ф. Лосев выступает «активным последователем Вл. Соловьёва...»²⁶⁸. Понимая истину в «онтологическом ключе», А. Ф. Лосев тем самым заявил о себе как о преемнике, «развивающем подход В. С. Соловьёва, у которого истина определена как “сущее всеединое”»²⁶⁹.

О влиянии философского учения В. С. Соловьёва на творчество А. Ф. Лосева также можно говорить на основании следующих фактов:

- В. С. Соловьёв оказался в «философском отношении первым учителем» А. Ф. Лосева²⁷⁰;
- в своих работах А. Ф. Лосев неоднократно обращается к имени своего «учителя».

Пожалуй, именно поэтому сборник статей, посвященный столетию со Дня рождения А. Ф. Лосева, изданный в Уфе в 1993 году, открывает стихотворение Л. Н. Столовича, названное «Алексею Фёдоровичу Лосеву». В нём есть такие строки: «Как переклички сотен соловьев,

В том духе, вовсе не лишённом плоти,
Являются Платон и Аристотель,
И Вагнер, и Владимир Соловьёв»²⁷¹.

²⁶⁷ Бычков В. В. Глава VII. Алексей Лосев. Эстетика самодовлеющего выражения // В.В. Бычков. Русская теургическая эстетика. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/filosofija/-russkaja-teurgicheskaja-estetika/7>

²⁶⁸ Бычков В. В. Глава VII. Алексей Лосев. Эстетика самодовлеющего выражения
Цит. ист.

²⁶⁹ Фёдоров С. В. Понятие истины в ранних работах А. Ф. Лосева // Философская мысль. 2016. № 8. С. 48–57. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=20080

²⁷⁰ Лосев А. Ф. Когда кончал гимназию... (Беседа Ю. А. Ростовцева с А. Ф. Лосевым. Цит. изд. С. 27.

²⁷¹ Столович Л. Н. Алексею Фёдоровичу Лосеву // Мысль и жизнь. К столетию со Дня рождения А. Ф. Лосева: сб. ст. Уфа: БГУ, 1993. С. 3.

Возвращаясь к философичности мышления Б. В. Асафьева отметим, что о его своеобразии мы получаем также представление благодаря исследованиям, посвящённым философии цвета в его музыкальном творчестве. Начатые в 80-е годы XX века Б. М. Галеевым, И. Л. Ванечкиной и А. А. Овсянниковым²⁷², спустя десятилетия они получили своё продолжение в работах С. А. Ан, М. Г. Костериной и О. С. Михайловой. Сосредоточившись на хоровых произведениях композитора, авторы выявляют следующую корреляцию между тональностями и цветом: *As-dur* – спелая вишня; *Es-dur* – небесная лазурь; *Fis-dur* – оранжевый (кожа зрелого апельсина); *C-dur* – красный; *G-dur* – изумрудный, зеленый; *F-dur* и *a-moll* – сероватая струя воды среди туманного мгlistого дня; образ тучи; *e-moll*, *c-moll*, *g-moll*, *es-moll* – серебристо-белый, цвет «рассыпающейся» ртути; *E-dur* – ночное звездное небо; *Des-dur* – красное зарево; *B-dur* – слоновая кость; *D-dur* – солнечные лучи.

При этом отмечается, что «определенные тональности вызывали в ... сознании Асафьева не только цветовые, но и эмоциональные отклики»²⁷³ как, например, тональность *A-dur*, ассоциирующаяся у композитора с пьянящей радостью. Подобные соответствия позволяют преодолевать границы «цветного слуха» в раскрытии своеобразия личности мыслителя, давая повод для размышлений о пластической синестезии в творчестве Б. В. Асафьева²⁷⁴.

Знаменательно, что феномен синестезии обнаруживает себя и в работе А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики». Аргументируя мысль о том, что «*гилетические* качества» суть не что-то иное, как «сложение из множества

²⁷² Подробнее по данному вопросу см.: Ан С.А., Костерина М. Г., Михайлова О. С. Философия цвета в музыкальном творчестве Б. Асафьева // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 18–22; Ванечкина И. О синестетическом мышлении Б. Асафьева // Синтез искусств в эпоху НТР. Казань: КАИ, 1987. С. 97–99; Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. О системности источников при изучении «цветного слуха» музыкантов (на примере творчества Б. Асафьева) // Системно-синегертическая парадигма в культуре и искусстве (матер. симп.). Таганрог: ТГРУ, 2004. URL: http://prometheus.kai.ru/zvet-mys_r.htm; Овсянников А. Синестетическая фразеология в музыковедческих текстах Б. Асафьева // Прометей-2000. Казань: Изд-во «Фэн», 2000. С. 123–126.

²⁷³ Ан С. А., Костерина М. Г., Михайлова О. С. Философия цвета в музыкальном творчестве Б. Асафьева. Цит. изд. С. 21.

²⁷⁴ Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. О системности источников при изучении «цветного слуха» музыкантов (на примере творчества Б. Асафьева). Цит. изд.

ощущений (цвета, звука и т. д.)»²⁷⁵, Н. П. Коляденко приходит к следующему выводу. «Гилетичность (или внутренняя межчувственная наполненность) музыкальных эйдосов становится фактором, предотвращающим предметную трактовку музыкальных образов»²⁷⁶.

Продолжая размышления о философском складе ума Б. В. Асафьева заметим, что таковой особенно проявляется в процессе целостного анализа музыкального наследия П. И. Чайковского. С этой точки зрения сфокусируем внимание на опере «Чародейка», в которой Б. В. Асафьев обнаруживает становление «логического... ритмического узора... последовательного, как силлогизм»²⁷⁷. Думается, именно невозможность постигнуть эту упоминаемую академиком логику, «с какой в “Чародейке” происходит смена ритмов (начиная уже с интродукции), смена, диктуемая и внешним и внутренним ходом действия, и контрастами чувствований»²⁷⁸, не позволяет современным режиссерам избежать значительных купюр либо рыхлости формы в процессе постановочной работы над оперой. Не случайно собственно форма выступает у Б. В. Асафьева аналогом «разумной организации музыки» (курсив наш. – *Шао Мэнци*)²⁷⁹.

В качестве доказательства обратимся к опыту работы над оперой «Чародейка» П. И. Чайковского Дэвида Ллойд-Джонса (David Lloyd-Jones). Вот как об этом рассказывает сам дирижёр: «Когда я начал сокращать оперу, моим самым первым вырезанием был так называемый Децимет, ансамбль без сопровождения для десяти солистов и хора в первом акте. Я собираюсь ... заявить, что Чайковский иногда был удивительно неспособен писать

²⁷⁵ Коляденко Н. П. Синестетический аспект в работе А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» // Материалы межд. междисциплинарной конф. «Музыка – философия – культура». М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2022. С. 68.

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 156.

²⁷⁸ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 145.

²⁷⁹ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 155.

вокальные ансамбли»²⁸⁰. Невероятно, что подобный опыт оказался приемлемым для называющего себя знатоком творчества П. И. Чайковского дирижёра²⁸¹. Дело в том, что, когда «через год после премьеры оперу собирались поставить в Москве и обратились к композитору и либреттисту с просьбой о купюрах, ответ Чайковского был короток и резок: “ни от одной ноты не отказываюсь”»²⁸².

О том, насколько заблуждается этот имеющий большой авторитет зарубежный мастер позволяет судить характеристика Децимета, которую предлагает исполнительница роли Кумы Т. Н. Исиченко-Бурцева: «В последующем небольшом ариозо Настасья объясняет Князю, почему прослыла Чародейкой и как несправедливы наговоры на неё. Князь принимает из её рук чару с вином и дарит ей драгоценный перстень. Этот жест Князя вызывает всеобщее изумление. Настроение всех присутствующих и реакция толпы находит отражение в Децимете. Ансамбль трудный вокально, но ещё более труден по линии внутреннего поведения. Ведь подарок Князя вроде бы и радостное событие, а в музыке Децимета этой радости нет, наоборот, – звучит раздумье, вопрос: что за этим кроется? И даже какая-то настороженность. Перстень, подаренный Князем, с одной стороны, милость, а с другой – вексель. И Князь не замедлит потребовать “выплату”»²⁸³.

²⁸⁰ *Seibert D. C. The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky: an Informal Interview with David Lloyd-Jones / Nineteenth-Century Music Review: Cambridge (the U. K.): Cambridge University Press, 2007. Vol. 4. Iss. 1 (June). P. 108.*

²⁸¹ В интервью Д. С. Зайберту Д. Ллойд-Джонс говорит о себе так: «я настолько большой поклонник Чайковского, насколько это возможно. Я считаю, что я дирижировал большим количеством его произведений, чем любой другой нероссийский дирижер – почти весь оркестровый репертуар от популярных фаворитов до самых малоизвестных произведений, плюс два балета (“Лебединое озеро” и “Щелкунчик”) и четыре оперы (“Онегин”, “Пиковая дама”, “Иоланта” и теперь “Чародейка”). Я прочитал практически все его письма на русском языке, а также его дневники и основные книги о нем. У меня есть все его партитуры. Я мало что не знаю об этом замечательном композиторе». *Seibert D. C. The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky: an Informal Interview with David Lloyd-Jones. P. 106.*

²⁸² *Мукосей Б. В. Взаимосвязь проблем музыкальной драматургии и музыкального источниковедения в исследовании оперы Чайковского «Чародейка». Цит. ист. С. 4.*

²⁸³ *Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 13.*

Несколько иначе оценивает децимет теоретик музыки Е. О. Китаева. По мнению исследователя, «светлая, лирическая музыка Децимета, образуя зону статики, скорее, выполняет функцию “затишья перед бурей”. Да и “света” в ней не так уж и много. Достаточно обратить внимание на напряженный гармонический рельеф всего номера, а также на его тональный план: при основной тональности *B-dur* в Децимете доминируют *c-moll*, *g-moll*, *d-moll*, придающие музыке в некоторой степени скорбный колорит. Особый смысл приобретает и первая кульминация децимета (ц. 20), где “срабатывает” своеобразный принцип “единовременного контраста”: фраза-просьба “порадуйтесь со мной” в партии Кумы окрашена в *d-moll*. Вторая кульминация Децимета, “решенная” в *c-moll*, еще больше ставит под сомнение “радость” героини»²⁸⁴ (Приложение 1, пример 1).

В обоих случаях и практик, и теоретик музыки одинаково проникаются логикой, о которой пишет Б. В. Асафьев, когда всё происходящее диктуется не столько внешним, сколько внутренним ходом действия, направляемым «контрастами чувствований»²⁸⁵. Напротив, для профессионального дирижёра Д. Ллойд-Джонса этот опыт оказался недостижимым: внутренняя логика, имплицитно присутствующая в творении мастера, остаётся для него *terra incognita*.

Наконец, в полном соответствии со словами А. А. Баевой, которая пишет, что, начиная с работ, созданных в 1920-е годы XX столетия, «Асафьевым были не только обобщены – эстетически, исторически, аналитически его размышления о музыке, но и намечены перспективы последующих исследований ученого, связанные, по его словам, с эстетикой и философией музыки...»²⁸⁶, в настоящее время особое внимание обращает на

²⁸⁴ Китаева Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов... Цит. ист.

²⁸⁵ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 145.

²⁸⁶ Баева А. А. Научно-творческое наследие Б. В. Асафьева в свете современного отечественного музыкознания // Вестник Ипполитовки. Вып. 1(6). Март 2025. С. 12–13.

себя вклад учёного в область музыкальной эстетики, которая развивается на стыке лингвистики и музыкознания (искусствоведения).

Речь идёт об упоминаемой в первом параграфе Первой главы эмотивности лишь с одной оговоркой: в работах Б. В. Асафьева созвучной этому термину становится эмоциональность. Поскольку сам академик видел П. И. Чайковского в качестве «режиссёра человеческих эмоций», для подтверждения изложенной позиции вновь обратимся к исследованию Б. В. Асафьевым оперы «Чародейка», выделив интересующие нас фрагменты:

- *«Чайковский верно нащупывал те пути к сочетанию живой окружающей интонации с принципами симфонического развития, которые делали русскую оперную музыку средством передачи звукоидей в эмоционально направленной форме, наглядно проектируемой в сценических образах»²⁸⁷;*

- *«при исполнении приходится очень учитывать эту “лихорадочность” партитуры, чтобы получить некое стилевое равнодействие с учётом всей тонкости мастерства Чайковского в смысле чуткой “эмоционализации” симфонически-оперного сопровождения, но в то же время и значительной инструментальной перегруженности»²⁸⁸;*

- *«в опере поётся текст, а слышится то, что его обуславливает: внутренний, эмоциональный смысл»²⁸⁹;*

- *«чтобы яснее и яснее для себя выверить интонационное содержание оперы в живом звучании с проверкой и вокальных трудностей, и силы эмоционального воздействия самого пения, П. И. Чайковский терпеливо отвечал на просьбы артистов о той или иной переделке»²⁹⁰;*

- *«оперное симфоническое развитие требует: а) чтобы в музыкальной ткани были элементы-импульсы, влекомые самой природой своей к росту*

²⁸⁷ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 153–154.

²⁸⁸ Там же. С. 154.

²⁸⁹ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 155.

²⁹⁰ Там же.

музыки, б) чтобы эти ростки постоянно были в органическом сочетании с эмоционально-смысловым подтекстом вокализируемого, в пении развивающегося драматического действия»²⁹¹.

• «именно в “Чародейке” особенно можно наблюдать развитие музыки из метаморфозы ритмов, следующей эмоциональному подтексту действия»²⁹².

На наш взгляд, представленные цитаты с очевидностью свидетельствуют о том, что именно в музыкально-эстетическом наследии Б. В. Асафьева закладывались такие актуальные для современной лингво-музыкальной парадигмы концепты, как:

• *звукоидея*, коррелирующая с понятием *эмотивный план*, призванный осуществлять связь смысловых ареалов оперы с особенностями её структурно-драматургической архитектоники²⁹³;

• *элементы-импульсы*, которые рифмуются в музыкальной речи с понятием *эмотивный импульс*²⁹⁴;

• *эмоциональная или эмоционально направленная форма* в настоящее время оказываются радоположенными понятию *эмоциональный вектор*²⁹⁵ (в скобках отметим, что методология анализа эмоциональной формы на примере оперы П. И. Чайковского «Чародейка» разрабатывалась В. Н. Холоповой²⁹⁶);

• *эмоциональный или эмоционально-смысловой подтекст, внутренний, эмоциональный смысл* (в современном музыкознании (искусствоведении) «подтекстовый смысловой пласт выступает в опере не только основным “полем” смыслообразования посредством механизмов эмотивности, но и

²⁹¹ Там же.

²⁹² Там же. С. 156.

²⁹³ См.: Волкова П. С., Солодовникова Н. Г. Язык и музыка навстречу эмоциям: категория эмотивности в пространстве полипарадигмальности. Цит. изд. С. 157.

²⁹⁴ Там же.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Холопова В. Н. «Эмоциональная форма» у Чайковского // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2. / Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. М.: ООО «Интерграф Сервис», 2003. С. 81–92.

основной областью объединения множественности элементов синтеза и двух глобальных языковых систем, наблюдаемых в опере²⁹⁷);

- *неуловимый сознанием эмоциональный ток, эмоционализация соотносятся с эмотивностью как музыкальной категорией, являющей «собой фактор интеграции выразительных средств вокального произведения, выступая в качестве организующего свойства текста»²⁹⁸.*

Специально заметим, что допустимость предложенных аналогий, возникших на стыке лингвистики и музыкознания, подкрепляется следующим фактом. Свои исследования звучащего вещества Б. В. Асафьев проводил в опоре на достижения в области русской филологии, точнее, так называемой «слуховой филологии», идеи которой сыграли свою роль в становлении концепции Б. В. Асафьева²⁹⁹. Как свидетельствует Т. В. Букина, петроградский Институт Истории Искусств находился в то время в отношениях тесного сотрудничества с филологами и театроведами из Института Живого Слова³⁰⁰.

Соответственно, вклад Б. В. Асафьева с современную эмотиологию очевиден. На фоне тотальной цифровизации мирового социокультурного пространства и все более набирающего обороты искусственного интеллекта, участие которого в сфере творчества, в том числе творчества музыкального³⁰¹ уже мало кого удивляет, вопрос о специфике человеческих эмоций и их воплощении в языке, независимо от того, идет ли речь о вербальном дискурсе, либо о дискурсе невербальном, становится все более острым.

²⁹⁷ Приходовская Е. А. Функциональная динамика элементов как фактор обеспечения драматургической цельности оперы // *Фундаментальные исследования*. 2014. № 12. С. 1317. (1316–1320); Волкова П. С., Солодовникова Н. Г. Язык и музыка навстречу эмоциям: категория эмотивности в пространстве полипарадигмальности. Цит. изд.

²⁹⁸ Приходовская Е. А. Встречные интенции языка: к вопросу творческих поисков и решений композитора // *Теория и практика общественного развития*. 2014. № 5. С. 144–147.

²⁹⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов. Цит. изд. С. 116–132.

³⁰⁰ Букина Т. В. Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов... Цит. изд. С. 116.

³⁰¹ Известно, что одна из популярных в Америке песен, написанных в стиле кантри (речь идет о песне “Walk My Walk”), создана искусственным интеллектом.

В данном контексте принципиальным видится следующее обстоятельство: эмоции не только теснейшим образом связаны с объёмом накапливаемых человечеством знаний, но и подвержены влиянию со стороны времени. Вряд ли кто будет возражать против того, что красочность эмоциональной палитры напрямую зависит от возраста и что каждому поколению людей свойственны свои эмоциональные доминанты. Достаточно сравнить, например, XVIII век, маркерами которого выступают сентиментальность и сенсуальность с XXI веком, отмеченным прагматизмом, равнодушием и подчас неоправданной жестокостью. Причем, тот факт, согласно которому нынешняя эпоха названа *эпохой информационной* позволяет сделать неутешительный вывод: потребление значительного объёма информации снижает порог эмоциональной отзывчивости.

Наконец, особая важность в отношении будущего эмотиологии, фундамент которой закладывался в работах Б. В. Асафьева, посвященных творениям П. И. Чайковского, заключается в том, что являясь частью естественного развития человеческой расы, базовые эмоции универсальны и узнаваемы во всех этнокультурах, однако в каждой этнокультуре они отличаются по своим формам проявления.

Все вышеизложенное даёт основание рассматривать Б. Ф. Асафьева в качестве состоявшегося философа, чьи работы в области музыкальной эстетики дали импульс развитию современной научной дисциплины.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1. Необходимость выявить место и роль музыкальной эстетики в современной научной парадигме продиктована недостаточностью изучения музыкального искусства в контексте философского дискурса, под знаком которого категория красоты уступает место категории творчества как события сознаний или иначе – диалога сознательного и бессознательного,

рационального и иррационального, познавательного и этического, индивидуального сознания и коллективного бессознательного.

2. Выход на искомый диалог обеспечивает опыт трансцендирования, в русле которого музыкальное творение становится точкой отсчета в процессе постижения глубин собственного Я с последующим выходом на его центральную точку, получившую в терминологии К. Г. Юнга название самости.

3. Подобный опыт, реализуемый в опоре на триединство Этоса, Логоса и Пафоса, обеспечивает конгенальность воспринимающего субъекта создателю музыкального произведения.

4. Одно из перспективных направлений в области современной музыкальной эстетики связано с музыкальной эмотиологией, в рамках которой эмоциональность как внетекстовое явление трансформируется в эмотивность как явление внутритекстовое, что важно для контрастивного изучения музыкального дискурса с дискурсом вербальным, а также пластическим и визуальным.

5. П. И. Чайковский предстаёт в своём музыкальном наследии в качестве композитора-философа, реализация мировоззренческих установок которого осуществляется посредством невербального дискурса через грамматический и интонационный аспекты музыкальной формы.

6. Мировоззрение композитора, воплощенное в его музыкальном наследии, инициировало становление Б. В. Асафьева в качестве философа-композитора, обладающего способностью переводить невербальные концепты П. И. Чайковского в вербальный дискурс, становление которого проходило в лоне философии музыки А. Ф. Лосева.

ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ УСТАНОВОК П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ОПЕРЕ «ЧАРОДЕЙКА»

2.1. Философия любви в контексте композиторского творчества

*П. И. Чайковского*³⁰²

Если в отношении вопросов религиозного мировоззрения П. И. Чайковского О. И. Захарова писала, как о «трудных и вызывающих в музыковедении прямо противоположные по своей направленности ответы»³⁰³, то ещё более трудной видится тема философии любви, которая обнаруживает себя в творениях композитора. В данном контексте принципиальной для нас становится необходимость обратить внимание на публикацию Сэмюэля Липмана (Samuel Lipman). Речь идёт о статье «Чайковский: любовь, не смеющая себя назвать», время подготовки которой к печати совпало со смертью её автора – известного американского музыкального критика, из-под чьего пера вышло значительное количество статей, в том числе концертирующего пианиста, а также издателя журнала “Times Literary Supplement and Commentary”.

Цитируя начальный фрагмент публикации «Чайковский: любовь, не смеющая себя назвать», мы считаем важным заявить, что подписываемся под каждым словом учёного. «Из моего заголовка, – пишет С. Липман, – можно было бы ожидать, что я напишу о различных теориях гомосексуальности и смерти Чайковского. Ничто не может быть дальше от моего разума. На

³⁰² В данном разделе использованы материалы, представленные в следующих публикациях соискателя: *Го Шаоин, Шао Мэнци*. Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики (на примере духовного опыта П. И. Чайковского). Цит. изд. С. 7–15: *Шао Мэнци*. Философия любви (на примере оперы П. И. Чайковского «Чародейка» // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Серия: Исторические, Культурология. Политические науки. 2023 №4 (декабрь). URL: shao_mehnci_filosofiya_lyubvi_na_primere_opery_p_i_chajkovskogo_charodejka_qa8vjmnrub.pdf.

³⁰³ *Захарова О. И.* Религиозные взгляды Чайковского // П. И. Чайковский: Забытое и новое / Сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович: Альманах. М.: Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, 2003. № 2. С. 162.

самом деле, я испытываю отвращение к подобным спекуляциям о художнике в его отношении к его искусству. Для меня нет просто очевидной или очевидно необходимой связи между сексуальностью и художественным творчеством. “Доверяйте сказке, а не рассказчику”, – мудро заметил Д. Г. Лоуренс³⁰⁴.

Вопреки П. Розенфельду, которого С. Липман характеризует как «модерниста и несколько изнеженного критика»³⁰⁵, утверждавшего, что «любовная музыка Чайковского ... болезненная, истеричная и извращённая, помещающая нас среди кушеток, драпировок и розовых абажуров, а не под ночным небом»³⁰⁶, мы намерены доказать обратное. В действительности музыкальное воплощение любовного чувства у композитора отличается глубиной, исполненной духовности и религиозного трепета.

Для аргументации специфики любовного чувства, которое переживают герои музыкальных произведений композитора, сосредоточимся на религиозных воззрениях композитора, которые с наибольшей полнотой нашли свое воплощение в операх «Иоланта» и «Чародейка». Их рассмотрение в русле опыта философствования П. И. Чайковского мы предпринимаем ввиду того, что философия и религия изначально шли рука об руку³⁰⁷. Вспомним слова Б. П. Вышеславцева, который утверждал, что «русской душе... родственно изречение Гегеля: “Объект философии есть тот же, как и объект религии”», вследствие чего «...русская философия постоянно привлекает религию к решению философских проблем»³⁰⁸.

³⁰⁴ *Lipman S. Tchaikovsky: the Love That Dare Not Speak Its Name // Tchaikovsky and His Contemporaries. Westport; London, cop. 1999. P. 237.*

³⁰⁵ *Ibid. P. 239.*

³⁰⁶ *Ibid. P. 239.*

³⁰⁷ Предположение А. А. Орловой относительно того, что потребность в занятиях философией у П. И. Чайковского была мотивирована лишь желанием композитора уйти от религиозных противоречий в надежде обрести в лоне философии некоторую устойчивость своих мировоззренческих установок кажется весьма сомнительной. Дело в том, что не существует единой философии и каждый из мыслителей предлагает свой собственный ответ на имеющийся вопрос, что ставит интересующегося вопросами философии перед подчас мучительным выбором.

³⁰⁸ *Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии. Цит. ист.*

Справедливости ради заметим, что близость философии и религии просматривается еще со времён античности. В частности, известно, что античные философы выступали, одновременно, и основателями религиозных доктрин. Это тем более очевидно, что деятельность Пифагора в качестве духовного учителя «началась почти в одно время с проповедью Будды, Конфуция и Исаяи Второго»³⁰⁹. С этой точки зрения вызывает интерес и мысль св. Юстина Мученика (II в.), который писал следующее: «Когда говорим, что все устроено и сотворено Богом, то окажется, что мы высказываем учение Платона.., когда утверждаем, что мир сгорит, то говорим согласно с мнением стоиков»³¹⁰ и т. п.

Не случайно поэтому, как утверждает протоирей А. Мень, отстаиваемые античными мудрецами идеи во многом способствовали подготовке человечества к принятию благой вести и в целом – Евангелия³¹¹. Важность этого положения обусловлена тем, что в отношении античной культуры П. И. Чайковский был человеком весьма образованным. Подтверждение тому можно найти, просматривая переписку композитора с Великим князем Константином Романовым, Фетом и Майковым³¹². Здесь же нельзя не упомянуть знакомство П. И. Чайковского с книгой Б. Н. Чичерина «Наука и религия» и «Историей русской церкви» митрополита Макария³¹³, а также исследованием Э. Ренана «Жизнь Иисуса».

Заслуживает внимания и тот факт, что Чайковский был подписан на журнал «Православное обозрение». Помимо этого, в числе интересующих композитора философов А. И. Климовицкий называет Вл. Соловьёва –

³⁰⁹ Мень А. В поисках Пути, Истины и Жизни. Т. 4: Дионис, Логос, Судьба: Греческая религия и философия от эпох колонизации до Александра. М.: Гуманитарно-благотворительный фонд имени Александра Меня, 2009. С. 78.

³¹⁰ Мень А. Цит. изд. С. 78; С. 8.

³¹¹ Мень А. Цит. изд. С. 6.

³¹² См.: Климовицкий А. И. На рубеже веков: П. И. Чайковский и Серебряный век // А. И. Климовицкий. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб: Петрополис, 2015. С. 379–411.

³¹³ Китаева Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического Цит. ист. С. 37.

русского религиозного философа, влияния которого не избежал и Б. Н. Чичерин. В переписке с Н. фон Мекк П. И. Чайковский практически звучит в унисон с философом, утверждая, что «материя не имеет объективного существования и есть только явление, т[о] е[сть] результат действия наших чувств и ума. Действительно же существует только наша познающая сила, т[о] е[сть] разум» (письмо от 12 октября 1879 г.). Позиция эта перекликается с размышлениями Вл. Соловьёва, представленными в книге «Критика отвлечённых начал»³¹⁴.

Пытаясь постигнуть суть христианства, П. И. Чайковский мечтательно восклицал: «О, если б люди могли быть христианами *не только по форме, а и по сущности*, если б все были проникнуты теми простыми истинами христианской морали, в которых заключается вся правда жизни!»³¹⁵ А затем с горечью констатировал: «Увы, того никогда не будет, ибо тогда наступило бы царство вечного и совершенного добра, а мы по самой организации своей существа несовершенные, для которых понимание добра возможно в смысле изнанки зла... Мы как бы специально для того только и созданы, чтобы вечно бороться со злом, искать идеалов, добиваться вечной правды, но никогда не достигать цели»³¹⁶.

С наибольшей полнотой о духовных метаниях Чайковского свидетельствует его пристальное внимание к работам Л. Толстого «Исповедь» и «В чём моя вера?». Об авторе «Исповеди» Чайковский высказался так: «Толстой – громадный и в высшей степени симпатичный мне талант»³¹⁷. О наличии точек соприкосновения между писателем и композитором в сфере духовной жизни свидетельствует следующий фрагмент письма Чайковского,

³¹⁴ Климовицкий А. Чайковский и Серебряный век. Цит. ист.

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ Там же.

³¹⁷ Цит. по: Девятова О. Л. Указ. соч. С. 119.

Согласно воспоминаниям В. Э. Направника, Петр Ильич также любил «Детство и отрочество» Л. Н. Толстого: «эту книгу, по его словам, он перечитывал раз десять». Не меньшую симпатию композитор испытывал и к Н. В. Гоголю, чьи «“Мертвые души” он знал чуть ли не наизусть». См.: Направник В. Э. Мои воспоминания о Чайковском// Воспоминания о П. И. Чайковском. Цит. ист. С. 258; С. 259.

адресованного Н. фон Мекк: «Читали ли Вы, дорогой друг, “И с п о в е д ь” графа Льва Толстого...? Она произвела на меня тем более сильное впечатление, что муки сочинения и трагического недоумения, через которые прошёл Толстой, и которые он так удивительно хорошо высказал в “И с п о в е д и”, и мне известны. Но у меня п р о с в е т л е н и е пришло гораздо раньше, чем у Толстого, вероятно потому, что голова моя проще устроена, чем у него, и ещё постоянной потребности в труде я обязан тем, что страдал и мучился менее Толстого»³¹⁸.

Подчеркнём, что в числе базовых мировоззренческих установок Л. Н. Толстого и П. И. Чайковского, выработанных в процессе непрерывного духовного напряжения, О. Л. Девятова называет такие концепты, как: *свет веры, цель и смысл жизни, смерть и бессмертие*³¹⁹. О приверженности композитора к православной традиции косвенно свидетельствует и работа А. Михайловича. По мысли эмеритарного профессора сравнительного литературоведения и русского языка в Университете Хофстра (США), «собственная значительная набожность композитора сыграла немалую роль в его музыкальном оформлении таких произведений, как “Литургия Святого Иоанна Златоуста” – текст, используемый для самых священных случаев восточного православного календаря – “Всенощное бдение”, “Девять священных хоров” и “Ангел возгласил”»³²⁰.

И, далее: «он снова сделал русскую церковную музыку достойным предметом для серьезной композиции, что привело к оживлению церковного репертуара с работами широкого круга современных композиторов, среди которых Рахманинов был лишь самым известным...»³²¹.

Аналогичным образом и О. Дольская считает возможным утверждать, что отказывающиеся композитору в русскости критики в значительной степени

³¹⁸ П. И. Чайковский об искусстве: избр. фрагменты писем, заметок, статей / вступ. ст. М. Бонфельда. Ижевск: Удмуртия, 1989. С. 175–176.

³¹⁹ Девятова О. Л. Цит. изд. С. 127–128.

³²⁰ Mihailovic A. Tchaikovsky as Our Contemporary // Tchaikovsky and His Contemporaries: A Centennial Symp. London: Greenwood Press. 1999. P. 9.

³²¹ Там же.

игнорировали влияние церковной музыки на его творчество, оставаясь в итоге глухи к его более глубокому сродству с культурой, в которой он родился³²². Напомним, что эхо церковной музыки слышится в следующих произведениях:

- ритмоинтонации православного Трисвятого (вступление к Первой части Шестой симфонии)³²³ (Приложение 1, примеры 2, 3);
- тропарь Воскресению Христову (маршевая тема Третьей части Шестой симфонии)³²⁴ (Приложение 1, примеры 4, 5);
- фрагменты знаменного распева из Пасхальных стихир (Первая часть Второй симфонии) (Приложение 1, примеры 6, 7)³²⁵;
- знаменная декламация (Первая часть Шестой симфонии) (Приложение 1, пример 8)³²⁶ и др.³²⁷

В данном контексте весьма показательной будет ситуация, которая вызывала у П. И. Чайковского неподдельную тревогу. Имеется в виду отсутствие внимания со стороны церкви «к музыкально-эстетической составляющей»³²⁸ богослужебного пения, названного композитором «музыкальной оргией»³²⁹, которая «прямым образом вредит Православию,

³²² *Dolskaya O.* Tchaikovsky and Russian Choral Tradition // Tchaikovsky and His Contemporaries: A Centennial Symp. London: Greenwood Press. 1999. P. 189–195.

³²³ *Сизко Г. С.* Чайковский и православие // П. И. Чайковский: Забытое и новое / Сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович: Альманах. М.: Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, 2003. № 2. С. 172–173.

³²⁴ *Сизко Г. С.* Духовный путь Чайковского. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2019. С. 60–62

³²⁵ *Dolskaya O.* Tchaikovsky and Russian Choral Tradition. Op. cit.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Согласно позиции М. Г. Рыцаревой, Симфония № 6 – музыкальное полотно, живописующее Страсти Христовы. «То есть, согласно её гипотезе Шестая симфония – это своего рода инструментальная версия Пассионов». Подробнее по данному вопросу см.: *Хаздан Е.* Рыцарева М. Г. Тайна Патетической Чайковского (о скрытой программе Шестой симфонии). СПб.: Композитор, 2017. 176 с. // OPERA MUSICOLOGICA. 2018. № 3 [37]. С. 117.

³²⁸ *Ковалевский Г. В.* Религиозные взгляды П. И. Чайковского в контексте культуры его времени: к истории несостоявшегося диалога // Вестник Русской христианской гуманитарной академии : Журнал. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия. 2017. Т. 18. № 1. С. 223.

³²⁹ *Бортникова Е.* Из переписки П. И. Чайковского // Красный архив. 1940. Т. 3 (100). С. 248.

усиливая в кругу просвещенной интеллигенции ... его негативный образ»³³⁰. Обращаясь по этому вопросу к Епископу Михаилу, П. И. Чайковский о себе говорит как о православном христианине³³¹.

О несомненной религиозности композитора свидетельствует, на наш взгляд, и еще один момент, который попадает в фокус научной рефлексии Уильяма Х. Парсонса (William H. Parsons) – автора статьи «Чайковский, царь и царский национальный гимн». Как пишет исследователь, «после десятилетий советской науки, которая стремилась оправдать Чайковского политически, замалчивая его особый вид патриотизма, уместно подчеркнуть его отношения с царями и императорской Россией»³³².

Думается, что в этой ситуации все точки над *i* помогает расставить публикация П. А. Флоренского, в которой мыслитель разъяснил обозначенную ситуацию: «В том-то и дело, что в сознании русского народа самодержавие не есть юридическое право, а есть явленный самим Богом факт, – милость Божия, а не человеческая условность, так что самодержавие Царя относится к числу понятий не правовых, а вероучительных, входит в область веры, а не выводится из вне-религиозных посылок, имеющих в виду общественную или государственную пользу»³³³. Предположение о том, что самодержавие было отмечено для П. И. Чайковского сакральностью полностью отвечает православной традиции, выражая «смиренность духа русского народа» и объединяя «в себе веру как в царя, так и в Церковь»³³⁴.

Косвенно о религиозном чувстве композитора свидетельствует обстоятельство, на которое указывает Г. С. Сизко. После череды трагических событий в жизни П. И. Чайковского (смерти его близкого друга правоведа

³³⁰ Ковалевский Г. В. Религиозные взгляды П. И. Чайковского в контексте культуры его времени: к истории несостоявшегося диалога. Цит. изд. С. 223–224.

³³¹ Там же. С. 222.

³³² Parsons W. H. Tchaikovsky, the Tsars, and the Tsarist National Anthem / A Centennial Symp. London: Greenwood Press. 1999. P. 227.

³³³ Флоренский П. А. Около Хомякова / П. А. Флоренский. Собр. соч. Т. 2. С. 298.

³³⁴ Жукова М. В. Особенности взаимовлияния религиозного сознания и языка в философии П. А. Флоренского: дисс. ...канд. филос. н.: 5.7.2. М., 2025. С. 36.

Н. Д. Кондратьева³³⁵ и племянницы Т. Л. Давыдовой³³⁶) композитор вносит в партитуры своих произведений, адресованные Творцу слова. Начинает он работу «обращением к Богу: “Господи благослови!”», а заканчивает словами признательности: “Господи, благодарю Тебя!” (в эскизах Шестой симфонии), “Благодарю Бога!” (в эскизах “Пиковой дамы”), “Слава и благодарность Богу!” (“Спящая красавица”))³³⁷. Специально подчеркнём, что подобный опыт обнаруживает себя в автографах И. С. Баха и Ф. Мендельсона³³⁸ – глубоко верующих композиторов.

Не менее интересна в данном вопросе и переписка П. И. Чайковского с М. А. Балакиревым, которая заняла около 25-ти лет (за это время каждый из них получил от другого по девяносто писем!). Д. Браун³³⁹ обращает особенное внимание лишь на некоторые из них. Так, отвечая положительно на вопрос о религиозности П. И. Чайковского, он аргументирует свою позицию следующим примером³⁴⁰:

«Дорогой Петр Ильич,

Посылаю Вам программный лист, переписанный для меня Владимиром Стасовым и снабжённый моими пометками. Я искренне желаю и надеюсь, что “Манфред” станет одной из ваших жемчужин.

³³⁵ Об искренних чувствах к другу говорит тот факт, что всем членам его семьи композитор сделал своего рода музыкальное приношение. Николаю Дмитриевичу в виде цикла пьес «Вечерние грёзы», его супруге Марии – «Салонного вальса», дочери Надежде – «Вальса-безделушки». Даже гувернантка дочери Николая и Марии Эмма получила от композитора музыкальный подарок, известный как «Сентиментальный вальс». Подробнее по данному вопросу см.: *Томашевская В.* Низы. Здесь жил, отдыхал, творил Чайковский. URL: <https://proza.ru/2012/01/25/631>

³³⁶ Татьяне Львовне композитор посвятил «Шесть вокальных дуэтов» (ор. 46).

³³⁷ *Сизко Г. С.* Чайковский и православие. Цит. ист.

³³⁸ См.: *Porizko E. I.* Einige Besonderheiten der Dramaturgie des Oratoriums „Elias“ von F. Mendelssohn Bartholdy. // В глубь разрыва: Сб. мат. Пятой междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные вопросы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (Краснодар, 21 декабря 2024 г.). Краснодар: изд. Магарин О. Г., 2025. С. 84–97.

³³⁹ Думается, о доверительности отношений П. И. Чайковского и М. А. Балакирева свидетельствует и тот факт, что П. И. Чайковский посвятил своему собрату фантазию «Фатум», симфонию «Манфред», увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта».

³⁴⁰ Д. Браун (1929–2014) – профессор музыковедения, долгое время работавший в университете Саутгемптона, откуда он ушел на пенсию в 1989 году.

Мне было так приятно сегодня с вами поговорить, что, если только вам будет удобно завтра, не откажитесь прийти в капеллу в то же время (11 часов).

К тому времени я приеду и, взяв вас на прогулку, расскажу вам много такого важного, что я сегодня совершенно упустил. Я буду разочарован, если что-нибудь помешает вам уделить мне пару часов утром. Да хранит тебя Христос!

Всегда твой, М. Балакирев»³⁴¹.

По мнению исследователя, в словах Балакирева «расскажу вам много такого важного, что я сегодня совершенно упустил» речь идет о религии. Отстаивая свою позицию, Бруно констатирует: «Это был период, когда христианская вера очень занимала Чайковского. Недавно он прочитал “Исповедь” Толстого, автобиографический отчет о поисках автора смысла жизни, который привел его к выводу, что именно христианство показывает путь: надо служить Богу, а не жить для себя. Конечно, Чайковский усердно посещал предыдущие пасхальные службы, и его религиозная озабоченность все еще была сильна. “Каждый час и каждую минуту я благодарю Бога, Он дал мне веру в Него”, – писал он тогда своей покровительнице»³⁴².

Столь же важным для Брауна становится и утверждение М. И. Чайковского, согласно которому каждое своё утро его брат начинал с чтения Библии³⁴³. Несмотря на признание композитора, сделанное в письме, адресованном его кузине Анне Мерклинг³⁴⁴, по свидетельству Модеста Ильича, даже вопреки ряду трагических обстоятельств, случившихся в жизни его брата, композитор незадолго до своего ухода стал чувствовать себя спокойным и почти жизнерадостным. О том, что мысли о смерти уже не вызывали в нем страх и ужас, в частности, указывает следующий факт.

³⁴¹ *Brown D. Op. cit.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ «Я не настолько проникся религией, чтобы с уверенностью видеть в смерти начало новой жизни, недостаточно философ, чтобы смириться с бездной небытия, в которую мне придется погрузиться». *Ibid.*

Беседуя с К. А. Варламовым³⁴⁵, композитор называет смерть «противной курносой»³⁴⁶.

Вместе с тем, «какова бы ни была истинная правда о вероучении Чайковского, – констатирует Д. Браун, – его настроение все равно было таково, что заставляло его охотно вступать в беседу с таким верующим человеком, как Балакирев»³⁴⁷. Для подтверждения своих слов зарубежный исследователь приводит следующий фрагмент письма П. И. Чайковского М. А. Балакиреву:

«Милый, добрый друг,

Я был глубоко тронут нашим вчерашним разговором. Как ты хорош! Какой ты для меня настоящий друг! Как бы мне хотелось, чтобы то просветление, пришедшее в твою душу, сошло и на мою. Могу со всей правдой сказать, что больше, чем когда-либо, я жажду утешения и поддержки во Христе. Я буду молиться, чтобы во мне утвердилась вера в Него»³⁴⁸.

Думается, что в целом наблюдения Д. Брауна лишь подтверждают правоту протоирея В. В. Зеньковского, который считал необходимым настаивать на следующем положении. «Русская мысль всегда (и навсегда) осталась связанной со своей религиозной стихией, со своей религиозной почвой; здесь был и остается главный корень своеобразия... русской философской мысли»³⁴⁹. Как представляется, позиция В. В. Зеньковского полностью отвечает мировоззренческим установкам П. И. Чайковского, который « всю свою сознательную жизнь размышлял О Боге и божественном»³⁵⁰.

³⁴⁵ Варламов К. А. (1848–1915), сын композитора А. Варламова, артист Императорских театров.

³⁴⁶ Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. III. М.: Алгоритм, 1997. С. 573.

³⁴⁷ Brown D. Op. cit.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Зеньковский В. В. История русской философии. М.: Академический проект, 2011. С. 18.

³⁵⁰ Налётова И. Н. Опера как целое: системный подход. Цит. изд. С. 274.

С этой точки зрения весьма органичным видится следующее обстоятельство. Изучая духовный облик П. И. Чайковского, Е. О. Китаева рассматривает отдельные персоналии из упомянутых нами ранее композиторов, писателей и поэтов, на чьи стихи композитор откликнулся в своём творчестве, в качестве религиозных мыслителей. В их числе оказываются:

- С. И. Танеев – ученик П. И. Чайковского, относительно которого ныне доподлинно известно, что «в 1890-х годах он стал проявлять серьезный интерес к религиозной проблематике»³⁵¹. Подчеркнём, что отмеченный интерес был связан не только с данью времени, взывая к чувству долга С. И.Танеева, но и отвечал «назревшей внутренней потребности»³⁵². Потому Танеев охотно изучает специальную литературу, посещает святые места, проводя «беседы со священнослужителями» по «вопросам веры и религиозной жизни»³⁵³;

- А. П. Чехов, чьё кредо звучит так: «Нужно верить в Бога, а если веры нет, то не занимать её места шумихой, а искать, искать одиноко, один на один со своей совестью»³⁵⁴;

- Ф. И. Тютчев, «характерной чертой поэтики творчества которого стала сакральность молитвенного слова»³⁵⁵.

Вторя гуманизму Спинозы и Толстого, которые не различают злых и добрых, Чайковский пишет: «По крайней мере будем снисходительны к тем, которые в слепоте своей любят зло по врождённому инстинкту. Виноваты ли они в том, что существуют только для оттенка людей избранных? Имеем ли

³⁵¹ *Китаева Е. О.* Цит. изд. С. 35.

³⁵² Там же.

³⁵³ *Коваленко Н, Серебрякова Л.* Религиозно-философская концепция кантаты «По прочтении псалма» // Новое о Танееве. Сборник статей / Сост. Е.В. Фетисова. М.: ООО «Дека-ВС», 2007. С. 239.

³⁵⁴ *Чехов А.П.* Письма 1893–1904. / А.П. Чехов. Собрание сочинений в 12 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1964. С. 423.

³⁵⁵ *Китаева Е. О.* Цит. изд. С. 31.

мы право отвечать им злом на зло? Нет, мы можем только повторять вместе с Христом: “Господи! Прости им, не ведят бо, что творят!”»³⁵⁶.

Вместе с тем, показательным в данном контексте будет знакомство П. И. Чайковского с эпистолярным наследием Б. Спинозы – в первую очередь с письмами философа, адресованными Генриху Ольденбургскому (ок. 1618–1677) – профессиональному теологу и дипломату, исповедовавшему натурфилософию, и Виллему ван Блейенбергу (1632–1696), кальвинистскому теологу-любителю. С обоими Б. Спиноза был знаком лично. Предлагаем отрывок письма Генриху Ольденбургскому, написанному на латыни, которую П. И. Чайковский знал еще по училищу правоведения, где латынь входила в число обязательных учебных дисциплин (перевод И. В. Кочубея):

«Мужу Благоднейшему и Ученейшему Генриху Ольденбургию

Б⟨енедиктус⟩ де С⟨пиноза⟩

Ответ на предыдущее ⟨письмо⟩

Благоднейший господин!

Прекраткое ваше письмо, 15 нояб⟨ря⟩ мне адресованное, получил я минувшею субботой; в нем вы лишь указываете, что в «Теолого-политическом трактате» обременяет читателей. Однако из него надеялся я узнать также, каковы же суть ⟨мои⟩ воззрения, выглядящие подрывающими дело религиозной добродетели, и от коих вы ранее предостерегали. Но, дабы исповедаться вам по поводу трёх тех глав, кои вы отметили, поистине, скажу прежде всего, что я придерживаюсь мнений о Боге и Природе – весьма отличных от тех ⟨мнений⟩, которые склонны отстаивать Новые Христиане. Ибо я утверждаю о Боге как об имманентной (если так выразиться), а не преходящей, причине всех вещей. Я считаю, – говорю я, – как и Павел, а может быть, и все древние философы (хотя, возможно, и по-иному), что всё есть в Боге и движимо в Боге ... Наконец, чтоб относительно третьей главы также яснее раскрыть себя, скажу, что для спасения не является совершенно

³⁵⁶ П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк. Переписка. Цит. изд. С. 183.

необходимым знать Христа сообразно плоти; но о вечном том сыне Божиим, то есть Бога вечной премудрости, коя себя во всех вещах – особенно же в Духе человеческом, а всего более во Христе Иисусе – обнаружила, надлежит совершенно иначе полагать.

Поистине, никому без этого не достигнуть блаженного состояния, ведь лишь она ⟨Божия премудрость⟩ одно учит, что суть истина и ложь, благо и зло. И поскольку, как я сказал, премудрость сия наибольшею мерой проявилась чрез Иисуса Христа, потому самого ⟨его⟩ ученики её и проповедовали, насколько ⟨она⟩ была от самого ⟨Христа⟩ им открыта»³⁵⁷.

В другом письме, которое было отправлено Виллему ван Блейенбергу и где философ также рассуждал о счастье, уподобляемом блаженному состоянию, П. И. Чайковский после слов о том, что «Он [Бог] ... наделил нас светом разума», непрерывно поддерживая его в нас «своею божественною мудростью», сделал следующую пометку: «... нужно читать и перечитывать без конца – до того в нём все соответствует моим чувствам и мыслям»³⁵⁸.

Несмотря на то, что И. Н. Налётова, как это отмечалось ранее, связывает становление философского мировоззрения П. И. Чайковского именно с процессом работы над оперой «Иоланта», время которой совпало с увлечением философскими штудиями Б. Спинозы (на что мы указывали во втором параграфе Первой главы), в этой опере заметны и иные философские влияния. Например, монолог, исполняемый Эбн-Хакиа «Два мира: плотский и духовный», раскрывает одновременно и специфику трансцендентальной чувственности, которая определяется неразрывностью тела и духа. О таковой, в частности, писали Е. Н. Трубецкой и П. А. Флоренский³⁵⁹.

³⁵⁷ *Kochubey I. Philosophia ob Gentis Humanae Provivendum: LXXII. Benedicti de Spinoza Epistula XXI: Translatio Descriptioque Fontis Latini // 往裂縫的深处 Вглубь разрыва. Краснодар: изд. Магарин О. Г., 2025. С. 60–69.*

³⁵⁸ *Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка. Т. II. М.: Музыка, 1953. С. 123.*

³⁵⁹ Два мира – плотский и духовный –	И прежде, чем открыть для света
Во всех явлениях бытия	Мирские смертные глаза,
Нами разлучены условно –	Нам нужно, чтобы чувство это
Как неразлучные друзья.	Познать сумела и душа.

Потому, мысль А. П. Козырева относительно того, что два персонажа оперы «Иоланта» Водемон и Роберт олицетворяют собой два типа любви, представляется не вполне убедительной. Отталкиваясь от специфики русской народной речи, современный философ приходит к выводу о том, что если слово *любить* означало состоять в эротической связи, то слово *жалеть* – состоять в агапе. Принимая во внимание разработанную в древнегреческом языке типологию, где:

- «Агапе» характеризует жертвенный характер любви;
- «Эрос» – стихийную и страстную самоотдачу, восторженную влюбленность, направленную на плотское и не оставляющую места для жалости или снисхождения;
- «Филиа» – дружественную приязнь человека к человеку, обусловленную социальными связями и личным выбором;
- «Сторгэ» – нежность, с наибольшей полнотой проявляющуюся в семейных отношениях³⁶⁰, подчеркнем, что представленные типы любви применительно к персонажам оперы П. И. Чайковского несколько прямолинейны.

Согласимся, что в случае с любовью Водемона к Иоланте сложно говорить об изначально жертвенном характере его чувства, поскольку он полюбил девушку, не подозревая о ее слепоте. Думается, с наибольшей полнотой чувство Роберта к Матильде и Водемона к Иоланте раскрывает древневосточный любовный трактат «Ветки персика»:

На свете нету впечатленья,	Когда появится сознание
Что тело знало бы одно,	Великой истины в уме,
Как всё в природе, чувство зренья	Да, тогда возможно, что желанье
Не только в нём заключено.....	Пробудит свет в телесной тьме.

Подробнее см.: *Чайковский П. И.* Иоланта: Опера в одном акте: либретто. URL: <https://libretto-oper.ru/tchaikovsky/iolanta>.

³⁶⁰ *Аверинцев С. С.* Любовь. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/sofija-logos-slovar/136

Три источника имеют влечения человека:
 душу, разум и тело.
 Влечения душ порождают дружбу.
 Влечения ума порождают уважение.
 Влечения тела порождают желание.
 Соединение трех влечений порождает любовь³⁶¹.

В противоположность первому типу чувства, испытываемому Робертом, которое отмечено лишь влечением тела, чувство, переживаемое Водемоном, отличается единством всех трех источников, что делает правомерным видеть в отношениях Водемона и Иоланты подлинную любовь, *любовь, которая есть Бог*. На наш взгляд, именно поэтому финал оперы прославляет не столько чувства главных героев, сколько Создателя, присутствие которого опознаётся посредством Его деяний. Здесь мы солидаризируемся с А. Л. Макаровой в том, что «текст финала “Иоланты” представляет собой личную и соборную благодарственную молитву за свершившееся чудо»³⁶².

Об имплицитном присутствии Творца в момент обращения к нему поочередно Иоланты, Короля, Марты, Лауры и Бригитты, Эбн-Хакиа, Водемона и Роберто, Альмерика и Бертрана, а затем их совместного славословия, к которому присоединяются прислужницы и свита Роберта³⁶³, свидетельствует следующий момент. Согласно замыслу П. И. Чайковского, в ситуации, когда после всех слов участвующие в финальной сцене персонажи опускаются на колени перед величием Бога, в зале гаснет свет и зрители оказываются в кромешной тьме, словно прикасаясь к так называемому Божественному мраку³⁶⁴.

³⁶¹ «Ветви персика»: Древнеиндийский трактат о любви Дзен: URL: zen.ru/a/XstV-03I-3UXy2Dm

³⁶² Макарова А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского. Цит. ист.

³⁶³ Прими хвалу рабов смиренных!	Слава, слава Тебе, Господь всемогущий!
Во прахе мы перед Тобой!	Ты света истины сиянье,
Слава Тебе, Творец всесильный!	Слава, слава, Господь Вседержитель,
Осанна в вышних! Осанна в вышних!	Творец всемогущий!
Ты света истины сиянье,	Хвала Тебе! Хвала Тебе!

³⁶⁴ Речь идет об установке апофатического богословия относительно недоступности Бога для обычных человеческих способов познания.

Как писал Б. Спиноза в упомянутом письме к Генрику Ольденбургскому, «всё есть в Боге и движимо в Боге». То обстоятельство, что в современных постановках намерение композитора игнорируется, говорит лишь об одном. Попытка маэстро пробудить театральную публику для того, чтобы повести её к духовному свету не находит понимания у нынешнего поколения режиссёров.

Принимая во внимание влияние идей Б. Спинозы на концепцию философии любви в опере «Иоланта», в случае с оперой «Чародейка» мы считаем возможным говорить о философии любви В. С. Соловьёва, что не создаёт никакого когнитивного диссонанса в отношении мировоззренческих установок П. И. Чайковского. Дело в том, что именно Б. Спинозу Соловьёв называл «своей первой любовью»³⁶⁵. Более того, собственную философскую систему, в которой утверждается «имманентное единство всего сущего и его связь с первоначалом – Богом»³⁶⁶ В. С. Соловьёв выстраивал в опоре на монистские идеи Спинозы. Как свидетельствует Т. Оболевич, «Соловьёва восхитила спинозианская концепция единства всего сущего – духовного и материального начала вселенной, Бога и природы»³⁶⁷.

На имеющиеся в философском наследии Б. Спинозы и В. С. Соловьёва пересечения указывал и протоирей В. В. Зеньковский, и А. Ф. Лосев³⁶⁸. При этом родство между философиями обоих мыслителей Н. В. Мотрошилова

³⁶⁵ Соловьёв В.С. Понятие о Боге (В защиту философии Спинозы) // Соловьёв В. С. Собр. соч. Т. 9. Брюссель: Жизнь с Богом, 1966. С. 3.

³⁶⁶ Оболевич Т. Спор Владимира Соловьёва с Александром Введенским по поводу Спинозы // Соловьёвские исследования. Выпуск 4(36). 2012. С. 39.

³⁶⁷ Там же.

³⁶⁸ По мнению философа, «вот это учение о всеобщей субстанции, которое мы теперь назвали бы теорией актуальной бесконечности, и есть одинаково и соловьёвское и спинозистское... Вл. Соловьёв прекрасно отдаёт себе отчет и в противоречивости учения Спинозы о множественности вещей, и в наличии у Спинозы механистических элементов, и в большой условности его “геометрического метода”, и в отсутствии у Спинозы историзма. Односторонность Спинозы для Вл. Соловьёва не подлежит никакому сомнению. Но то, что в основе бытия лежит актуальная бесконечность и что всякая философия должна увенчиваться учением о *causa sui*, – в этом для Вл. Соловьёва никогда не было никакого сомнения. В этой теории Спиноза всегда был для него основой». Подробнее по данному вопросу см.: Лосев А. Ф. Владимир Соловьёв и его время. URL: <https://litlife.club/books/159133/read?page=44>

видит в том, что как один, так и другой «пытались разрабатывать учения всеобъемлющего, то есть метафизического плана, охватывая универсальную философскую проблематику и центрируя ее вокруг этики, а главное – вокруг понятия Бога»³⁶⁹. Потому для Б. Спинозы основным трудом стала его «Этика», для В. С. Соловьёва – книга «Оправдание добра».

Не менее важным в данном контексте оказывается и тот факт, что никто, как В. С. Соловьёв вступил в полемику с А. И. Введенским³⁷⁰, ставящим знак равенства между пантеизмом Спинозы и атеизмом³⁷¹. По этому поводу Л. И. Шестов написал в своем комментарии следующее: «Соловьёв так горячо берет сторону Спинозы ..., что чувствует ... внутреннюю близость и глубокое сродство между его идеями и своим собственным религиозным мирозерцанием»³⁷².

Наконец, нельзя не обратить внимание на оценку В. С. Соловьёва, сделанную В. Ф. Эрном: «Первый после Платона Соловьёв делает новое громадное открытие в метафизике. В море умопостигаемого света, который безобразно открылся Платону, Соловьёв с величайшей силою прозрения открывает определённые ослепительные черты вечной женственности»³⁷³. И, далее: «Под диалектикой Соловьёва... всегда трепещет великая радость любви к таинственной и благодатной основе мира, познанной в интимном опыте»³⁷⁴.

Сопоставляя эти слова с теми, которые приводит в своем исследовании жизни и творчества П. И. Чайковского Д. Браун: «с тех пор, как меня соблазнила “Чародейка”, – пишет композитор, – я остался полностью верен фундаментальной потребности моей души – проиллюстрировать в музыке то,

³⁶⁹ *Мотрошилова Н. В.* Мыслители России и философия Запада. М.: Республика; Культурная революция, 2007. С. 183.

³⁷⁰ *Введенский А. И.* (1856–1925) – ученик К. Фишера, профессор Петербургского университета, философ-неокантианец, психолог, логик.

³⁷¹ См.: *Оболевич Т.* Спор Владимира Соловьёва с Александром Введенским по поводу Спинозы. Цит. изд. С. 38–45.

³⁷² *Шестов Л. И.* Умозрение и откровение (Религиозная философия Вл. Соловьёва). URL: <http://www.vehi.net/shestov/soloviev.html>

³⁷³ *Эрн В. Ф.* Гносеология В. С. Соловьёва // О Владимире Соловьёве. М.: Типография Императорского Московского Университета, 1911. С. 134.

³⁷⁴ Там же. С. 205.

что сказал Гете [в “Фаусте”]: “Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan” (“Вечное в женщине ведет нас вперед”)³⁷⁵, нельзя не почувствовать общность установок В. С. Соловьёва и П. И. Чайковского.

Поразительным образом оба гения отличались способностью к переживанию мистического опыта. Таковой просматривается ещё в ранних стихотворениях композитора, написанных в детском возрасте. О наличии в жизни композитора мистических переживаний даёт представление и его Дневник, о чём пишет в своем диссертационном исследовании А. Л. Макарова, называя такие переживания экзистенциальными³⁷⁶. Точно также сведения об «откровении Богообщения» в опыте композитора мы находим в другой работе того же автора³⁷⁷. Как В. С. Соловьёв, так и П. И. Чайковский были дружны с А. А. Фетом. Наконец, оба они обладали всемирной отзывчивостью, о чём свидетельствуют следующие высказывания о каждом из них:

- *«в своей системе Соловьёв сумел примирить и соединить идеи философов самых различных направлений, исходя из того, что каждая серьёзная мысль несёт в себе момент истины и достойна войти в сокровищницу человеческой культуры»³⁷⁸;*

- *«к безусловным достижениям композитора следует отнести его непревзойденную способность ассимилировать западноевропейскую музыку в русскую среду, с тем, что ретроспективно оказалось созданием особой, узнаваемой и влиятельной русской манеры музыкальной речи; непревзойдённую способность сочетать музыкальный классицизм с поздним романтизмом; его непревзойдённую способность сочетать классические*

³⁷⁵ Brown D. Tchaikovsky: The Man and his Music. London: publishing house “Faber and Faber Ltd”, 2010. Цит. ист.

³⁷⁶ См.: Макарова А. Л. Философско-религиозная проблематика в эпистолярном наследии П. И. Чайковского // Жизнь религии в музыке: Сборник статей. СПб.: Северная звезда, 2012. № 5. С. 59.

³⁷⁷ Там же.

³⁷⁸ Роцинский С. Б. Идея примирения и примирение идей в философии всеединства Вл. Соловьёва: дис. ...д-ра филос. н.: 09.00.03. М., 2000. 285 с. URL: <https://www.dissercat.-com/content/ideya-primireniya-i-primirenie-idei-v-filosofii-vseedin-stva-vl-soloveva>

формы с самым мощным излиянием чувств, которое музыка когда-либо видела и до сих пор не видела»³⁷⁹.

- «соловьёвский синтез идей был не искусственной конструкцией или эклектическим и безжизненным соединением, а органической целостностью, строго организованной логически и обоснованной теоретически, а главное – соответствующей реалиям и логике самой жизни»³⁸⁰;

- «сказать ли, что он был “чисто русская душа”»? Это значило бы принять часть за целое. Есть в нашей современной музыке природы гораздо более определенно русские: достаточно назвать гг. Балакирева и Римского-Корсакова. В Чайковском ... очень сложно сочетались космополитическая отзывчивость и впечатлительность с сильной национально-русской подкладкой»³⁸¹;

- «будучи, несомненно, русским философом Соловьёв вместе с тем был выдающимся представителем европейской и мировой философской мысли»³⁸².

Специально подчеркнём, что духовные параллели, обнаруживаемые между В. С. Соловьёвым и П. И. Чайковским, особенно ценны на фоне обозначенной во втором параграфе Первой главы близости исканий В. С. Соловьёва и А. Ф. Лосева. Другими словами, тот факт, что философский словарь А. Ф. Лосева был использован Б. В. Асафьевым в процессе осмысления сути творений П. И. Чайковского, в том числе блистательный анализ академиком оперы «Чародейка» в очередной раз доказывают состоятельность диалога сознаний композитора-философа и философа-композитора.

³⁷⁹ Lipman S. Tchaikovsky: the Love That Dare Not Speak Its Name. Op. cit. P. 242.

³⁸⁰ Сербиненко В. В. Владимир Соловьёв: Запад, Восток и Россия. М.: Наука, 1994. С. 72

³⁸¹ Ларош Г. А. Воспоминания о П. И. Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском. Цит. ист. С. 52.

³⁸² Роцинский С. Б. Идея примирения и примирение идей в философии всеединства Вл. Соловьёва. Цит. ист.

Вместе с тем, выявленные аналогии дают основание утверждать, что до того времени, когда философия любви была воплощена в опере «Иоланта» в опоре на идеи Б. Спинозы, искомая философия со всей очевидностью заявила о себе в опере «Чародейка». При этом её раскрытие, на наш взгляд, опиралось на достижения представителей русской религиозной философии, в первую очередь, религиозной философии В. С. Соловьёва. Для примера обратимся к вербальному тексту Ариозо Кумы из IV действия оперы П. И. Чайковского «Чародейка». Оправданность подобного шага видится в характере используемого в либретто языка, который не только для иностранных, но даже и для русскоговорящих исполнителей становится камнем преткновения.

Вот, например, какое мнение складывается по этому поводу у Д. Ллойд-Джонса, чья постановка «Чародейки» проходила на сцене “Grange Park Opera”³⁸³: «...большая часть либретто “Чародейки” – ... бутафорская. Она крайне устарела. Старые клише русской оперы продолжают повторяться: “О, мой сокол!” “О, мой возлюбленный”. Я подумал: “Какая неблагодарная задача – пытаться переводить эту унылую чушь!” Поэтому, несмотря на колоссальные трудности для певцов, заучивавших свои партии наизусть в транслитерации, мы сделали это на русском языке»³⁸⁴.

Сосредоточимся на тексте Ариозо.

Где же ты, мой желанный? Я здесь!
 Поскорей приходи, свет души моей,
 Краса-радость очей!
 Нетерпением горю я тебя увидеть
 И к горячему сердцу прижать.
 Без тебя истомила мне душу тоска
 Приходи, приходи!!!
 Поскорей приходи, и умчимся с тобой

³⁸³ “The Grange” – поместье в Нортингтоне, Хэмпшир, к северо-востоку от Винчестера. Здесь внутри бывшей оранжереи был построен подковообразный театр на 550 мест с оркестровой ямой, вмещающей около 45 музыкантов. Соседний особняк, где подают еду во время 100-минутного антракта, был изначально построен как загородный дом в Хэмпшире в семнадцатом веке и перестроен в 1804 году в стиле греческого возрождения.

³⁸⁴ *Seibert D. C. The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky: an Informal Interview with David Lloyd-Jones. Cambridge University Press, 2007. P. 105.*

Мы подальше отсюда от зол и от бед!
 Приходи ж поскорей, приходи же, мой свет!
 Мы умчимся с тобою от зол и от бед!
 Приходи же, сокол ясный,
 Краса и радость, свет души моей!
 Нетерпением горю я тебя увидеть...

В полном согласии с С. Л. Франком, для которого обнаружение национального духа в текстах культуры было связано: 1) с нахождением объективно содержащихся в тексте культуры идей и философем³⁸⁵, обратимся к вербальным эмоциям, присутствующим в поэтическом тексте Ариозо, выделив из их числа:

- эмотивные значения: *желанный, истомила, тоска, нетерпением горю* и др.;
- эмотивные коннотации: *свет души, краса-радость очей, мой свет, сокол ясный* и др.;
- эмотивные потенциалы: *сердце* и др.

Далее, пытаюсь осознать самобытность этих эмотивов посредством «интуитивного углубления и вчувствования»³⁸⁶ как второго шага по направлению к национальному духу, поиском которого занимался С. Л. Франк, подчеркнём, что уже одно из первых эмотивных значений – эмотив *желанный* оказывается неоднозначным. Данный эмотив одновременно вбирает в себя такие лексеммы, как: *ожидаемый, жданный, милый, дорогой, любимый*. Заметим, важность выбора определяется и характером исполнения этого Ариозо (если речь идёт только о любимом, то это одна эмоция, если о том, кого не только любят, но и ждут – эмоция другая), и пониманием его смысла.

С учетом того, что лексема *приходи* употребляется в тексте Ариозо ровно семь раз, мы делаем свой выбор в пользу ожидаемого (жданного) Кумой Княжича. Что же касается прочих, выделенных нами эмотивных значений, то

³⁸⁵ Франк С. Л. Русское мировоззрение. Цит. изд. С. 163.

³⁸⁶ Там же.

очевидно, что все они соотносятся с отрицательными эмоциями, определяющими состояние героини. Напротив, обозначенные нами *эмотивные коннотации*, по сути, имеют исключительно положительную эмоциональную оценку. Дело в том, что каждая из них имеет отношение к свету. Это и внутренний свет, когда речь идет о душе, о красе-радости очей (глаза – зеркало души, соответственно героиня говорит о душевной радости), и свет внешний, даруемый образом возлюбленного.

Знаменательно, что само понятие *внутренний свет* также может рассматриваться в нескольких аспектах:

- сила, мудрость, истина;
- духовное пробуждение, благодаря которому происходит «осознание своей истинной природы и связи с окружающим миром»³⁸⁷;
- связь с другими³⁸⁸.

В данном контексте этимология лексемы *ясный* (сокол ясный) также выводит нас на исключительно «световые» понятия: *искра, яркая звезда*.

Наконец, осуществляя «сочувственное постижение внутренних тенденций и своеобразия национального духа»³⁸⁹, которое С. Л. Франк определял в качестве итоговой деятельности мысли, подчеркнём принципиальность для нас того факта, что все эти эмотивные коннотации несут в себе и религиозную символику. В частности, по словам духовных наставников, «радость есть ... прикосновение к нам Божественной благодати..., у людей духовно просвещённых это не просто тихое состояние, а это избыточествующая сердечная радость, которая оказывается самым ярким, самым сильным, в положительном смысле слова, проявлением человеческой души»³⁹⁰.

³⁸⁷ ### Что такое свет души? Свет души — это м... | am ss Постигая вечность. URL: https://vk.com/wall-148961848_2687.

³⁸⁸ Там же.

³⁸⁹ Франк С. Л. Русское мировоззрение. Цит. изд. 163.

³⁹⁰ Как обрести радость? Слова духовных наставников. URL: <https://mbrsm.ru/2018/-11/09/kak-obresti-duhovnyu-radost-slova-duhovnyx-nastavnikov/>

В свою очередь, «свет души – это не просто выражение внутреннего состояния, но и универсальный язык, на котором разговаривает сердце»³⁹¹. Потому, отмечая синонимичность понятия *внутренний свет* понятиям *сердце*, *совесть*, священномученик Александр Туберовский видит причину этого в том, что источником такого света выступает Бог³⁹². Соответственно, при наличии этого света «становится доступным созерцание предметов и красот духовного мира»³⁹³. Помимо этого, суть лексемы *сердце* как эмотивного потенциала раскрывается и в размышлениях П. Д. Юркевича – учителя Вл. Соловьёва. Известно, что именно Вл. Соловьёв оказался среди тех, кто откликнулся на безвременную кончину близкого ему по духу профессора некрологом (П. Д. Юркевич ушел из жизни в 48 лет).

Человеческое сердце рассматривается Юркевичем «как средоточие всей телесной и духовной жизни человека, как существеннейший орган и ближайшее седалище всех сил, отправлений, движений, желаний, чувствований и мыслей человека со всеми их направлениями и оттенками»³⁹⁴. По его убеждению, сердце одновременно являет собой единство души, духа и тела.

Во многом опираясь на философию сердца П. Д. Юркевича, Б. П. Вышеславцев констатирует: именно через сердце происходит в христианстве «мистическое соприкосновение с Богом и с ближним»³⁹⁵, поскольку «сердце есть орган, устанавливающий эту особую интимную связь»³⁹⁶, получившую название христианская любовь. «Она отличается от

³⁹¹ *Ионников С. Н.* Свет души и его отражение. URL: <https://proza.ru/2024/08/24/1631>

³⁹² Там же.

³⁹³ *Туберовский А, смч.* Внутренний свет [Толкование слов «свет, который в тебе» (Мф. 6:23; Лк:11, 35)] // Богословский вестник. 1914. Т. 2. № 5. С. 25–47. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Tuberovskij/vnutrennij-svet-tolkovanie-slov-svet-kotoryj-v-tebe-mf-6-23-lk-11-35/

³⁹⁴ *Юркевич П. Д.* Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия // П. Д. Юркевич. Философские произведения. М.: Издательство «Правда», 1990. С. 69.

³⁹⁵ *Вышеславцев Б. П.* Этика преображенного Эроса. М.: Республика, 1994. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_Vysheslavcev/etika-preobrazhennogo-erosa/

³⁹⁶ Там же.

всякой другой нехристианской любви своей мистической глубиной, обличается тем, что она есть связь глубины с глубиной, мост, переброшенный от одной бездны сердца к другой»³⁹⁷.

Не случайно лексема *сердце*, по подсчётам Г. Н. Скляревской, упоминается в Священном Писании около 750 раз, будучи рядоположенной другим библейскими понятиями. Среди таковых:

- *Бог*;
- *ангел*;
- *пророк*;
- *покаяние*;
- *жертва*;
- *святой*;
- *Церковь*;
- *апостол*³⁹⁸.

С сердцем человека связана и любовь, представленная в христианстве в качестве «главной заповеди – главного этического принципа»³⁹⁹.

То обстоятельство, что в тексте Ариозо Кумы одновременно присутствуют как эмотивы телесного порядка, так и порядка духовного позволяет обратиться к философской идее В. С. Соловьёва об обретаемом через телесную любовь всеединстве. Подчеркнём, что именно телесная любовь рассматривалась В. С. Соловьёвым в качестве «силы, не только преодолевающей человеческий эгоизм, но и преображающей реальную действительность», способствуя «ощущению мистической причастности единству мира»⁴⁰⁰, «возведению божественного в человеке к божественному

³⁹⁷ Там же.

³⁹⁸ Скляревская Г. Н. Сердце в Священном Писании. URL: https://samlib.ru/p/-porjadin_m_e/serdcebiblia.shtml

³⁹⁹ Скляревская Г. Н. Концепт «Любовь» в христианском понимании: попытка лексикографического описания (предварительные заметки) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей /Ред. кол. М.Л. Ковшова, В. В. Красных, А. И. Изотов, И. В. Зыкова. М.: МАКС Пресс, 2013. Вып. 46. С. 104.

⁴⁰⁰ Киселёва Н. А. Гностические корни идей и образов любви в философии В. С. Соловьёва // Наука. Искусство. Культура. 2015. Вып. 3(7). С. 71.

во всём»⁴⁰¹. При этом «цель половой любви-Эроса у Соловьёва – не физическое рождение, а духовное рождение, преображение телесное...»⁴⁰².

Наделяя любовь метафизическим характером, Вл. Соловьёв рассматривает её не только с позиции культуры, но и в синонимичности с такими феноменами, как смысл бытия, смерть, свобода, творчество...»⁴⁰³. Думается, безусловное наличие такой любви между Кумой и Княжичем опознаётся в словах протоирея Николая Депутатова: «Душа тянется к сродному: в ней ведь заложен образ Божий. Она стремится к этому образу чрез красоту и радость, в чём бы они ни проявлялись»⁴⁰⁴. Другими словами, краса и радость очей Кумы или иначе – ликование её души, её сердца, обусловлены лишь одним: с ожидаемым ею в нетерпении княжичем она способна пережить сизигию.

Это соловьёвское понятие В. В. Кравченко трактует следующим образом: опыт, «органично соединяющий внешнее существование и внутренние состояния личности, когда человек не различает личное и всеобщее, при этом не поглощаясь всецело процессом, а оставаясь самодействующей и самосознающей, самотворящей и самочувствующей личностью»⁴⁰⁵. Основой искомого опыта, по мысли исследователя, выступает «Любовь в новом своём качестве – жизненно-объединяющей силы и бесконечно возвышающей мощи»⁴⁰⁶.

То обстоятельство, что сизигия одновременно опознаётся на уровне «особой формы самоотверженного соработничества человека с Высшим, в

⁴⁰¹ Соловьёв В. С. *Философия искусства и литературная критика*. М.: Искусство, 1991. С. 82.

⁴⁰² Козырев А. П. *Смысл любви в философии Вл. Соловьёва и гностические параллели* // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 59–78. URL: <http://www.rodon.org/kap/slvfvsigp.htm>

⁴⁰³ Беликова М. В. *Культурологический анализ любви в свете работ В. С. Соловьёва и Н. А. Бердяева: автореф. дис. канд. культуролог.: 24.00.01. Челябинск, 1998. С. 5.*

⁴⁰⁴ Депутатов Н., *прот.* *Радость и красота*. URL: https://happy-school.ru/publ/besedy/radost_i_krasota/97-1-0-20849

⁴⁰⁵ Кравченко В. В. *Философия любви Вл. Соловьёва: от платоновского Эроса к вселенской сизигии* // Современные философские исследования. 2024. № 4. С. 32.

⁴⁰⁶ Там же.

котором человеческие представления и цели должны быть отринуты во имя непостижимых путей уникального взаимодействия»⁴⁰⁷, раскрывает внутреннюю мотивацию действий Кумы. Грезя о том, что они умчатся с Княжичем «подальше отсюда от зол и от бед», она бросает дом и приносящее доход дело, оставляет близких людей, готовых прийти к ней на помощь, не будучи в состоянии понять, что нет такого места на земле, где не пришлось бы повстречаться с горем-злосчастьем.

Потому, столь созвучной финалу оперы «Чародейка» оказывается мысль В. С. Соловьёва о том, что поскольку метафизический уровень любви у человека носит лишь зачаточный характер, «на физическом уровне это сильное чувство, как правило, остается неразделенным и бесплодным, а при взаимности может привести к трагическому концу»⁴⁰⁸. Более того, установка Б. В. Асафьева, согласно которой все действующие лица оперы «Чародейка» раскрываются исключительно в зависимости от этого центрального персонажа, рифмуется со следующим положением В. С. Соловьёва. «Ненависть есть лишь модификация любви и не имеет независимого происхождения. Ненависть происходит из эгоизма, а эгоизм – это исключительная любовь к себе. Таким образом, есть два рода любви – отрицательная любовь или ненависть, и положительная любовь или любовь в собственном смысле»⁴⁰⁹.

Очевидно, что носителем отрицательной любви выступает княгиня. Думается, что исполнить по отношению к Настасье задуманное ею злодеяние оказалось возможным по одной простой причине. Обожествующая, связывающая Куму воедино со всеми миром любовь, сделала её безоружной против хитрости и подлости. Будь она прежней разбитной и ловкой бабой, она вряд ли бы доверилась неизвестному ей человеку, не насторожившись. Однако

⁴⁰⁷ *Кравченко В. В.* Философия любви Вл. Соловьёва: от платоновского Эроса к вселенской сизигии. Цит. изд. С. 33.

⁴⁰⁸ *Киселёва Н. А.* Гностические корни идей и образов любви в философии В. С. Соловьёва. Цит. изд. С. 71.

⁴⁰⁹ *Соловьёв В. С.* София. Второй диалог. РГАЛИ. Ф. 446. Оп. 1. ед. хр. 19.

в ситуации, когда чувственный эрос преобразует её существо, поднимая Настасью на высший уровень бытия, отмеченный всеединством, она уже ничего не опасается тем более, что божественная любовь предполагает в том числе и любовь к своим врагам как невозможность отвечать на зло злом.

Соответственно, в I действии оперы, в титульной арии «Глянуть с Нижнего», Настасья демонстрирует свою стихийную близость с природой и окружающими ее людьми, частью которых она является подобно тому, как сами люди выступают неотъемлемой частью природы⁴¹⁰. Потому безоговорочно прав Б. В. Асафьев, утверждая, что «музыка I акта “Чародейки” – своего рода единственный пример, где раскрывается в постепенном росте массовое чувство солидарности перед властью человеческой красоты, явленной в полной завершенности»⁴¹¹.

Напротив, в Ариозо, звучащем в IV действии, мы видим иную ситуацию. Прежде не «просветлённая ни верой, ни воспитанием» Кума, «поставившая себе единственной задачей весело жить»⁴¹², через телесную любовь к Княжичу становится обладателем чувства, которое отличается от прежде стихийного переживания ею родства с природой и окружающими ее людом. Возможно, это новое состояние Кумы созвучно чувству, которое испытывала М. В. Сабашникова⁴¹³, читая труд В. С. Соловьёва «Оправдание добра».

Вот как она сама об этом вспоминает:

«Будто золотой свет озарил мою душу и преобразил её, и вся природа вокруг стала откровением этого света, этой любви. Перламутровые блики на стволах и фиолетовые на безлистных ещё кронах березовых лесов с тёмно-зелеными елями между ними, душистые фиалки на коричневой

⁴¹⁰ Т. Н. Исиченко-Бурцева называет здесь Куму «дитя народа». *Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы*. Цит. изд. С. 10.

⁴¹¹ *Асафьев Б. В. «Чародейка»*. Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 145

⁴¹² *Чайковский П. И. Избранные письма / Сост и коммент. Н. Синьковской*. М.: Музыка, 2002. С. 236–237.

⁴¹³ *Сабашникова М. В. (1882–1973) – русский писатель и художник, супруга М. Волошина*.

прошлогодней листве под ногами, смарагдовые вспышки новой зелени, дыхание влажной земли и нежно-зелено-голубое небо, – все возникло из творческого Слова, из той же любви, которая живёт в душе, возвращая творение к его первоисточнику. Я снова увидела вокруг себя мир как нечто исконно своё. Божественное Слово открывалось в мировом свершении, как Оно открывалось во мне самой, в моей любви, в моих мыслях»⁴¹⁴.

На наш взгляд, внутренняя трансформация этой не знавшей прежде Божественной любви Кумы со всей очевидностью просматривается в стихотворении В. С. Соловьёва, написанном 17 мая 1876 года:

Истинно тот есть любимец богов, кто жизни весною
 Миртом главы не венчал, кого только в грёзах манила
 Нежной рукой золотая царица Китеры. Дарами
 Муз и харит небогатый, пусть древнего Кроноса семья
 В сердце глубоко таит он и думой угрюмой питает.
 Рано иль поздно пробьётся наружу сокрытое пламя,
 Молнией вспыхнет и землю широким охватит пожаром.
 Всё, что в груди хоронилось, что образа тщетно искало:
 Гордого духа порывы и нежность любви беспредельной, –
 Всё то в одну непреклонную силу сольется, волшебным
 Мощным потоком все думы людские обнимет,
 Цепь золотую сомкнет и небо с землей сочетает.

Суть этого стихотворения со всей глубиной и пониманием выразил А. П. Козырев: «Любовная сила, не растраченная и затаённая в сердце, со временем выйдет наружу и «небо с землей сочетает», – таков смысл соловьёвских гекзаметров»⁴¹⁵. Потому, будучи выданной замуж, как водится, без любви, что отчасти оправдывает отказ Настасьи соблюдать обязательные по смерти супруга траур и скорбь, она, встретив Княжича, переживает любовь, которую Б. В. Асафьев называет «искренней, преодолевающей стихийную

⁴¹⁴ Волошина М. (М. В. Сабашникова) Зеленая змея. История одной жизни. М., 1993. С. 105–106.

⁴¹⁵ Козырев А. П. Смысл любви в философии Владимира Соловьёва и гностические параллели. Цит. ист.

страстность во имя этически прекрасного жизненного единения и взаимопонимания жизненных целей»⁴¹⁶.

Осознав в процессе метода анализа словарных дефиниций вербальных эмотивов, присутствующих в тексте Ариозо Кумы, упоминаемые С. Л. Франком «внутренние тенденции и своеобразие национального духа»⁴¹⁷, мы намерены заострить внимание на его – национальном духе – неповторимости. С этой целью обратимся к «Сравнительному словарю мифологической символики» М. М. Маковского, уточнив, какие из представленных автором понятий близки лексеме любовь. Знаменательно, что большинство коннотаций ранее рассмотренных лексических значений, соответствующих выявленному в тексте Ариозо Кумы вербальным эмотивам, косвенно обнаруживает себя и в названном словаре в группе индоевропейских языков. Речь идет о таких раскрывающих суть интересующей нас лексемы понятиях, как: музыка, гармония, пустота, бездна, ночь, яма, звук, слово, говорить, зияние, слепой, темный, голый, маниться, затмеваться, опасность, болезнь, смерть, небо⁴¹⁸.

Отмеченное наблюдение, как представляется, обретает свой особенный смысл в постановках оперы «Чародейка» зарубежными исполнителями – вокалистами, дирижёрами, режиссерами. Оперируя, на первый взгляд, неизменными понятиями, они в действительности либо оставляют за кадром специфику религиозной направленности оперы П. И. Чайковского, игнорируя особенный характер любовного чувства, как это делает режиссёр Т. Гюрбака⁴¹⁹, либо, напротив, педалируют искомую религиозность

⁴¹⁶ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 147.

⁴¹⁷ Франк С. Л. Русское мировоззрение. Цит. изд. С. 163.

⁴¹⁸ Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М.: Владос, 1996. С. 212–213.

⁴¹⁹ Татьяна Гюрбака (1973) – немецкий режиссёр. Примечательно, что в 2013 году по версии журнала “*Opernwelt*” («Мир оперы») Т. Гюрбака была названа режиссёром года. Поводом послужила постановка на сцене «Фламандской оперы» трёх творений П. И. Чайковского: «Мазепы», «Евгения Онегина» и «Чародейки».

безотносительно всего происходящего на сцене, как это представлено в режиссёрской версии «Чародейки» А. Жолдака⁴²⁰.

И как тут не согласиться с Ю. В. Лобановой в том, что эмоции «различаются от культуры к культуре» настолько, что изначальное представление об универсальности эмоций предстаёт лишь «структурно необходимым мифом...»⁴²¹. Тем не менее, как пишет исследователь, «вера в универсальность, будучи аналитически ложной, функциональна, поскольку служит целям межкультурной коммуникации, социальной интеграции и легитимации гуманистических идеологий»⁴²².

Остановимся на каждом из «шедевров», подчеркнув, насколько в данном контексте актуально звучат слова Б. В. Асафьева, адресованные совсем другим людям, в совсем другую эпоху и по другому поводу. Сокрушаясь от нежелания музыкантов работать с текстом, «...исходя от данностей, от живых организмов», вследствие чего в процессе анализа начинает доминировать «абстрактная схема», которая «накладывается на слушаемую музыку, как треугольник на треугольник в доказательствах теорем»⁴²³, философ-композитор настаивает на необходимости изучать сущностную основу творений композитора. Только тогда, согласно позиции академика, «удастся установить ту или иную принципиальность различных видов оперных форм, не насилуя их по произволу»⁴²⁴.

Вопреки замыслу П. И. Чайковского, который, по словам Б. В. Асафьева, «изумительно снимал покров оперной пошлости и ложного пафоса в своих правдивейших высказываниях о любви в ощущениях и

⁴²⁰ Андрей Валерьевич Жолдак (1962) – украинский театральный режиссёр.

⁴²¹ Лобанова Ю. В. *Философия эмоционального режима: монография*. М.: Сфера, 2025. С. 52.

⁴²² Лобанова Ю. В. *Философия эмоционального режима*. Цит. изд. С. 69.

⁴²³ Асафьев Б. В. *Очерки советского музыкального творчества [Текст]/ Ред. коллегия: Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг [и др.]*. Москва; Ленинград: Музгиз, 1947 (Москва: тип. «Искра революции»). С. 297.

⁴²⁴ Там же.

осознаниях русских женщин»⁴²⁵, в постановке, представленной 15 марта 2019 года на сцене Лионской оперы⁴²⁶, А. Жолдак показал своё видение творения композитора. Во-первых, вместо Настасьи режиссёр выдвигает на первый план Мамырова, чей религиозный фанатизм обнаруживает в себе приметы едва ли не Святой Инквизиции. В итоге именно вокруг Мамырова складываются основные события оперного действия.

Вторым по значимости становится образ распятого Христа, который отстраненно «наблюдает» за происходящими на сцене проявлениями самой разной «любви»: гетеро- и гомосексуальной, лесбийской. Налицо «физиология, активно приправленная видеоизображениями лика Спасителя с распятия»⁴²⁷. Очевидно, что подобные сновидения⁴²⁸ звучат диссонансом как в отношении позиции самого Чайковского – в письме, адресованном исполнительнице главной роли Э. К. Павловской, он настаивал на том, что Настасья обладает и нравственной силой, и красотой⁴²⁹, так и точки зрения Б. В. Асафьева. По мысли академика, в опере «Чародейка» «физической красоты музыка не передает...»⁴³⁰.

⁴²⁵ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 148.

⁴²⁶ Лионская национальная опера – это ассоциация, учрежденная законом 1901 года с целью развития лирического искусства и танца в Лионе и регионе Рона-Альпы. Она располагается в здании театра, построенного в 1831 году. В 1993 году здание было модернизировано. Сейчас Лионская национальная опера располагает двумя залами: большой зал на 1100 мест и амфитеатр на 200 мест, а также помещениями для работы хора, оркестра, магистратуры, балетной труппы, администрации и т.п. – всего около 350 человек.

⁴²⁷ Журавлев В. С Чайковским нам поможет заграница. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/janna-charodeika-france/>

⁴²⁸ В интервью одному из западных СМИ А. Жолдак сказал: «Я живу в своих снах. Для меня сны и мечты – это тоже кино... Я создаю анархию, хаос и добавляю сюда красоту». Подробнее по данному вопросу см. *Zholdak A. L'Enchanteresse – Interview [... dans le cadre de la production dudit opéra sur la scène de Opéra de Lyon: vidéo publiée le 04.03.2019 sur la chaîne "Opéra de Lyon", créée depuis la France] / A. Zholdak.* – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=va1tOEOyeMQ>

⁴²⁹ *Tchaikovsky P. I. Letter 2685.* URL: <https://www.operaactual.com/critica/lyon-un-tchaikovsky-fascinante/>

⁴³⁰ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 148.

Другими словами, в противоположность этически прекрасному чувству, которое не только больше жизни, но и больше смерти, А. Жолдак делает ставку на «натуралистически самодовлеющую чувственность»⁴³¹, с упорством обнаруживая её и там, где её нет и никогда не может быть (см. Приложение 2. Рис. 1–2). На первый взгляд, режиссёр действует так, словно получает *carte blanche* из рук самого композитора. «Что касается “Чародейки”, – сообщает П. И. Чайковский П. А. Перелецкому⁴³², – то в либретто она будет неизвестна. Останется только суть дела; но разработка сюжета будет совсем иная... Развязка тоже подвергнется коренной переделке»⁴³³. Однако, если задача композитора – придать главным персонажам «новые характерные оттенки, вследствие чего они явятся человечнее, симпатичнее, живее и теплее»⁴³⁴, то А. Жолдак делает всё, чтобы обнажить в своих персонажах животное начало⁴³⁵.

Аналогичным образом и специфика «Чародейки» режиссёра Т. Гюрбака, представленная на сцене «Фламандской оперы» в Генте⁴³⁶, а также транслируемая каналом “KLARA”⁴³⁷, заключается в том, что из числа действующих лиц, особенно позабавивших публику, были хористы, не

⁴³¹ Журавлёв В. С Чайковским нам поможет заграница. Цит. ист.

⁴³² Перелецкий П. А. (1856–1914) – историк музыки и театра.

⁴³³ Цит. по: Неизвестные письма П. И. Чайковского // Музыкальная академия. 1939. Вып. 8 (71). С. 56.

⁴³⁴ Там же.

⁴³⁵ Как пишет В. Журавлёв – кандидат искусствоведения, музыкальный критик, лектор, ведущий видеоблога «Сумерки богов», «А. Жолдак обращает внимание на цвет одежды героев, на рисунок вентиляционной решётки, на размер ушей артистов, на качество нижнего белья, в котором они ходят по сцене, на всё, от чего можно “чисто поржать”. Только не на музыку Чайковского!». См.: Журавлев В. С Чайковским нам поможет заграница. Цит. ист.

⁴³⁶ 30 октября “Vlaamse Opera” («Фламандская опера») в Генте стала единственной крупной труппой, включившей предпоследнюю оперу Чайковского «Чародейка» в свой активный репертуар. Будучи совместной постановкой Фламандской оперы и Эрфуртского театра (Theater Erfurt), спектакль в течение месяца был показан на сценах в Генте и Антверпене.

⁴³⁷ Канал “KLARA” (Название расшифровывается как **K**lassieke **R**adio, что означает классическое радио) – бельгийская радиостанция, управляемая фламандской общественной вещательной компанией Vlaamse Radio- en Televisieomroep (VRT) и посвященная в основном классической музыке, но иногда также джазу и мировой музыке.

отягощенные никакой одеждой, если не считать респираторов, прикрывающих их лица⁴³⁸. Отдельного внимания заслуживает атмосфера цирка, потребность в которой, возможно, вызвана тем, что вступление ко второму акту для жаждущей «хлеба и зрелищ» зрительской аудитории было, по мнению режиссёра, утомительным. Другой приметой наднациональной идеологии можно считать портрет Че Гевары на футболке одного из «акробатов», тогда как собственно русское угадывалось в прогуливающемся по сцене белом (!) медведе, популяция которого, видимо, связывается режиссёром именно с нижегородской землей.

Вряд ли в связи с подобными режиссёрскими работами можно удивляться тому, что Настасья воспринимается зарубежной публикой то русской Кармен, то русской мадам Бовари, то героиней русской «Травиаты». В свою очередь, сама опера вызывает у профессиональной критики и меломанов наибольшие ассоциации либо с бродвейским шоу Ирвинга Берлина⁴³⁹, либо с оперой «Мария» Р. Стратковского⁴⁴⁰. Примечательно, что, выявляя обозначенные параллели, критик задается вопросом, не имел ли Стратковский в виду «Чародейку» в момент написания своего произведения? Полагаем, что поскольку Петербургскую консерваторию Р. Стратковский окончил в 1890 году, он вполне мог стать свидетелем премьерной постановки «Чародейки», которая проходила на сцене Мариинского театра в 1887 году.

⁴³⁸ «“Является ли фронтальная нагота теперь требованием ЕС”, – задается вопросом автор. Его закономерность обусловлена тем, что в Англии, например, большое внимание в современных постановках уделяется нижнему белью, одержимость которым видится тамошней публике более похотливым, чем обнаженная натура». См.: Какой-то зачарованный вечер. URL: <https://rec.music.-opera.narkive.com/RfuXP32k/-some-enchanted-evening>

⁴³⁹ *Ирвинг Берлин* (1888–1989) – американский композитор-песенник, число написанных им произведений составляет около полутора тысяч, автор песни «Боже, благослови Америку».

⁴⁴⁰ *Статковский Роман* (1859–1925) – польский композитор. Фабула оперы «Мария», созданной на основе одноимённой эпической поэмы А. Мальчевского, действие которой происходит на Украине в XVII веке, такова: «авторитарный отец, разочарованный женитьбой сына на женщине из низшего сословия, казнит женщину, а сын, в конечном счете, противостоит отцу, однако, имея возможность убить его, не делает этого, сдерживая себя». См. «Какой-то зачарованный вечер». Цит. ист.

Имя другого композитора, которое упоминается в критических заметках наряду с именами Ж. Бизе, Дж. Верди и Р. Стратковского, возникает в связи с интерпретацией «Чародейки» дирижёром Д. Юровским, работающим в паре с Т. Гюрбака. Как пишет очевидец, «Опера “Чародейка” ... находится под влиянием Вагнера (есть некоторые восходящие фразы струнной группы, особенно в III акте, которые напоминают отдельные лейтмотивы из “Золота Рейна”»)⁴⁴¹.

Понятно, что обозначенные постановки вряд ли способствуют осознанию того, что действительно проигравшей в поединке света и тьмы, любви и ненависти оказывается Княгиня, а не Настасья. Здесь мы полностью принимаем точку зрения Е. О. Китаевой, по мнению которой «смысл всей сцены заключается не в “борьбе” Кумы “за свою любовь”..., не в её “игре со смертью”, а в том, что в любви Настасьи проявился сотериологический⁴⁴² мотив. Собственно “сила любви” героини, о которой писал Чайковский, и спасает душу Княжича от свершения смертного греха, от неминуемого падения в бездну. Она словно “выводит” его из трагедийного пространства грехопадения...»⁴⁴³.

Представляется, что знакомство с режиссёрскими работами А. Жолдака и Т. Гюрбака рождает чувства, сходные с настроением, которое испытали при просмотре оперы Дж. Мейербера «Северная звезда» и вызывающий неподдельный интерес П. И. Чайковского Л. Н. Толстой, пришедший в оперу вместе с И. А. Тургеневым, и сам композитор. Основываясь на мемуарах, А. А. Кара-Мурза описывает эту ситуацию так:

«Увы, впечатление от “Северной звезды по-бургундски” превысило самые худшие опасения меломана Тургенева. “Но зато театр здесь и даваемая на оном «*Étoile du Nord*» – чудо! – писал он в тот же вечер Анненкову. – Посмотрели бы Вы на русских солдат с киверами, вроде мучных совков, на

⁴⁴¹ «Какой-то зачарованный вечер». Цит. ист.

⁴⁴² Сотериология имеет непосредственное отношение к богословскому учению о спасении человека.

⁴⁴³ Китаева Е. О. Цит. ист. С. 75.

казаков, на мужиков – и как это всё поёт! Такая каша выходит, что вообразить нельзя. Точно всякий сброд, прохожие прегадкие люди Вам в мозг с...т. Никак потом проветриться нельзя»⁴⁴⁴.

Л. Н. Толстой о своей оценке увиденного сделал не менее примечательную дневниковую запись: «“Étoile du Nord”. *Sakinkers*». Раскрывая смысл лексемы *sakinkers*, А. А. Кара-Мурза уточняет: это «ругательно-презрительное сложносоставное (русско-англо-французское) слово», рожденное по случаю Л. Н. Толстым совместно с И. А. Тургеневым, «буквально означало “*гадящие-в-сердце*”»⁴⁴⁵. «Спустя четверть века, – сообщает исследователь, – в декабре 1881 г., очередными “жертвами” неудачной постановки “Северной звезды” Дж. Мейербера (на этот раз в Риме, в оперном театре “Констанци”), стали П. И. Чайковский и его знакомый, харьковский помещик Н. Д. Кондратьев (имеется в виду друг композитора, о трагической судьбе которого мы упоминали ранее). Петр Ильич писал тогда оставшемуся в России брату Анатолию: «Был в опере, где слушал “Северную звезду” Мейербера, в коей Петр Великий очутился в Финляндии, причём декорация изображает швейцарский ландшафт, а народ одет в русские костюмы; тут же Меньшиков продаёт пирожки. Смешно и глупо ужасно»⁴⁴⁶.

Здесь важно заметить, что П. И. Чайковский, будучи заядлым театралом⁴⁴⁷, не только следил за новыми постановками как в России, так и за её пределами, но и хорошо разбирался в специфике театра. Например, известны замечания композитора об игре С. Бернар в постановке спектакля «Дама с камелиями». «Пётр Ильич отмечал наблюдательность актрисы, точно

⁴⁴⁴ *Кара-Мурза А. А.* Холодный март 1857-го года (о короткой поездке Ивана Тургенева и Льва Толстого в Дижон весной 1857 г.). // Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 150.

⁴⁴⁵ Там же.

⁴⁴⁶ *Кара-Мурза А.А.* Петр Ильич Чайковский. // Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Риме. М.: Изд-во О. Морозовой, 2016. С. 245. URL: <https://iknigi.net/avtor-aleksey-kara-murza/143094-znamenityerusskie-o-florencii-aleksey-kara-murza/read/page-1.html>

⁴⁴⁷ См. по данному вопросу: *Павлунина Л. Ф.* Театральные интересы А. А. и И. П. Чайковских // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / составители Б. Я. Аншаков, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд. Научный редактор и автор предисловия кандидат искусствоведения Н. Н. Синьковская. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 6–12.

найденные штрихи в характеристике образа, в передаче “аромата” парижского полусвета... Год спустя Чайковский видел Сару Бернар в “Федоре” и в письме заметил: “Теперь я положительно убедился, что Сара в самом деле гениальная женщина”»⁴⁴⁸.

Возвращаясь к «глупостям», представленным А. Жолдаком и Т. Гюрбака⁴⁴⁹, нельзя не признать, что как один, так и другая проявляют поразительную слепоту в отношении того, что «главный акцент в нём (в IV акте оперы «Чародейка». – прим. Шао Мэнци) падает вовсе не на физическую насильственную смерть двух любовников – Настасьи и Княжича, а на смерть духовную отца и матери Юрия»⁴⁵⁰. Подобный опыт – более, чем яркая иллюстрация несостоятельности диалога сознаний и, как следствие, примитивизация замысла великого творения великого композитора.

Удивительно, что даже сформировавшиеся в России мастера подчас делают всё, чтобы представить П. И. Чайковского не русским композитором вопреки его собственному осознанию себя «в качестве русского музыканта»⁴⁵¹, как это случилось с Д. Юровским, педалирующим в «Чародейке» приметы вагнеровского стиля. Напротив, итальянский маэстро Даниэле Рустони слышит в этой опере «предвестие Шостаковича и Шнитке»⁴⁵². В результате «оркестровый мир» композитора в его интерпретации оказывается «переполнен необузданными эмоциями, каких ... не слышали ни в одной партитуре Чайковского»⁴⁵³.

⁴⁴⁸ Белонович Г. И. П. И. Чайковский и французский драматический театр // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского Цит. изд. С. 22.

⁴⁴⁹ Заметим, что знакомство с интервью Т. Гюрбака, в котором она делится собственными представлениями о работе оперного режиссёра позволяет увидеть в ней далеко не глупого человека (см. Приложение 3). Остаётся только сокрушаться относительно того, как сильно расходятся у Т. Гюрбака слово и дело.

⁴⁵⁰ Китаева Е. О. Цит. ист. С. 76.

⁴⁵¹ Бортникова Е. Из переписки П. И. Чайковского. Цит. изд. С. 244.

⁴⁵² Рутковский В. Дикий Чайковский. «Чародейка» в постановке Андрия Жолдака. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/zholdak-charodeika-svoboda/>

⁴⁵³ Llacuna T. Lyon: un Chaikovsky fascinant: [reportaje teatral del 15/03/2019, título “Críticas internacional”] URL: <https://www.operaactual.com/-lyon-un-chaikovsky-fascinante>

В целом нарушающие все законы семиотики театра режиссёры, равно как и игнорирующие характер мелоса дирижеры, кардинально искажают смысл творения мастера, «с годами придававшего вопросам сценичности своих произведений все большее значение»⁴⁵⁴. Налицо тотальная несостоятельность диалога композитора – режиссёра – дирижёра – исполнителя. В поисках искомого диалога, в который зритель входит полноправным участником, остановимся на оперном вокале С. Касьян, А. Григорян, Е. Стихиной, исполняющих партию Кумы в постановочных версиях «Чародейки», актуализируемых в творческих тандемах режиссёров и дирижёров А. Тителя – А. Лазарева, В. Бархатова – В. Урюпина, Д. Паунтни – В. Гергиева.

2.2. Образ Кумы как воплощение национального женского архетипа в опере «Чародейка» П. И. Чайковского⁴⁵⁵

В программной статье «Музыкальная россика как музыковедческий термин» Л. П. Казанцева подробно анализирует историю становления музыкальной россики в рамках гуманитарной науки, в частности, в филологии, изобразительном искусстве, кинематографе. Речь идет об особой области музыкального творчества, которая «отображает видение России (в узком значении – русского) сквозь призму зарубежной культуры»⁴⁵⁶. Отмечая, что в данных областях знания накоплен большой опыт по систематизации и типологизации работ зарубежных авторов, которые обращаются в своих

⁴⁵⁴ Белонович Г. И. П. И. Чайковский и французский драматический театр. Цит. изд. С. 22.

⁴⁵⁵ Данный параграф выстраивается на основе следующей публикации соискателя: Shao Mengqi. The Image of Kuma from Pyotr Tchaikovsky's *The Enchantress* in Contemporary Opera Productions: Concerning the Question of Musical Rossica // Russian Musicology. 2025. № 2. С. 31–47.

⁴⁵⁶ Казанцева Л. П. Музыкальная россика как музыковедческий термин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 26.

произведения к русской теме, Л. П. Казанцева акцентирует внимание на перспективных для российского музыковедения ракурсах исследования, осуществляемых в русле музыкальной россии. В их числе:

- изучение работ зарубежных авторов, использующих в своем композиторском опыте музыкальные заимствования, принадлежность которых к русской культуре не вызывает сомнения;
- анализ произведений зарубежных композиторов, музыкальное содержание которых связано с русской тематикой;
- выявление аутентичности музыкального материала, который позиционируется зарубежными композиторами как русский.

По мнению исследователя, подобный опыт поможет получить представление о том, какой видится Россия и населяющий ее народ западному человеку? Насколько эти представления соответствуют действительности либо искажают ее, способствуя созданию ложных стереотипов? На наш взгляд, не менее интересным в исследовании новых граней музыкальной россии, призванных дать ответы на поставленные вопросы, будет опыт постановочных версий адресованных западному зрителю образцов музыкального театра, созданных русскими композиторами на русском материале. Думается, искомый опыт приведет научное сообщество к необходимости с бóльшим вниманием подходить к оценке аналогичных произведений русских композиторов, которые обращают свой взор к «дальним берегам», живописуя «заморские страны».

В данном контексте нельзя не признать, что в Китайской Народной Республике, где не только хорошо знают, но и любят русского композитора П. И. Чайковского, наиболее известными и почитаемыми остаются опера «Евгений Онегин» и балет «Щелкунчик». Вместе с тем, современное китайское музыковедение стремится к расширению представлений о творческом наследии мастера, предпринимая попытки изучения опер

«Иоланта»⁴⁵⁷, «Пиковая дама»⁴⁵⁸ с разных позиций, в том числе актуализируя интертекстуальные связи, обнаруживающие себя в его композициях.

Знаменательно, что наряду с сугубо аналитическими задачами, китайские авторы ставят вопрос о национальной идентичности Чайковского, воплотившейся в его творениях. Так, Чжан Личжэнь в статье, посвящённой опере «Иоланта», пишет о том, что в этом произведении очевидно сочетание русской национальной традиции с универсальными человеческими ценностями⁴⁵⁹. В свою очередь, исследователь оперы «Пиковая дама» Гуань Пэйтянь приходит к выводу о том, что отражение русской ментальности осуществляется в этом произведении через синтез академических и фольклорных традиций⁴⁶⁰. Ему вторит Чэнь Ганъи, по мнению которого в опере «Пиковая дама» Чайковскому удалось воссоздать дух России эпохи Екатерины Великой⁴⁶¹.

В обозначенном ракурсе исследования особый интерес представляет опера «Чародейка». Имеются в виду сценические трактовки этого произведения, которое, по сути, воплощает в себе квинтэссенцию русскости, о чем свидетельствуют и упоминаемые ранее слова Б. В. Асафьева, отметившего, что опера «Чародейка» стала «первым по своей целеустремленности русским симфоническим и бытовым романом... в

⁴⁵⁷ *Вэнь Ясин*. Анализ оперы «Иоланта» П. И. Чайковского // Искусствоведение. 2017. № 21. С. 5–6. (на кит. языке); *Чжан Личжэнь*. П. И. Чайковский и его опера «Иоланта» // Северная музыка. 2016. № 36 (04). С. 39. (на кит. языке).

⁴⁵⁸ *Ван Нань*. Особенности художественного стиля «Пиковой дамы» // Современная музыка. 2018. № 6. С. 85–86. (на кит. языке); *Ван Чэнь*. Анализ оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Художники. 2019. № 4. С. 112–113. (на кит. языке); *Гуань Пэйтянь*. Исследование национальной культуры и художественного стиля оперы «Пиковая дама» // Искусствоведение. 2022. № 8. С. 163–166. (на кит. языке); *Сунь Чжаоцзунь*. История создания оперы «Пиковая дама» и творческий путь композитора // Искусство пения. 2020. № 1. С. 24–31. (на кит. языке); *Чэнь Ганъи*. Анализ образов персонажей оперы Чайковского «Пиковая дама» // Большая сцена. 2012. № 11. С. 81–82. (на кит. языке).

⁴⁵⁹ *Чжан Личжэнь*. П. И. Чайковский и его опера «Иоланта». Цит. изд.

⁴⁶⁰ *Гуань Пэйтянь*. Исследование национальной культуры и художественного стиля оперы «Пиковая дама» // Искусствоведение. 2022. № 8. С. 164.

⁴⁶¹ *Чэнь Ганъи*. Анализ образов персонажей оперы Чайковского «Пиковая дама» // Большая сцена. 2012. № 11. С. 81.

русском музыкальном театре»⁴⁶², и мысль Ю. В. Келдыша. В посвященном творчеству П. И. Чайковского разделе «Истории русской музыки» ученый писал о «глубоко русском народном характере» Настасьи, «неотделимом от окружающего её быта и природы»⁴⁶³.

Думается, что подобная установка как нельзя более отвечает характеру самого П. И. Чайковского. Вот как он выразился по этому поводу в письме к С. И. Танееву, комментируя разговоры доброхотов об узнаваемых на слух заимствованиях в его музыке: «... Я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я осознаю, что не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и кучкизм сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров <...> в чём я уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал Бог и каким меня сделали мое воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу...»⁴⁶⁴.

Важно заметить, что размышления о национальной специфике наследия П. И. Чайковского вопреки тому, что сам мэстро позиционировал себя «в качестве русского музыканта»⁴⁶⁵, носят подчас весьма противоречивый характер. Более того, согласно Дж. Валентине (J. Valentine), композитор «на протяжении всей своей плодотворной и знаменитой музыкальной карьеры ... находился в личных разногласиях со своим вкусом к европейской музыке и

⁴⁶² Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания) // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. С. 163.

⁴⁶³ Келдыш Ю. В. П. И. Чайковский // Келдыш Ю. В., Корабельникова Л. З., Левашова О. Е. и др. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1994. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. 1994. С. 172.

⁴⁶⁴ Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 169.

⁴⁶⁵ Ковалевский Г. В. Религиозные взгляды П. И. Чайковского в контексте культуры его времени: к истории несостоявшегося диалога. Цит. изд. С. 222.

своей собственной идентичностью как русского композитора»⁴⁶⁶. Для сравнения приведем несколько высказываний, которые принадлежат, с одной стороны, современникам композитора, с другой, – его потомкам:

- «национальный элемент не всегда удается Чайковскому...»⁴⁶⁷;
- «из всех русских авторов он [Чайковский] остался навсегда наиболее космополитом...»⁴⁶⁸;
- «То, что Чайковский вскоре понял – и чего критики (а не зрители) не могли понять более столетия, – заключалось в том, что музыка, к написанию которой у него были уникальные склонности и способности, могла выполнять именно те функции, за которые ценился повествовательный голос Пушкина. Результатом стало шедевральное произведение стилизованного оперного реализма: русский аналог “Травиаты” или “Манон”, за исключением того, что он стоит выше в своих национальных традициях, чем они сами, и его реализм более фундаментально определяет его стиль»⁴⁶⁹;
- «Эта русская музыка, которую мы слышим в концертных залах и оперных театрах, напоминает войны некоторых восточных народов, которые ведут свои национальные битвы оружием, изготовленным на европейских заводах, а Чайковский напоминает нам одного из тех восточных капитанов, которые на протяжении всей своей жизни изучают европейскую тактику»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ *Valentine J. Tchaikovsky: the Cosmopolitan of Russian Music: // Lammas Green Music Studio. URL: <https://lammasgreenmusicstudio.co.uk/2020/05/12/tchaikovsky-the-cosmopolitan-of-russian-music/>*

⁴⁶⁷ *Стасов В. В. Наша музыка за последние 25 лет // Вестник Европы. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1883. Г. 18 (т. 5), кн. 10, октябрь. С. 617.*

⁴⁶⁸ *Иванов М. М. История музыкального развития России: в 2 т. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1912. Т. 2. С. 48.*

⁴⁶⁹ *Taruskin R. Yevgeny Onegin // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 4. London: Macmillan Press Ltd., 1992. P. 1190.*

⁴⁷⁰ *Lang P. H. Music in Western Civilization. New York: W. W. Norton and Co., 1941. P. 944.*

• «Попытки приравнять его к общепринятым представлениям о “русской музыке” принизили его, как и попытки приравнять его произведения к истории его жизни и любви принизили их»⁴⁷¹.

Тем не менее, мы считаем возможным утверждать, что в целом героиня оперы «Чародейка» воплощает собой национальный женский архетип, неотъемлемыми составляющими которого выступают особое отношение к природе, ассоциирующейся со столь желаемыми для русского человека свободой, волей-привольем (вспоминаются, например, Снегурочка, Феврония, Волхова Н. А. Римского-Корсакова); очищающее душу подвижничество, стремление к подлинной, сущностной жизни, исполненной сакральности и пронизанной идеей спасения. Более того, раскрываемое в контексте философии любви чувство, которое переживает Настасья по отношению к Княжичу, отвечает концепции русской религиозной философии, как она представлена в творчестве Вл. Соловьева⁴⁷².

Полагаем, именно то обстоятельство, что искомый архетип сокрыт в потаённых глубинах образа Кумы и делает затруднительными сценические постановки оперы, когда так называемый «внешний человек», не только по праву занимающий сценическое пространство, но и «вписанный» в визуальный образ спектакля, полностью подавляет рождающегося в контексте музыкальной составляющей синтетического художественного целого «внутреннего человека».

Наша точка зрения не противоречит позиции самого композитора, для которого собственно сценичность как «нагромождение эффектов» никогда не составляла безусловную ценность. Будучи русским по духу, П. И. Чайковский, как представляется, тяготел к тому, чтобы посредством музыкального дискурса сделать зримым процесс *преображения* Настасьи, что также

⁴⁷¹ Taruskin R. Tchaikovsky, Pyotr Il'yich. Ibid. P. 669.

⁴⁷² Подробнее по данному вопросу см.: Шао Мэнци. Философия любви (на примере оперы П. И. Чайковского «Чародейка») // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2023. № 4. URL: https://online-science.ru/userfiles/file/shao_mehnci_filosofiya_lyubvi_na_primere_opery_p_i_chajkovskogo_charodejka_qa8vjmnrub.pdf.

отвечает русскому национальному характеру. Как пишет Ю. В. Келдыш, «в центре внимания композитора находились не столько поступки действующих лиц, сколько внутренние события их душевной жизни, сложные психологические коллизии, проистекающие из столкновения и борьбы различных, порой противоположных чувств и влечений»⁴⁷³. В случае с Настасьей речь идет о «могучей красоте женственности», таящейся в «оболочке гулящей бабы».

Каким образом происходит в музыкальном театре преобразование героини – кульминация в развитии образа Кумы?

Учитывая колоссальный опыт оперной певицы Т. Н. Исиченко-Бурцевой, трудно возразить на её утверждение о том, что «создание вокально-сценического образа – процесс, в котором участвует не только певец, но и очень много других людей и компонентов: это и дирижёр, и режиссёр, и партнёры, и хор, и оркестр, и художник, и гримёр, и костюмер...»⁴⁷⁴. Потому в фокусе нашего исследовательского интереса будут Сцена и ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный?», включенные в IV действие оперы «Чародейка»⁴⁷⁵ (Приложение 1, пример 9), представленные различными режиссерскими версиями.

Предваряя сравнение ряда исполнительских интерпретаций, инициируемых художественным своеобразием оперного вокала, заложенным в первоисточнике композитором П. И. Чайковским, обратимся к особенностям мелоса, звучащего в опере «Чародейка».

Особенности мелоса в опере П. И. Чайковского «Чародейка»

То обстоятельство, что в процессе работы над оперой «Чародейка» «искания Чайковского шли в русле общих тенденций русского театра второй половины прошлого века и оказались близки к одной из наиболее характерных

⁴⁷³ Келдыш Ю. В. П. И. Чайковский. Цит. изд. С. 145.

⁴⁷⁴ Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 7.

⁴⁷⁵ Здесь и далее цит. по: Чайковский П. И. «Чародейка»: опера в 4 актах. Либретто И. Шпажинского. Новый текст С. Городецкого: клавир. М.: Музыка, 1970. 428 с.

его идей – идее *народной исторической драмы*⁴⁷⁶, делает оправданным следующий момент. Ведущее начало в опере остаётся за мелодиями «песенного характера»⁴⁷⁷. Их особое качество заключается в том, что композитор, как правило, избегал прямого цитирования, создавая блестящие стилизации. Об этом, в частности, свидетельствует работа П. И. Чайковского над заказанной им крупнейшим в России музыкальным издателем П. И. Юргенсоном четырёхручной аранжировке пятидесяти русских песен.

В письме к М. А. Балакиреву от 30 декабря 1868 года, в котором композитор просит разрешения использовать песни из сборника своего адресата, П. И. Чайковский уточняет, что двадцать пять песен им уже взяты из сборника К. П. Вильбоа⁴⁷⁸. «Само собой разумеется, – признаётся композитор, – что Вильбуясские гармонизации я похерил и сделал свои, причём решился кое-где изменить самые мелодии, соображая при этом с общим характером народной песни»⁴⁷⁹. При этом, как представляется, отмеченное своеобразие мелодий песенного характера отчасти связано со свойственной Чайковскому манерой работы с вербальным текстом, о чём пишет в своей статье «Правда против красоты: сравнение установок в текстах Мусоргского и Чайковского» Лесли Кирни (Leslie Kearney).

По мнению исследователя, в отличие от М. П. Мусоргского, который в своих вокальных произведениях следовал правде языка, П. И. Чайковский высказывал прямо противоположную точку зрения. Так, отвечая на критику, возникшую по поводу его романсов со стороны Ц. Кюи, композитор пишет: «Абсолютная точность музыкальной декламации – отрицательное качество, и её значение не следует преувеличивать... Я не стеснялся бы дерзко

⁴⁷⁶ *Мукосей Б. В.* Взаимосвязь проблем музыкальной драматургии и музыкального источниковедения в исследовании оперы Чайковского «Чародейка»: курсовая работа. М.: [б. и.], 1998. С. 10.

⁴⁷⁷ *Синьковская Н. Н.* Драма И. В. Шпагинского «Чародейка» и одноименная опера П. И. Чайковского // *Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского*. Цит. изд. С. 39.

⁴⁷⁸ *Вильбоа Константин Петрович* (1817–1882) – российский композитор и дирижёр, происходивший из обрусевшего французского рода.

⁴⁷⁹ *Чайковский П. И.* Полное собрание соч. М., 1959. Т. 5. С. 150–151.

отворачиваться от “настоящей” правды в пользу правды “художественной”. Это две совершенно разные вещи»⁴⁸⁰.

Другими словами, в противоположность М. П. Мусоргскому, который стремится в вокальном творчестве «отразить контур речи», П. И. Чайковский «создает музыку, в целом совместимую с текстом» лишь с одной оговоркой: «сама музыка у него самостоятельна, самомотивирована»⁴⁸¹. Вывод, к которому приходит исследователь, таков: «В способности музыки, этого самого абстрактного из искусств, следовать своим собственным правилам, создавать “эмоции и состояния ума” из самооправданной звуковой процедуры Чайковский воспринимает как правду, так и красоту – возможно, не правду “жизни”, но, пожалуй, единственную релевантную правду, идиосинкразическую правду самого искусства»⁴⁸².

Отмечая, что «все вокальные партии народных персонажей “Чародейки” (включая и Куму) песенны», Б. В. Мукосей подчёркивает, что песенностью отличаются и многочисленные речитативы. Об их тщательной отделке «говорят» черновые эскизы оперы, поскольку «для Чайковского было существенным, с одной стороны, совершенство декламации, с другой – близость к песенным интонациям»⁴⁸³. Знаменательно, что отодвигание на второй план народного элемента ввиду нарастающего «напряжения внутреннего конфликта»⁴⁸⁴, что Б. В. Мукосей квалифицирует как упущение композитора, не сумевшего преодолеть «свойственную общую черту жанру народной исторической драмы», мы склонны рассматривать как осознанный жест.

⁴⁸⁰ *Kearney L.* Truth vs. Beauty: Comparative Text Settings by Musorgsky and Tchaikovsky. A Centennial Symp. London: Greenwood Press, cop. 1999. Pt. II: Tchaikovsky a. His Mus. Contemporaries. P. 130.

⁴⁸¹ *Ibid.* P. 134.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Мукосей Б. В.* Взаимосвязь проблем музыкальной драматургии и музыкального источниковедения в исследовании оперы Чайковского «Чародейка». Цит. ист. С. 21.

⁴⁸⁴ Там же. С. 23.

Полагаем, что обозначенная исследователем переакцентировка, происходящая «в третьем действии, причем не только внешне, но и внутренне, через музыкальную речь Кумы», чей «интонационный язык преобразуется от народно-песенных интонаций в сторону типичного для лирических героинь Чайковского романсового языка»⁴⁸⁵, как нельзя лучше отвечает центральной задаче оперы – преобразению главной героини в результате её любви к Княжичу. Не случайно Б. В. Мукосей вынужден признать, что это «преобразование полностью завершается в четвертом действии, в ариозо «Где же ты, мой желанный!»»⁴⁸⁶.

Действительно, если прежде Настасья выступала в качестве одной из многих, что позволяет Т. Н. Исиченко-Бурцевой видеть в ней «дитя народа»⁴⁸⁷, то испытав прежде незнакомое ей чувство, она поднимается на новый уровень восприятия себя и мира, тем самым преодолевая условность столь педалируемого в общении с Князем социального неравенства. Будучи изначально лишь неотъемлемой частью своего окружения, Кума выходит за ограничивающие её индивидуальность рамки, обретая посредством любви к Юрию осознание не только себя, но и своей причастности ко всему и всем. Именно этот опыт и являет собой состояние сизигии как любовного единения человека с Божественной реальностью.

Ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный?» («Чародейка», IV д. № 20)

Ариозо входит в номер, указанный в действии как Сцена и ариозо Кумы, № 20 (см. Нотное приложение, пример 9). Важный в драматургическом отношении, он имеет две функции. С одной стороны, Сцена рисует картину подготовки встречи Кумы с Княжичем в глухом лесу (накануне их бегства из Нижнего Новгорода от гнева и угроз Князя ради спасения любви и жизни («в

⁴⁸⁵ Мукосей Б. В. Взаимосвязь проблем музыкальной драматургии и музыкального источниковедения в исследовании оперы Чайковского «Чародейка». Цит. ист. С. 24.

⁴⁸⁶ Там же.

⁴⁸⁷ Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 10.

степной простор, в привольный край, от горьких слез, от злых людей»⁴⁸⁸). Тем самым сцена передает происходящее действие, предваряющее дальнейшее развитие сюжета. С другой стороны, она готовит образно-эмоциональный контекст (настроение и колорит) для последующего ариозо Кумы и в определенной мере предвещает грядущую трагическую развязку драмы (смерть героини и произошедшие после этого события).

Сцена открывается прибытием пристающей к берегу Оки лодки, в которой приплывают Кума и её друзья, частые гости заезжего двора Настасьи: Потап (бас-баритон) и Лукаш (тенор) – гостиные, то есть, купеческие сыновья (так в старину называли представителей знатного купеческого рода, затем сословия), Кичига (бас) – кулачный боец и один (безымянный) из нижегородских гостей (тенор). В партии оркестра широко и привольно у солирующей валторны звучит тема, близкая первому ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего».

Ситуационно связанная с образом реки (в данном случае Оки), она создает яркий контраст происходящему в заключительном акте, являясь напоминанием о былой жизни героев, словно противопоставляя мир света, приволья – мраку, трагедии смерти. Начало сцены показывает обстановку действия: мрачный глухой тёмный лес, дорожку от берега Оки, которая ведет по оврагу к низине. На склонах пригорков (слева) лежат камни. Невдалеке вход в пещеру, с обеих его сторон – громадные валуны. «Вблизи – дерево, разбитое громом, около него источник и грубый водоем» (с. 325 – начало IV д., далее с. 355–356).

Атмосфере действия присущ суровый сумрачный колорит. Разбитое дерево воспринимается как зловещий знак: его деформация, угловатые изломы, безжизненный вид символизируют близкую трагическую развязку драмы. «Мертвое» дерево в лесу логично «рифмуется» с мощным живым деревом в сцене на постоялом дворе Кумы из I акта, где под его раскидистой

⁴⁸⁸ Фрагмент из ариозо Княжича в Сцене с хором охотников (заключительный раздел, № 18, с. 335 клавира).

кроной стояли стол и скамья для приема гостей из Нижнего Новгорода (клавир, Народная сцена № 1, с. 14). В первой сцене оперы оно воспринимается в диаметрально противоположном смысле – как символ гостеприимства, знак жизни и ее радостей.

Кума выходит из лодки с узелком в руках, остальные её вещи несут с собой мужчины и складывают их у холма.

Центральный раздел сцены посвящён прощанию героини с ее друзьями. Настроению эпизода присуща скорбно-лирическая выразительность, отвечающая настроению печали как самой Кумы («В разлуке жить велит судьба», с. 359), так и ее друзей («В последний раз, быть может, нам пришлось служить тебе, Настасья», «Прощай, Кума», «Мы без тебя осиротели», с. 357–359). В песенных интонациях героев подчёркивается сердечность их чувств, душевная теплота. В тональном плане сцены представлено движение из светлого *D-dur* (первоначальная – широкая, распевная, раздольная тема, представляющая образ плавно текущей реки) в сумрачную сферу минорных тональностей: *fis-moll – h-moll – e-moll – a-moll – e-moll*.

Примечательна кульминация сцены Кумы с провожающими её в новую жизнь друзьями: в заключительном разделе сцены – перед началом ариозо мужской квартет (Лукаш, Гость, Потап, Кичига) интонирует текст «служебного», связующего характера: «Пока ты здесь, мы сторожить стоянку будем, где пристали, чтоб о погоне упредить, коль за тобой бы гнаться стали» (с. 360–361).

В партии оркестра контрапунктом к их репликам звучит выразительная скорбно-лирическая тема, основанная на секвенцировании нисходящего секундового мотива (в виде мелодического задержания к аккордовым звукам) в сопровождении диссонантных аккордов на фоне оstinатно пульсирующего триолями ритма. При этом «ламентозные» секундовые мотивы подчеркнуты акцентами. Именно эта оркестровая тема в *e-moll*, завершением которой являются плагальные обороты, раскрывает смысловой подтекст происходящих драматических событий и своим скорбным характером

предвосхищает трагический исход судьбы Настасьи. В этой связи прощание спутников Кумы с главной героиней в сцене перед свиданием прочитывается как прощание с ней навсегда.

После ухода мужчин Настасья остается одна в глухом лесу и в полном мраке ждет встречи с Княжичем, исполненная любви, томительного ожидания и при этом неясной тревоги, печали.

Ариозо из сцены № 20 выполняет в музыкальной драматургии две функции. Во-первых, оно являет собой главную лирическую кульминацию в развитии образа Настасьи, характеризуя силу, полноту и искренность её любви. Кульминационное его значение подчёркивает потрясающий по выразительности и красоте тематизм ариозо, вошедшего в сокровищницу не только русской, но и мировой оперной классики.

Во-вторых, с точки зрения динамического рельефа музыкальной драматургии оперы, данная сцена представляет собой остановку действия перед фазой остротрагической развязки оперного конфликта. Подобный приём нередко используется в операх-драмах и театральной драматургии в целом, воплощая принцип «сжатой пружины». Её сжатие (остановка перед последующим выпрямлением) придает особую динамичность дальнейшему развитию, устремленному к развязке и главной – трагической кульминации произведения в целом.

В данном случае кульминацией является сцена смерти Кумы, отравленной Княгиней (№ 23, Финал), начинающая фазу рассредоточенной развязки: за смертью главной героини следуют сцена убийства Юрия отцом, отчаяния Княгини и сцена безумия Князя Курлятева. Ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный?» звучит после череды драматических событий оперного действия, в развитии которого наблюдается последовательное сгущение драматизма и обострение конфликтности.

Предсмертному *solo* – лебединой песне главной героини – предшествуют два ключевых по значению эпизода драмы. Первый их них – диалогическая сцена Настасьи и Князя Курлятева. По сути, это сцена-

поединок, отразившая сильный характер Кумы, присущее ей чувство собственного достоинства, проявившееся ранее в эпизоде несостоявшегося оболъщения: Сцена и дуэт Кумы и Князя «Моя ты зазноба» (III д. № 15).

Второй – Сцена и дуэт Княгини и Кудьмы «В лесу растёт» (III д. № 19), в которой Княгиня получает от колдуна яд для отравления Настасьи, приготовленный им из плакун-травы. Кудьма, специально введённый в оперное действие персонаж (баритон), вносит в драматургию оперы зловеще-демоническое начало, вызывая ассоциации с широко известными образами романтических оперных злодеев, в частности Бомелия (из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова), Яго (из «Отелло» Дж. Верди), Мефистофеля (из «Фауста» Ш. Гуно). Его поистине адский хохот сопровождает сцену смерти Настасьи в финале оперы, подчеркивая тем самым включение в поэтику «Чародейки» категории «ужасного».

Примечательно, что, с одной стороны, она характерна для романтического искусства XIX века (вспоминаются, в частности, английская, немецкая, русская «готическая» литература; оперы К. М. Вебера «Волшебный стрелок», Г. Маршнера «Вампир»), а с другой стороны, для русского фольклора («страшные» образы ведьм, колдунов).

Два вышеназванных остродраматических номера разделены в оперном действии дуэтом любви Кумы и Княжича (сцена и дуэт «Живым теплом своих очей», 3 д. № 17). В нем показательна экстатическая кульминация «В твоих объятьях рай земной, и все, и все забудется с тобой» (*Es-dur*, с. 318), соотносимая с обрамляющими эпизодами по принципу антитезы: мрак – свет, смерть – жизнь, ненависть – любовь.

Ариозо Кумы из № 20, небольшое по размерам и простое по форме, отличает богатейшая эмоциональная палитра. Три строфы с дополнением, составляющие основу его структуры, вмещают подлинную поэму о любви, раскрывающую ее печаль, грусть, нетерпение, взволнованность (первые две строфы в *e-moll*); страсть и экстатический подъем чувств (последнее построение в *E-dur*); томление, погружённость в любовное забытие в

предвкушении свидания с любимым человеком (дополнение-заключение с «мерцающей» тоникой *E-dur – e-moll*).

Подготовка интонационного контура темы дана в кратком оркестровом вступлении (двухтакте) к ариозо, основанном на сцеплении никнущих мотивов с начальными секундовыми «вздохами» (тема у солирующей флейты на фоне струнных). При этом два первых мотива содержат тритоновые окончания (ув. 4), что подчеркивает внутреннее напряжение, присущее лирико-элегическому настроению, внутреннему состоянию героини, ожидающей встречи с любимым. Ход на тритон включён и в мелодический рисунок первого предложения первой строфы: на соединении фраз «Свет души моей» и «Краса, радость очей». Напряжение, неустойчивость душевного состояния героини подчёркивают и хроматизмы, появляющиеся в оркестровой партии: альтерация (повышение) IV и VI ступеней с последующей их дезальтерацией (т. 4).

Тематизм ариозо в вокальной партии сочетает романсово-ариозный интонационный комплекс и речитативность, что придаёт ему необычайную лирическую выразительность и проникновенность. Строение мелодии, состоящей из четырёх фраз, разделённых паузами, в сочетании с речитативными элементами подчёркивает роль декламационного начала и придаёт музыкальной речи Кумы характер сокровенного высказывания, непринужденно льющегося из глубины ее души. Мелодическому рисунку основной темы ариозо присуща некоторая изломанность, возникающая вследствие отсутствия плавного поступенного движения: она строится из чередующихся восходящих и нисходящих ходов на секунду, терцию, включает квартовый скачок.

Речитативное начало усиливается во второй строфе темы, отмеченной разнообразием ладотональных красок, что отвечает неустойчивости внутреннего состояния героини, балансирующего между печалью и светлыми надеждами: в ней появляется отклонение в параллельный *G-dur*, намечена тональность *d-moll* (представлена в эллиптических оборотах), включена

сумрачная «краска» трезвучия минорной доминанты *h-moll* (в виде секстаккорда на слове «прижать»).

Отметим также «поющую» оркестровую фактуру и патетическую кульминацию на слове «приходи», подчеркнутую лейтгармонией Чайковского (квинтсекстаккордом IV ступени с повышенным основным тоном, выдержанным целый такт в каденции перед доминантсептаккордом). При этом кульминации обеих первых строф завершают ниспадающие мотивы, на вершине которых находятся «стонущие» секундовые интонации (т. 7 и 15)⁴⁸⁹, соответствующие печальному, горестному оттенку переживаемого Кумой чувства, расширяющие эмоциональный спектр присущей ариозо элегичности.

В этой связи показателен выбор для ариозо тональности, имеющей особое значение в музыке П. И. Чайковского. *E-moll* – это тональность, в которой написан ряд самых значительных сочинений композитора лирико-трагедийной направленности, определяющих суть его творчества. Среди них выделим, в частности, Пятую симфонию, Увертюру-фантазию «Франческа да Римини», предсмертную арию-элегию Ленского «Что день грядущий мне готовит?» (из V картины оперы «Евгений Онегин»), а также Балладу Томского, начало Сцены и ариозо Лизы «Уж полночь близится...» Шестой картины и одно из самых проникновенных и драматичных ариозо Германа «Когда б отрадного сомненья лишился я» из I картины оперы «Пиковая дама», предвещающее его смерть, романсы «Ни слова, о друг мой», «Легенда», «Лишь ты один...».

E-moll в тематизме Кумы появляется задолго до её прощального ариозо, отвечая сквозным принципам музыкальной драматургии, характерным для композиторского метода П. И. Чайковского в целом и симфонизированной драматургии «Чародейки» в частности.

Так, в сумрачный колорит этой тональности окрашена кульминация одного из ключевых для развития оперного конфликта номеров –

⁴⁸⁹ Их интонационная подготовка дана в вышеупомянутой сцене прощания Настасьи с друзьями.

вышеупомянутой Сцены и дуэта Кумы и Князя (III д. № 15). С точки зрения остроты конфликтного начала примечателен раздел их драматического диалога-противостояния:

Кума: «Зарежусь! Скорей умру, чем сдамся! Так и знай!»:

Князь: «Проклятая! За нас судьба решила! Другому не отдам! Нет, нет, нет, будешь моей!» (с. 264–266).

Важными для подготовки тональности «прощального» ариозо Кумы эпизодами являются разделы диалога героев в Сцене и дуэте Кумы и Княжича (III д. № 17).

Первый из них – момент признания Кумы (*e-moll*): «Дай всё мне, Княжич, досказать! Ты клялся сердце разорвать булатом мне; а я свою тебе всю душу отдаю» (с. 303–304). Второй – оркестровая тема перед репликой Кумы: «Постой! Куда уходишь?», где тема в *e-moll* строится на «стонущих» секундовых интонациях, характеризуя в данном сценическом контексте душевные страдания героев.

Далее линию подготовки тональности ариозо Кумы продолжают эпизоды с участием Княжича в сцене с хором охотников (III д. № 18). Особо показательно ариозо «Но не один я покидаю родимый дом» (с. 332; «Милее мне всего на свете она теперь. Её ль забыть?»), с. 530), в котором Юрий признается в страстной любви к Настасье. При этом тональность *e-moll*, сближающая их тематизм и отражающая единство в любви, вносит в его страстные признания оттенок печали.

В целом, учитывая вышеизложенное, представляется возможным определить семантику *e-moll* как тональности, воплощающей в опере (а возможно и в музыке П. И. Чайковского в целом) теснейшую сопряжённость Любви и Смерти как ведущих категорий поэтики творчества композитора.

В развитии образа героини важна третья строфа ариозо в *E-dur*, составляющая яркий контраст первым двум и соединяемая с ними напевной темой с форшлагами солирующего английского рожка (выделена ремаркой в партитуре *dolce espressivo*), звучащего на фоне «зыбкого» тремолирующего

аккомпанемента струнных с хроматизацией голосов. Неповторимый тембр, ассоциирующийся с голосом народного инструмента рожка, подчёркивает глубоко национальную – русскую природу образа Настасьи. Форшлагги и нисходящие секунды в секвенцируемом мотиве у гобоя придают ему плачевый характер, контрастирующий неожиданно «радужному» колориту третьей строфы, и раскрывают горестный подтекст мыслей героини о счастье.

Состояние героини отмечено душевным подъёмом, ростом чувства. Страстный характер, прорывающийся сквозь тревогу и прежнюю затаённость, «рисует» размах интонаций в вокальной партии (восходящие скачки на квинту, сексту, кварту – до gis^2), а также фразы протяжённого мелодического дыхания как выражение неизбывности чувств Кумы. Яркую патетическую кульминацию с оттенком экстатичности характеризуют насыщенная оркестровая фактура (тремолирующие аккорды переходят в репетиции плотных аккордовых вертикалей) и мощная динамика (*ff* и *fff* в вокальной партии).

Широкая мелодическая волна кульминации третьей строфы дополнена и усилена в заключительном разделе, где путём взлета (в результате двух скачков на восходящую чистую квинту) достигается самая высокая точка амбитуса вокальной партии ариозо – h^2 . Кульминация имеет гимнический характер: нота h^2 выдерживается практически два такта, подчёркивая слово *радость* (отметим также насыщенную фактуру – полнозвучные аккорды в синкопированном ритме). Ее лучезарный колорит определяет гармония, многократно утверждающая тоническое трезвучие *E-dur*.

Примечательно окончание ариозо (заключительный четырёхтакт), «затуманивающее» ликующий характер кульминации посредством гармонических субдоминант и уже упомянутых «мерцаний» III ступени ($gis - g - gis$). Это мерцающее мажорное трезвучие станет последним светлым «пятном» в сгущающемся сумраке дальнейшего действия, о чём было сказано выше (сцена с Княгиней, переодетой странницей, приводит к отравлению и смерти Кумы, затем последует смерть Юрия, сумасшествие Князя).

В заключении анализа музыкальной стилистики ариозо Кумы отметим в его тематизме интонационную формулу «нисходящая секунда – восходящая кварта» на словах «поскорей» (т. 4–5) и «свет души моей» (т. 5–6). Думается, что, учитывая трагедийный характер сюжета – идею любви, оборванной Роком, и гибель героини в финале оперы, его можно рассматривать как некое предвосхищение рокового мотива трех карт из оперы «Пиковая дама» Чайковского.

Роль Кумы, исполняемая драматическим сопрано, требует большой эмоциональной отдачи, психологического мастерства, сильного, объёмного по диапазону голоса. Традиционно диапазон драматического сопрано определяется границами: $a - c^3 - d^3$. В данном ариозо амбитус вокальной партии более скромн: $e^1 - h^2$. По нашему мнению, ограничение диапазона является сознательной экономией композитором певческого ресурса. Музыкант прибегает к ней, во-первых, потому, что образно-эмоциональная палитра ариозо, в которой доминируют состояния элегической взволнованности, печали, скрытого внутреннего напряжения, прорываемые в кульминации кратким экстатическим подъёмом чувств, не требуют излишней экспрессии и привлечения всей полноты возможных исполнительских ресурсов.

Во-вторых, данное ариозо, которое может рассматриваться как репрезентант портрета Кумы, известного своей сдержанностью, вполне явственно очерчивает национальный – русский женский характер с присущей ему внутренней силой, глубиной страстей, но при этом и определенной долей «закрытости»⁴⁹⁰. Это особое свойство натуры героини, на наш взгляд, имеет принципиальное значение, вследствие чего необходимость его сохранения в интерпретации образа Настасьи, молодой вдовы и сироты, хозяйки заезжего двора у перевоза через Оку (как указано в оригинальном тексте оперы) безусловна.

⁴⁹⁰ Уральский В. Характер русских девушек и женщин!? URL: <https://proza.ru-2024/12/12/1225>

Важной составляющей характера главной героини оперы являются и её сердечность, душевность, отзывчивость, вызывающие готовность новгородцев «постоять» за Настасью в трудную минуту. В этой связи примечательно её прозвище «Кума», которое предполагает особое его понимание, несколько отличающееся от традиционного – принятого в православных обычаях русского народа. Основопологающим для нас в данном случае оказывается тот факт, что кума в обычном истолковании является крестной матерью ребёнка по отношению к его родителям. Вместе с тем, кумовьями называют также родителей крестника по отношению к его крестной матери.

С этой точки зрения уместно вспомнить, что в исторической ретроспективе слово *мати* использовалось для определения наиболее значимого для рода феномена, что также нашло воплощение в образе матери-земли – одного из «центральных компонентов русского национального сознания»⁴⁹¹. Все это позволяет обнаружить момент пересечения женского национального архетипа с архетипом матери и в целом России. Подобная связь прослеживается в следующей цепочке лексем: *родная мать, земля-матушка, мать сыра земля, русская земля, родная земля*. Более того, в творчестве А. Блока и В. Лебедева-Кумача, несмотря на разность масштаба их таланта и временных рамок, в которых они творили, Россия предстает и женой («О, Русь моя, жена моя!»), и невестой («Как невесту родину мы любим»).

Подчеркнем, что слова Б. В. Асафьева по поводу «Чародейки» П. И. Чайковского о том, что, музыка, живописуя историю гибели главной героини, отражает характерное для векового русского быта «противление русской женщины насилию и хищничеству»⁴⁹², написанные в начале

⁴⁹¹ Обратившись к дневникам М. М. Пришвина, Ю. С. Степанов называет в числе таких компонентов «боль за свою землю..., естественное достояние..., саму землю, родного человека, природу, увенчанную родным словом». Подробнее по данному вопросу см.: *Степанов Ю. С.* Константы: словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2001. С. 170.

⁴⁹² *Асафьев Б. В.* «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 162.

прошлого века, звучат в унисон с позицией современного философа. «На протяжении длительного времени, – констатирует К. П. Эстес, – женская инстинктивная природа подвергалась гонению, грабежу и злоупотреблениям. Подобно любой дикой природе, она всегда страдала от неразумного обращения... В ходе истории духовные земли Первозданной Женщины опустошались и выжигались..., а естественные циклы превращались в искусственные ритмы ради утешения других»⁴⁹³.

Думается, что именно взаимосвязь архетипов родной земли и женщины стала определяющей для композитора в его работе над концепцией «Чародейки». Другими словами, олицетворяющая русскую природу Настасья способствует сближению зрителя с родной землей, вочеловечивая её. Более того, все проявления женской природы Кумы – широта души, вольность, жажда свободы и т.п. продиктованы природной стихией. Точно так же, как «воля – это большие пространства, по которым можно идти и идти, брести, плыть по течению больших рек и на большие расстояния, дышать вольным воздухом, воздухом открытых мест, широко вдыхать грудью ветер, чувствовать над головой небо, иметь возможность двигаться в разные стороны...»⁴⁹⁴, «ширь земли ... переносится на женский характер, в котором фиксируется его главное достоинство – широта души»⁴⁹⁵.

То обстоятельство, что «матушка сыра-земля отказывается носить того, кто потенциально может являться для неё опасностью», позволяет сделать следующий вывод: «нет никого на русской земле, кто мог бы диктовать ей свою волю. Она сама себе хозяйка и сама выбирает себе защитников»⁴⁹⁶. Очевидно, что обозначенная позиция свидетельствует о несомненной близости обеих матерей – Кумы как крестной матери и матери-земли. Не

⁴⁹³ Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. М.: София, 2007. С. 2.

⁴⁹⁴ Лихачев Д.С. Письма о добром. СПб.: Логос, 2007. С. 159.

⁴⁹⁵ Авасянц О.В. Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ...канд. филолог. н.: 10.01.01. Иваново, 2013. С. 21.

⁴⁹⁶ Подробнее по данному вопросу см.: Пивнева Н. С. Архетипические образы в русской культуре: дис. ...канд. филос. н.: 24.00.01. Ростов-на-Дону, 2003. 117 с.

случайно Настасья столь притягательна для окружающих, которые осознают свое сиротство в ситуации прощания.

Не о том ли говорит и Зосима – один из персонажей романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Если же все оставят тебя и уже изгонят тебя силой, – учит старец, – то, оставшись один, пади на землю и целуй её, омочи её слезами твоими, и даст плод от слез твоих земля, хотя бы и не видал и не слышал тебя никто в уединении твоём»⁴⁹⁷?

Косвенно мысль о том, что образ Настасьи тесно связан с архетипом родной земли подтверждается словами Д. С. Зайберта (D. C. Seibert)⁴⁹⁸ и его собеседника – Дж. Ллойда-Джонса (J. Lloyd-Jones), отвечавшего за исполнительскую версию «Чародейки» 2004 года, поставленной в оперном театре “Grange Park” Соединенного Королевства. Приведём фрагмент интервью Зайберта и Ллойд-Джонса, в котором музыканты делятся впечатлениями о Сцене и ариозо Кумы № 20.

«Зайберт: Это один из моих любимых моментов во всей опере. Кстати, я заметил, что три самых красивых отрывка в опере, отрывки, где лирический дар Чайковского просто бросается в глаза, – это “музыка природы” (“nature music”). В каждом из них задействована Кума, которая, кажется, особенно настроена на окружающий ее природный мир. Я включаю её арию в первом акте, которая является своего рода гимном реке, ее “момент лунного света” в третьем акте и это прощание в последнем акте.

Ллойд-Джонс: В инструментах Сцены, безусловно, есть звуки природы – флейта и пикколо, а затем кларнеты. Это музыка птиц.

Зайберт: А внизу литаврист играет небольшую фигурку, которая, когда ее вторит пикколо, передаёт ощущение простора, открытого пространства.

⁴⁹⁷ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. Ч. 2. Кн. 6. С. 361.

⁴⁹⁸ Дональд С. Зайберт – в прошлом библиотекарь Сиракузского университета, автор двух опубликованных исследований о Чайковском: «Пятая Чайковского: симфония без программы» (1991) и «Драматургия Мазепы Чайковского» (в соавторстве с Марком Эдлером, 1988). В течение многих лет Дональд С. Зайберт был автором рецензий на пластинки и интервью для журнала “Fanfare”.

Часть этого переносится в ариозо Кумы, которое следует далее. Это есть в оркестре: струнные спускаются на пару октав вниз во вступлении, а затем выстраивают длинную восходящую линию. У меня возникает сильное ощущение, что она поёт на открытом воздухе, на фоне огромного пространства реки и неба вокруг неё»⁴⁹⁹.

Полагаем, что всё это и обнаруживается в ситуации, когда нижегородцы называют Настасью Кумой, имея в виду её особые душевные качества: она воспринимается гостями постоянного двора как своя, близкая, родная, что для русского человека бывает важнее кровного родства. В данном контексте мысль Б. В. Асафьева, согласно которому в опере «Чародейка» находит воплощение «жуткая страсть сильных, суровых характеров, с преклонением перед красотой и – рядом – с дикой, слепой к ней ненавистью»⁵⁰⁰ как нельзя глубока и пронзительна.

Во-первых, образ Настасьи словно формируется из первозданных природных стихий – воды, воздуха, огня и земли. Во-вторых, те, кто называют хозяйку постоянного двора Кумой, безусловно, являют собой цельные характеры, способные приходить в восторг от непостижимости красоты и потому тянущиеся к ней, как к источнику света, озаряющего душу. Напротив, те, в чьих глазах Настасья – чародейка, колдунья – это лишённые души индивиды. Речь идет об отсутствии анимы, которая в концепции К. Г. Юнга являет собой архетип женского начала в бессознательном мужчины. «Она [анима] обычно проецируется вовне на личность матери <...>, а затем других женщин»⁵⁰¹.

Оправданием представленной позиции служит следующий эпизод. В беседе с дирижёром Д. Ллойд-Джонсом Д. С. Зайберт признаётся в том, что дуэт Княжича и Княгини «звучит для него как романтическая любовная

⁴⁹⁹ *Seibert D. C. The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky...* Op. cit. P. 115.

⁵⁰⁰ *Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания).* Цит. изд. С. 163.

⁵⁰¹ *Юнг К. Г. Об архетипе и особенно о понятии Анима // Юнг К. Г. Бог и бессознательное.* М.: Олимп: АСТ-ЛТД, 1998. С. 66.

музыка»⁵⁰². Более того, принимая во внимание обстоятельство, согласно которому в финале второго акта «Юрий, усадив свою дрожащую мать, говорит: «В тебе все счастье и радость, в тебе вся жизнь, в тебе надежда вся моя»⁵⁰³, Зайберт, обращаясь к Ллойд-Джонсу, констатирует: «Я заметил, что ваш режиссёр не оставил без комментариев музыкальные подтексты. Он поместил Юрия и его мать щека к щеке во время их дуэта»⁵⁰⁴.

Другими словами, в отличие от обладающего анимой Юрия, ненавидящий Куму Мамыров, по сути, восстает против красоты. Поскольку красота – это, прежде всего, гармония, его ненависть к ней – знак собственной ущербности. Не потому ли предпринимавшие анализ русской души учёные солидарны в том, что главное в ней – «ширь», «беспредельность», «бесконечный простор»⁵⁰⁵ – т. е. способность принять и то, что неподвластно голому рассудку, но на что откликается исполненное живого чувства сердце?

Набросав штрихи портрета, задуманного создателями оперы, обратимся к его сценическим версиям.

*Постановка оперы «Чародейка» П. И. Чайковского
в Большом театре (2012)*⁵⁰⁶

Поставленная в ГАБТе опера «Чародейка» в своей сценической версии опирается на так называемый «большой стиль» Большого театра. Широко признанный во всём мире, репрезентирующий ценности национального

⁵⁰² Речь идет о режиссере-постановщике Дэвиде Филдинге. Подробнее по данному вопросу см.: *Seibert D. C. The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky...* Op. cit. P. 7.

⁵⁰³ *Чайковский П. И. «Чародейка»: опера в 4 актах. Либретто И. Шпагинского. Новый текст С. Городецкого: клавира. Цит. изд. С. 7.*

⁵⁰⁴ *Seibert D. C. The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky...* Op. cit. P. 115.

⁵⁰⁵ Подробнее по данному вопросу см.: *Авасьянц О. В. Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».* Цит. изд.; *Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Курс лекций.* М.: Academia, 1998. 432 с.; *Гумилёв Л. Н. Этносфера: история людей и история природы.* М.: Прогресс: изд. фирма «Пангея», 1993. 544 с.

⁵⁰⁶ Запись спектакля – октябрь 2014 г. Дирижер – Александр Лазарев, режиссер-постановщик – Александр Титель, сценограф – Валерий Левенталь. Исполнительница роли Кумы – Светлана Касьян (см. Приложение 2. Рис. 3–4).

искусства, он, с одной стороны, опирается на традиции русской культуры; с другой стороны, использует возможности сценографии современного театра. Это даёт возможность создателям постановки подчеркнуть как глубоко «почвенный» характер художественной концепции спектакля, так и «вечный», надвременный смысл его содержания и, в первую очередь, трагедию несбывшейся любви героев в столкновении с неумолимыми роковыми силами и обстоятельствами.

В сценической версии «Чародейки» в Большом театре соединились две концепции – национально характерного оперного реализма, условно представляющего старинную русскую жизнь средневекового Нижнего Новгорода последней четверти XV века, и современной режиссёрской оперы. В этой связи приведём высказывание режиссера-постановщика спектакля А. Тителя, признавшегося в одном из «околопремьерных» интервью в том, что его замыслом в «Чародейке» было «поиграть в драму в русском стиле». При этом исполнитель роли Княжича В. Сулимский отмечает в постановке «шекспировский трагедизм»⁵⁰⁷.

Воплощением «русского кода» в сценической версии режиссёра являются многие постановочные решения. Прежде всего, изображение реки, воспетой Кумой в первом ариозо «Глянуть с Нижнего» (I д., № 4, Сцена и ариозо Кумы) как символа Руси-России, ее просторов, русского раздолья. Река является постоянным фоном происходящего действия, поскольку его главные события разворачиваются у перевоза через Оку, где находится заезжий (постоялый) двор Кумы, и в лесу близ речного берега (меняющаяся в действии водная поверхность создаётся средствами компьютерной графики). Выразительно первое появление на сцене Княжича, приплывающего на древнерусской ладье с парусом, на котором изображено солнце.

Благодаря мастерству художника по свету Д. Исмагилова водная поверхность постоянно меняется: плавно течёт, волнуется или становится

⁵⁰⁷Кочарова А. «Чародейку» поставили с шекспировским размахом. URL: <https://smotrim.ru/audio/1463180>

неподвижной. Примечательны и ее колористические перекрашивания: в начале оперы она синяя, безмятежная; потом колорит сгущается – появляются тёмные тона, затем чёрные, багровые. В четвертом акте водный пейзаж, на фоне которого происходит трагическая развязка, приобретает пепельный оттенок как символ смерти, праха.

Декорации на сцене восходят к традициям русского деревянного зодчества: из дерева сооружены хоромы князя Курлятева, дом Кумы (простая деревянная сторожка), стол и скамья на её постоялом дворе, деревянные помосты и мостки. При этом практически все конструкции отличаются нарочитый аскетизм, угловатость. Примечательно, что ступенчатому помосту на сцене придана форма креста, становящегося наглядным – пластическим символом оперной трагедии (поэтому конструкция сохраняется при сменах декораций).

Костюмы выполнены в духе русских исторических с дифференциацией по социальному статусу. Князь и Княгиня – в одеждах из дорогих тканей, украшенных мехом. Князь – в плаще, подбитом парчой, с поясом, оружием, массивным золотым украшением на цепи; а также в кафтане-кольчуге, что подчеркивает его статус как великокняжеского наместника и прежние воинские заслуги⁵⁰⁸. Княгиня – в платье с откидными рукавами, сарафане, плаще, отороченном мехом. Важной деталью её костюма является княжеская шапка – мягкая сферическая с меховым околышем. Княжич, прославившийся своей воинской доблестью в боях с татарами, – в кольчужной рубашке с поясом и налобной кожаной повязке.

Массовка – в лаптях, онучах. Мужчины – в серых холщовых одеждах, воспроизводящих старинную крестьянскую грубошерстную сермягу. Женщины – в украшенных прошвами льняных рубахах и платьях с передниками; молодые девушки – с венками и косами, женщины постарше – в

⁵⁰⁸ Реальные исторические лица – князья Димитрий Иванович и Иван Константинович Курлятевы – служили воеводами.

платках. Примечательна пестрота костюмов ряженных скоморохов, дополненных масками животных в их пляске из финала I д. (№ 7).

Костюмы Настасьи в постановке ГАБТа также выполнены в историческом духе и национальном стиле, поддерживаемыми отдельными этнографически точными деталями. Так, в начале оперы она предстаёт в нарядном костюме, яркие краски которого призваны подчеркнуть её красоту и «особость» в народной массе: белая рубаха (сорочка) с вышивкой и аппликациями в тон цветовой гамме ансамбля (черный – золотой – красный); сарафан из чёрной ткани, украшенный алыми лентами и золотыми парчовыми вставками по подолу и по центру; парчовая епанечка сверху, на груди бусы, на голове – алый в цвет костюму платок (поскольку она не юная девушка, а вдова).

В сцене и ариозо «Где же ты, мой желанный?» костюм Настасьи составляет яркий контраст её сценическому наряду из первого акта. Сумрачные краски ночного пейзажа, рисующего суровую лесную чащу на берегу реки, призрачно освещаемой лунным светом, создают фон сцене Кумы, прощающейся со своими спутниками и прошлой жизнью (сценически это выражено снятием с помостов лестниц – будто бы мостов в прошлое).

Настасья одета в серое платье, на плечах черная шаль, на голове повязка из ткани серого цвета, в руках котомка с кружкой. На первый взгляд, кажется, что появление повязки на голове героини является неким нарушением «историзма» в её сценическом костюме, потому что повязки, согласно русским обычаям, носили молодые девушки. Однако с учётом ее внутреннего преобразования, вследствие которого «внешний человек» и связанный с ним статус вдовы остается позади, встречи с княжичем ждет обновленная Настасья. Такое «нарушение» видится вполне правомерным.

При этом на безымянном пальце левой руки Настасьи блестит алмазный перстень, что невольно воскрешает в памяти события первого акта – сцену Князя и Кумы, в которой он дарит ей дорогое украшение («с руки княжой алмаз красы неизреченной»), Финал I д. № 7; децимет с хором, с. 102, партия

Поли). С одной стороны, учитывая обстоятельства получения перстня и последующие драматические события (отказ Кумы принять любовь и страсть Князя, его угрозы), сохранение украшения в сцене свидания с Княжичем обусловлено как его красотой, так и дорогой стоимостью. Отметим, что Настасье как хозяйке постоянного двора наверняка присущ житейский практицизм, подсказывающий, что подобная драгоценность может быть полезна для обустройства будущей – новой жизни. Но, с другой стороны, присутствие перстня на руке может рассматриваться и знаком того, что Куме не в чем оправдываться, она чиста и честна по отношению к Княжичу.

Концепция ариозо в исполнении С. Касьян выдержана в духе страстно наполненного любовного монолога. Его отличают не столько элегичность, внутренняя тревога, душевный надлом, сколько темперамент и сильные эмоции, что, по сути, противоречит упоминаемым ранее сдержанности и «закрытости», свойственным характеру русской женщины⁵⁰⁹.

Ариозо исполняется на высоком уровне экспрессии, при этом динамические оттенки практически лишены тонких нюансов, значащихся в партитуре и призванных охарактеризовать «живую» изменчивость чувств героини. Именно от такой интерпретации образа Настасьи предостерегает Т. Н. Исиченко-Бурцева. «Широкие, могучие вокальные фразы, – пишет оперная певица, – необычайно красивы, но и столь же сложны. Сложность усугубляется еще и контрастностью динамических оттенков. Все это требует от исполнительниц партии Кумы большого вокального мастерства»⁵¹⁰.

К примеру, отсутствует *p* в начале ариозо, необходимое для придания интимности речи Кумы и дальнейшего роста эмоций во второй строфе. Практически отсутствуют *diminuendi*, что особенно заметно в конце третьей строфы и в заключении, где они важны для подчеркивания «ослепительной» яркости кульминации.

⁵⁰⁹ Уральский В. Характер русских девушек и женщин!? Цит. ист.

⁵¹⁰ Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 19–20.

Ариозо в исполнении С. Касьян звучит в довольно подвижном для *Andante* темпе⁵¹¹. При этом темп практически выдерживается на протяжении всего ариозо, тогда как третья строфа в оригинальном тексте оперы идёт в более оживленном темпе – *Poco più andante*, что даёт возможность отразить рост взволнованности, прилив страстных чувств. В оригинальном тексте также обозначены ускорения и расширения (*stringendo* и *allargando*).

Сценическое поведение героини довольно статично и предсказуемо для контекста: она вглядывается в темноту, пытаясь увидеть Княжича, делает несколько шагов по сцене. В финале, после страстной кульминации, она закрывает лицо руками, что, вероятно, должно отразить погруженность в себя, мир любовных предчувствий. В целом исполнительская концепция данного ариозо предполагает вывод о том, что психологическая сложность образа и его внутреннее эмоциональное богатство раскрыты лишь в отдельных аспектах, без должной полноты.

*Постановка оперы «Чародейка» П. И. Чайковского
в Оперном театре Франкфурта (Oper Frankfurt, 2022)⁵¹²*

Постановка «Чародейки» в одном из наиболее известных европейских оперных театров является образцом современной режиссёрской оперы. Думается, что русский режиссёр В. Бархатов поставил это произведение в расчёте на европейского и шире – западного зрителя, представив, по сути, реинтерпретацию оперы П. И. Чайковского, воплотившей трагедию русской души в релевантном ей драматургическом контексте.

⁵¹¹ Широко известно исполнение этого ариозо Г. Вишневецкой в гораздо более спокойном темпе, «текущем» характере. Это придаёт характеру музыки нежную мечтательность, трепетность чувств, эффект «излияния» эмоций словно бы из глубины души. Но при этом их страстный подъем в кульминациях получает более рельефное воплощение.

⁵¹² Запись спектакля – декабрь 2022. Дирижёр – Валентин Урюпин, режиссёр-постановщик – Василий Бархатов, сценограф – Кристиан Шмидт (декорации), Кирстен Деххоф (костюмы). Исполнительница роли Кумы – Асмик Григорян (Приложение 2. Рис. 5–6).

Во франкфуртской постановке опера, перенесённая в условно современный мир (благодаря соответствующим костюмам, причёскам, декорациям, деталям реквизита и др.), оказалась лишённой национально-самобытного стержня своей жанрово-стилевой и драматургической концепции, а также художественной органичности и целостности. Согласно премьерной брошюре, режиссёр представляет в опере два мира: вместо нижегородцев XV века – современный мир галереи Кумы и её друзей-художников; ему противопоставлен мир князей Курлятевых, показанный в их доме. Поэтому из сценического контекста исключены «говорящие знаки» оригинального текста оперы: «открытый» мир русской природы (берег реки Оки, пещера, каменные валуны, пригорки) в целом и образ великой русской реки Волги, ассоциируемый с раздольем Руси-России в частности. Лес в постановке представлен короткой видеоинсталляцией на музыку антракта к IV действию, лишённой какой-либо логической связи с последующими сценическими решениями.

Вместо этого – замкнутость «комнат», где двери являются границами между мирами: салон Кумы – апартаменты князей Курлятевых. В этой связи показательно их сценическое убранство, воспроизводящее знакомые каждому зрителю предметы современного быта. Так, в салоне Кумы стоят кресло, диван, торшер, картины, поставленные задниками к зрителю. В доме Курлятевых, где волей режиссёра-постановщика в сцене с Княгиней появляется также колдун Кудьма с отравой, фигурирует холодильный шкаф с баночными напитками. Своеобразную «рифму» ему составляет импозантный кубок в духе немецких рыцарских опер (к примеру, вагнеровских), в котором находится ядовитое зелье для Кумы.

Сценические костюмы воспроизводят быт современного человека, большая их часть лишена национального колорита. Так, Князь одет в элегантный современный мужской костюм (песочного цвета брюки с подтяжками, чёрный пиджак с щегольским уголком платка, светлая или темная рубашка, галстук).

Княгиня и Княжич в ряде сцен предстают в спортивных трикотажных костюмах. Княгиня в номере с Ненилой (II д. № 8), одетые в спортивные костюмы, занимаются гимнастикой (в это время звучит хор мастериц-вышивальщиц). Далее, после занятий спортом, в разговоре о кликун-траве, несущей смерть, обе сидят на полу – на спортивных ковриках, рядом – бутылка вина. Княгиня – с сигаретой, Ненила – с бокалом. Современную «гламурность» образов маркирует ядовито розовый цвет (костюм Ненилы, коврики, футболка и повязка на голове Княгини).

Стриженный «под бобрик» Княжич исполняет одно из самых проникновенных своих любовных ариозо «Милее мне всего на свете она теперь» (III д. № 18) в халате Адидас и спортивных трусах, разматывая кисти рук, обмотанные эластичными бинтами, как боксёр после боя или тренировки. Спортивная экипировка Княжича включает также футболку с изображением атлетического мужчины с надписью «Слава Родине» и высокие кроссовки золотистого цвета, где цвет золота намекает на знатное происхождение героя.

Настасья в начале оперы предстаёт во вненациональном костюме, состоящем из спортивных зеленых брюк, белой рубашки и черного пиджака, чёрных коротких сапожек *a là* казачка. В сцене с Князем (II д.) она одета в короткий блестящий жилет, открывающий шею и руки, и те же спортивные брюки.

При этом в постановке В. Бархатова – К. Шмидта присутствуют отдельные знаки русской культуры, широко распространенные в западном мире и являющиеся устойчивыми атрибутами Russia: сценические коробка, раскрашенные матрёшками; мебельная витрина в доме Курлятевых с иконами (в том числе Богоматери умиления) и лампадой, высокая меховая шапка *a là* папаха и меховые сапоги Княгини в финале оперы. Вполне традиционен костюм дьяка Мамырова (черная ряса, головной убор вроде скуфьи, борода).

В этой связи показательна замена образа медведя, упоминаемого в эпизодах охоты Княжича Юрия в начале и финале оперы, традиционно ассоциируемого с русским миром, его сказками и бытом, на образ волка,

широко представленный как в русских сказках, так и в скандинавско-германской мифологии⁵¹³. По нашему мнению, волк выступает в опере (в масках скоморохов, в сцене прощания с Кумой в финале, в убранстве дома Курлятевых) не столько национальным, сколько мифологическим символом: защитником царства мёртвых, охраняющего врата подземного царства. Именно в этой ипостаси он предстаёт в сценографии рассматриваемого оперного номера – Сцены и ариозо Кумы № 20.

Во франкфуртской постановке она превращена режиссёром в похоронный обряд, проведённый по русскому православному обычаю. В комнате-салоне Настасьи, помимо вышеуказанных предметов мебели, на двух стульях стоит короб, вокруг него сидят участники ритуала: зооморфные существа – мужчины с головами волков с обнажёнными торсами в пышных чёрных газовых юбках (из сцены со скоморохами в I д.). На их мощных шеях висят светящиеся гирлянды. Стоят Лукаш, Гость, Потап, Кичига, которые как бы прощаются с «усопшим», то есть прошлой жизнью Кумы. Касаясь рукой короба-гроба, они кладут в него пожитки Кумы (фактически – предметы с эффектом шокинга: топор, шлем, большую бутылку вина, платок и др.). После скорбно-лирических прощальных фраз квартета участники обряда поднимают короб-гроб на руки и уносят со сцены. В начале процессии один из мужчин несёт перевернутый микрофон в виде креста, другой – венок (с изображением желтого смайлика); такой же венок её замыкает.

На фоне похоронного шествия – во мраке, озаряемом светом гирлянд на фантастических персонажах, звучит ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный?» (с текстом оригинального либретто И. Шпажинского). Исполнительница – А. Григорян одета в белую рубашку с длинным шлейфом, вызывающим ассоциацию с саваном. Босая, с непокрытой головой (как, впрочем, и на всём протяжении спектакля), она то передвигается по комнате,

⁵¹³ Известны верные спутники верховного бога Одина – Гери и Фреки, а также гигантский волк Фенрир – одно из главных хтонических чудовищ скандинаво-германской мифологии.

находясь в состоянии беспокойства, то садится в кресло; то, стоя, замирает, погружаясь в себя. Примечательная деталь: во второй строфе на словах «Нетерпением горю я тебя увидеть» Настасья поворачивает картины лицом к себе (и зрителю), но на картинах нет изображений, вместо них – сплошной черный фон как предзнаменование беды.

Трактовку ариозо отличают тонкость нюансов, стремление следовать указаниям композитора, мягкость и выразительность сопранового тембра. В этой связи вспоминаются слова самой певицы, сказавшей однажды: «Я никогда не буду драматической певицей, потому что у меня голос не драматический, а сопрано лирико-спинто...»⁵¹⁴.

Напевное интонирование, точное артикулирование, экспрессивные нарастания динамики и её затухающие спады, но при этом яркие, наполненные кульминации, насыщенная тембровость голоса – всё это придает исполнению ариозо певицей тонкое очарование, характеризует эмоциональное богатство образа. Особую выразительность имеет проникновенное окончание ариозо: фраза «нетерпением горю я тебя увидеть» (с «мерцающими» красками одноименных тональностей *E-dur – e-moll*) звучит вместо *f* (как в партитуре) на истаивающей звучности – как сокровенное признание. Выразительная сценическая деталь, усиливающая драматический характер ситуации: долгая цезура в вокальной партии после самой высокой ноты в кульминации на слове «Радость». В этот момент Кума выходит из одной комнаты в другую – пустую, мрачную – как в другой мир (небытия, смерти), но возвращается и завершает исполнение ариозо в прежнем – реальном мире.

Думается, что своим исполнением ариозо Кумы А. Григорян по праву заслужила восторженное признание критики в том, что понадобилось 130 лет ожидания, чтобы «Чародейка», наконец, была исполнена так, как это задумывал композитор. Причем, именно ариозо «Где же ты мой желанный?» оказалось наиболее выигрышным, хотя и в этом случае для представителей

⁵¹⁴ Оперная певица Асмик Григорян: Не следует стремиться к успеху. URL: <https://rg.ru/2020/01/11/opernaia-pevica-asmik-grigorian-ne-sleduet-stremitsia-k-uspehu.html>

русской музыкальной культуры манера певицы показалась несколько холодной⁵¹⁵. Оправданность претензии, высказанной Борисом Блохом, отчасти кроется, на наш взгляд, в том, что, как сказала сама певица в интервью Ирине Никитиной, – ведущей транслируемой по каналу «Культура» программы «Энигма», в силу отличной от русских ментальности она никогда не сможет отвечать стандарту русской героини⁵¹⁶.

Предположительно, успех ариозо «Где же ты мой желанный?» кроется в том, что помимо безусловного мастерства и высочайшего профессионализма Асмик Григорян, его подготовка напрямую связана с режиссурой В. Бархатова, супруга певицы. Причём, в первом акте портретная характеристика Кумы оказалась смазанной за счёт нагромождения персонажей и событийного ряда, что, по сути, лишило выразительности её титульную песню-ариозо «Глянуть с Нижнего».

Мизансцена же четвертого акта, когда прежде одетая в брюки героиня, оказавшись наедине с собой, предстает в белой рубашке, не столько скрывающей телесность, сколько подчеркивающей ее женственную природу, создаёт особую доверительную атмосферу. Очевидно, что при других декорациях, в том числе лесной чащи, находящейся поблизости от берега реки, это ариозо звучало иначе. В данном контексте была бы уместна и присутствующая в партитуре динамика, ибо словами «нетерпением горю я тебя увидеть» Кума выкликает возлюбленного.

В качестве аргумента представим таблицу, составленную на основе исследуемых Т. Ковзаном в рамках семиотики театра слуховых и зрительных

⁵¹⁵ Позволим себе сослаться на сетование подписчика социальной сети ВКонтакте: *Bloch B.* [Незаглавленный пост от 29.12.2022] // Санкт-Петербург, 2006 URL: https://vk.com/wall251941326_84

⁵¹⁶ «Энигма»: интервью Ирины Никитиной с Асмик Григорян. Эфир от 12.12.2019. URL: https://vk.com/video-85393518_456260291

знаков, обратив внимание на очевидное превалирование информации, адресованной зрительному каналу восприятия (Таблица 1)⁵¹⁷.

Таблица 1. Соотношение зрительных и слуховых знаков в музыкально-сценическом действии.

1. Слово 2. Интонация	Произнесенный текст	Слуховые знаки	Время	Исполнитель
3. Мимика 4. Жест 5. Движение	Экспрессия тела актера	Зрительные знаки	Пространство и время	Исполнитель
6. Грим 7. Прическа 8. Костюм	Вид актера	Зрительные знаки	Пространство	Исполнитель
9. Реквизит 10. Сценография 11. Освещение	Вид сценического места	Зрительные знаки	Пространство Пространство и время	Без исполнителя
12. Музыка 13. Звуковой эффект	Артикулированные звуки Неартикулированные звуки	Слуховые знаки	Время	Без исполнителя

Другими словами, изначально присущее оперным спектаклям доминирование визуального ряда в случае режиссуры В. Бархатова делает этот ряд едва ли не агрессивным, игнорируя позицию П. И. Чайковского, который подчеркивал: «Думать об эффектах и заботиться о сценичности нужно только до некоторой степени»⁵¹⁸. Соответственно тогда, когда весь визуальный ряд оказался сведённым к минимуму, для Ариозо Кумы был создан наиболее благоприятный фон, благодаря чему Асмик Григорян получила возможность во всей полноте проявить своей певческий талант.

⁵¹⁷ *Kowzan T.* Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques / Comité de Philologie Moderne de l'Académie Polonaise des Sciences. Varsovie [=Warszawa]: Édition Scientifique de Pologne, 1970. P. 187.

⁵¹⁸ *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева. Письма 1878. Т. 7. М.: Музгиз, 1962. С. 21.

*Постановка оперы «Чародейка» П. И. Чайковского
в Мариинском театре Санкт-Петербурга (2003) в сотрудничестве
с Национальным театром Сан-Карлуш (Лиссабон)⁵¹⁹*

Данная постановка является еще одним образцом современной трактовки русской классической оперы. Режиссёрская опера британца Д. Паунтни, по его словам, раскрывает «масштабные мелодраматические столкновения между мужем, женой, ее избалованным сыном, “другом семьи”, полубезумной тётушкой и старцем а-ля Распутин». По его мнению, опера Чайковского – это «сочинённая с огромным размахом “домашняя” пьеса» с вневременной темой домашнего насилия⁵²⁰. Сценическая концепция оперы охарактеризована Христиной Батюшиной следующим образом: «Сопоставлены не наместничий терем и вдовушкин хуторок, но солидный, уважаемый дом и дом терпимости; оказывается, одно сто́ит другого...»⁵²¹.

Действие перенесено во вторую половину XIX века – эпоху Чайковского: Настасья, Княгиня (в финале оперы) и дамы-статистки наряжены в платья со шлейфами, мужчины – в плащах и шляпах-цилиндрах. При этом режиссёр расширяет временное пространство действия, используя приём аллюзий: бродяга-чернец Паисий предстаёт карикатурным Распутиным, кулачный боец Кичига в полосатой майке ассоциируется то ли с цирковыми силачами, особенно популярными на рубеже XIX–XX веков, то ли с матросами-пролетариями времен русских революций начала XX столетия. При этом национальная характерность – русская «особость» художественной концепции оперы – практически растворена, что вполне объяснимо.

На вопрос журналиста о том, насколько режиссёра интересует национальная принадлежность произведений, постановкой которых он занимался («Леди Макбет» и «Нос» Д. Д. Шостаковича, «Золотой петушок»

⁵¹⁹ Дирижёр – Валерий Гергиев, режиссёр-постановщик – Дэвид Паунтни, Сценограф – Роберт Иннес Хопкинс. Исполнительница роли Кумы – Елена Стихина (Приложение 2. Рис.7–8).

⁵²⁰ Батюшина Х. Чародейка: the Enchantress: [театр. рецензия] URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/opera/enchantress/>

⁵²¹ Там же.

Н. А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Чародейка» П. И. Чайковского), Д. Паунтни ответил так: «Во всех этих произведениях есть сразу же узнаваемый русский характер, который не спутаешь ни с каким другим. А вообще мне, иностранцу, вся славянская опера видится как единое целое. Для вас, русских, это может показаться странным, но для меня существует прямая связь между Мусоргским и Яначеком. Вместе с русскими две оперы Мартину, четыре оперы Сметаны и одна – Дворжака... – весьма значительная часть всего славянского репертуара...»⁵²².

Сцена и ариозо Кумы № 20 в данной постановке решены довольно необычно: в антураже прежних оперных сцен (салон с высокими скошенными стенами, прорезанными арочными окнами; два стола, покрытые белыми покрывалами; кресло и два стула по моде XIX века). В центре сцены расположен небольшой бассейн, в который склоняется голый ствол гигантского дерева, символизируя сценический контекст номера и финального действия оперы в целом – глухой лес с источником.

Во время звучания оркестрового вступления на сцену выходят и медленно шествуют по сцене десять дам в красно-черных платьях со шлейфами, высокими прическами, украшенными красной розой *a là* Кармен. Помимо героини оперы Бизе, они, вероятно, представляют и греческих мойр, предсказывающих судьбу человека – в данном случае трагический исход любви и жизни Настасьи.

В сцене прощания героини с друзьями («братцами» – в оригинальном либретто) на сцену выходят четверо мужчин в черных плащах, галстуках, белых перчатках и цилиндрах. Одному из них, опускающемуся на колено, Кума протягивает руку для поцелуя в знак прощания. Е. Стихина⁵²³ исполняет

⁵²² Дэвид Паунтни: «Все искусство в каком-то смысле – политика». URL: <https://www.belcanto.ru/03072408.html>

⁵²³ Елена Стихина родилась в 1986 году в городе Лесной Свердловской области. Обучалась в детской музыкальной школе по классу фортепиано, занималась постановкой голоса у педагога Ольги Хрулевой. В 2012 году окончила Московскую консерваторию (класс Ларисы Рудаковой). Стажировалась в Центре оперного пения Галины Вишневской у

ариозо в красном (салонном) платье с веером. Рисунок её сценического поведения традиционен для исполнения трепетно-лирических номеров. Именно в этом ключе трактовано ариозо (она спокойно передвигается по сцене, поднимает руки к груди, несколько оживляется по движению в третьей строфе). Нежное легкое сопрано певицы обуславливает практически полное снятие в трактовке ариозо его драматической, психологически неоднородной подоплёки. В исполнении ариозо Е. Стихиной доминируют просветлённые краски, нежный оттенок печали в начале номера, романтическая взволнованность в кульминациях.

Безусловно, такая исполнительская трактовка обусловлена видением режиссёра, для которого Настасья – фигура пассивная. В представлении Д. Паунтни речь в «Чародейке» идет «о социальной несостоятельности... семьи, у которой проблемы с собственной сексуальностью. Эту тему олицетворяет Чародейка, она – их проблема, поскольку они не знают, что им делать со своей сексуальностью. И эта семья сама себя разрушает: отец и сын влюбляются в одну и ту же женщину, отец убивает сына, и так далее. Это семейная история, история о подавляющей, гнетущей семейной жизни в XIX веке, что Чайковский, вне всякого сомнения, осознавал, потому что он сам находился в похожей ситуации»⁵²⁴.

Тем не менее, не подвергая сомнению мастерство Е. Стихиной, получившей признание как в России, так и за её пределами⁵²⁵, выскажемся о несколько сомнительной для нас культурной идентичности исполнительницы

Маквалы Касрашвили (2012–2014). В 2014 году стала солисткой Государственного Приморского театра оперы и балета (ныне – Приморская сцена Мариинского театра).

⁵²⁴ Дэвид Паунтни: «Все искусство в каком-то смысле – политика» ... Цит. ист.

⁵²⁵ Об этом свидетельствуют её многочисленные награды. Елена Стихина – лауреат международных вокальных конкурсов имени Георгия Свиридова (Курск, 2011), имени Сергея Рахманинова (Ростов-на-Дону, 2013), *Competizione dell' Opera* (Линц, Австрия, 2014). Обладательница приза зрительских симпатий и специальной премии на престижном конкурсе молодых вокалистов «Опералия» под руководством Пласидо Доминго (Мексика, 2016). После блистательного выступления на этом конкурсе артистка охотно приглашается на лучшие оперные сцены Европы и Америки. Участвовала в концертах Хосе Каррераса, проходивших в рамках его прощального мирового тура (2016). Весной 2020 года удостоена российской оперной премии *Casta diva* в номинации «Взлёт» за ряд дебютов на отечественной и европейской сцене (по итогам 2019 года).

Кумы, а также её понимании личности П. И. Чайковского, который назван оперной дивой в числе трёх любимых композиторов наряду с Пуччини и Верди⁵²⁶. В частности, на вопрос журнала “Voci dell’Opera” «чем отечественный исполнительский стиль... отличается от западноевропейского?», Е. Стихина ответила следующим образом:

«Во всем мире сейчас происходит смешение стилей, ведь певцы ездят по всей планете – выступать, учиться, участвовать в мастер-классах... К тому же, масс-медиа, огромное количество записей, Ютуб... Сегодня также существуют специальные коучи, которые обучают разным музыкальным стилям, по технике. Поэтому грань между отечественной и западноевропейской традициями уже стирается»⁵²⁷.

Примечательно, что, размышляя о сложностях, которые возникают в процессе работы над русским репертуаром, Е. Стихина, имея в виду «Чародейку», говорит: «именно либретто стало камнем преткновения: было необходимо понять, что значат эти слова, приходилось переводить “с русского на русский”. Это очень важно, ведь если не понимать всех смыслов, заложенных в либретто, очень сложно сыграть и спеть, отразить все слова в музыке. *Чайковский – это чистый романтизм*, с потрясающей оркестровкой, необходимо сплести всё вместе, чтобы создалась единая картина...» (курсив наш. – *Шао Мэнци*)⁵²⁸.

В данном контексте нельзя не привести мысль В. В. Медушевского – одного из ярчайших представителей современного музыкознания (искусствоведения), способного проникать в сокровища от взора дилетанта «подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй). «Рахманинова, – пишет учёный, – как и Чайковского, порой нелепо относят к романтикам. Большая ошибка. Играть Рахманинова романтически значило бы понижать онтологичный дух

⁵²⁶ Стихина Е. «Если ты чего-то действительно хочешь, у тебя обязательно получится»: интервью журналу. URL: <https://www.vocidell-opera.com/single-post/elena-stikhina>

⁵²⁷ Там же.

⁵²⁸ Там же.

его музыки. Парменид и элеаты дали критерий онтологизма: тождество мысли и бытия. В полной мере ему отвечает лишь Бог. А человек и его творения – в меру их проникнутости вечностью, силой, красотой и правдой Божией»⁵²⁹.

Что же касается сосредоточенности Е. Стихиной на тексте как основной сложности в работе над партией Кумы, то таковая, по сути, оставляет за кадром все те знаковые для героини оперы моменты, значимость которых не подвергается оспариванию. Согласимся с ветеранами оперной сцены, которые не устают повторять, что «здесь очень важно выбрать правильную манеру поведения: пластичность движений, походки, рук. Жест – широкий, русский, но не резкий, походка мягкая, плавная, без лишних вихляний бедрами. (Вспомним, как двигаются женщины в ансамбле «Березка»)»⁵³⁰.

Думается, что в целом фрагменты интервью режиссёра и исполнительницы партии Кумы со всей очевидностью позволяют разобраться в том, что, несмотря на разность культур – Е. Стихина по месту своего рождения носитель русской культуры, Д. Паунтни – британец, они практически звучат в унисон. Потому, пожалуй, «самые противоречивые чувства» у театральной публики как в 2019 году, так и в году 2023 вызывала именно Е. Стихина. «Невероятной красоты и чистейшей прелести голос! Все ноты на месте! Пела, как птица райская, сама – красавица! Но никак не Настасья.... Никакого колдовства, никакой разгульности, никакого развития образа. Как вышла на сцену романтической “голубой” героиней, так и погибла в финале»⁵³¹.

Подводя итоги исследования, предпринятого во втором параграфе Второй главы, заметим, что в случае с постановкой А. Тителя на сцене Большого театра, казалось бы, во многом сохранившей русский колорит, оперный вокал оказался наименее убедительным по сравнению с визуальным

⁵²⁹ Медушевский В. В. Исполнительская теория музыки // Музыкальная академия. 2023. № 3. С. 216–235. URL: <https://mus.academy/articles/ispolnitelskaya-teoriya-muzyki>

⁵³⁰ Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 12.

⁵³¹ [Мара кар] *mara_kar* «Чародейка». Премьера (возобновление). Мариинский. 05.01.2019: URL: <https://mara-kar.livejournal.com/94136.html>

рядом. Полагаем, отчасти проблема заключается в том, что режиссёр нацеливал исполнителей проживать свои оперные истории с оглядкой на обычных людей⁵³². Возможно, делая ставку на современность, А. Титель тем самым надеялся уйти от чрезмерной театральности, которая подчас воздвигает непроходимую границу между художественной действительностью и реальностью.

Однако, принимая во внимание тот факт, что для нынешних россиян проблема идентичности остаётся наиболее острой, очевидно, что подобный опыт складывался скорее в расчёте на внешнего, нежели «внутреннего человека» вопреки замыслу композитора. Не случайно Т. Н. Исиченко-Бурцева неоднократно подчеркивала: «материалом в творчестве певца является не только голос, сценическая внешность, музыкальное дарование, но и духовный мир, интеллектуальный багаж, то есть то, чем его наделила природа, плюс образованность, мировоззрение, эстетический вкус, нравственный критерий»⁵³³.

В свою очередь, очевидный перекосяк в сторону визуального ряда стал серьёзным препятствием и для режиссёров В. Бархатова и Д. Паунтни, что также повлекло за собой гипертрофию внешнего в ущерб внутреннему. Представляется, что в данном случае именно отсутствие заинтересованности в работе над воплощением национального архетипа сделало уязвимыми одну и другую постановки как в отношении визуального ряда, так и в отношении ряда музыкального.

К сожалению, обозначенные издержки, нарушающие целостность синтетического художественного целого, как правило, относят на счёт композитора. Здесь мы полностью солидарны с А. Курмачёвым на предмет того, «что это невероятно богатое, невероятно актуальное и невероятно мощное по силе высказывание композитора по сей день не находит

⁵³² Как признался В. Сулимский, исполняющий партию князя, «Титель ...просил, чтобы мы жили, как современные люди». Подробнее по данному вопросу см.: *Кочарова А.* «Чародейку» поставили с шекспировским размахом. URL: <https://smotrim.ru/audio/-1463180>

⁵³³ *Исиченко-Бурцева Т. Н.* Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 8.

адекватного отклика не только в сердцах и умах зрителей и слушателей, но и, увы, постановщиков, что печалит невыразимо»⁵³⁴.

Выскажем предположение, что мысль Б. В. Асафьева о монологичности оперы «Чародейка», обусловленной тем, что все действующие лица, вступающие в соприкосновение с Настасьей, раскрываются исключительно в зависимости от этого центрального персонажа⁵³⁵, позволяет увидеть в неоднократно обвиняемом в громоздкости и тяжеловесности творении П. И. Чайковского приметы монооперы, актуализируемой на уровне некой сверхзадачи. В качестве аргумента сошлёмся на исследование профессионального композитора и теоретика музыки Е. А. Приходовской, для которой характерной чертой монооперы видится то, что «все образы – как людей, так и ситуаций – оказываются воспринимаемыми “с точки зрения” ... персонажа монооперы»⁵³⁶.

Выявляя точки соприкосновения между полифоническим романом, в котором М. М. Бахтин обнаруживает *всепоглощающее сознание героя* и моноперой, отмеченной *всеобъемлющим сознанием персонажа*, исследователь приходит к следующему выводу. Подобно монологическим высказываниям героя как одного из голосов полифонического целого, моноопера предстаёт неотъемлемой частью большой оперы. Значимость исходной установки определяется тем, что «именно моноопера наиболее полно и ... адекватно способствует проявлению механизма эмпатии, обеспечивающей процесс психологической идентификации: музыка

⁵³⁴ Курмачёв А. Морально-нравственная дихотомия «Чародейки». URL: <https://www.belcanto.ru/kurmachev.html>

⁵³⁵ «Строго говоря, вся музыкально-драматургическая форма “Чародейки” обусловлена ритмо-мелодическим раскрытием душевной жизни героини и ее проявлениями – высказываниями. В этом смысле музыка оперы монологична: действующие лица, вступающие в соприкосновение с Настей, раскрываются в зависимости от ее жизнеповедения, начинают воспринимать действительность сквозь свое отношение к Куме и, таким образом, даже в злобе своей завися от неё». Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). Цит. изд. С. 149.

⁵³⁶ Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал синтетического жанра монооперы: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02. Новосибирск, 2018. С. 5.

обращается к невербальным составляющим внутреннего мира человека, “пробуждая” силы суггестивного воздействия»⁵³⁷.

Думается, что новый ракурс в осмыслении всего происходящего на сцене с позиции главной героини оперы «Чародейка» позволит преодолеть сомнения дирижёров и режиссёров относительно «эффективности этого произведения как драматической целостности»⁵³⁸.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Неоспоримость для нас религиозности П. И. Чайковского зиждется на том основании, что религия всегда занимала в жизни композитора определенное место. При этом становление религиозного опыта маэстро было отмечено не только сомнениями, напряженным поиском ответов на главнейшие вопросы бытия, но и безоговорочным признанием Творца.

2. Метод анализа словарных дефиниций, проведенный в опоре на эмотивное значение, эмотивную коннотацию и эмотивный потенциал слова, воплощённых в вербальном тексте ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный», которое звучит в IV действии оперы П. И. Чайковского «Чародейка», показал: если эмотивные значения характеризуют физическое состояние Кумы, то эмотивные коннотации и эмотивный потенциал раскрывают духовный опыт героини. Полученные результаты свидетельствуют о том, что чувство, переживаемое Кумой в отношении Княжича, воплощает в себе единство земного (телесного) и небесного (духовного).

3. В отличие от философии любви оперы «Иоланта», которая, в основном, складывалась под воздействием философии Б. Спинозы, философия любви в опере «Чародейка» несет на себе влияние русской религиозной философии, в первую очередь, философии Вл. Соловьёва.

⁵³⁷ Приходовская Е. А. Воплощение личности в искусстве. Цит. изд. С. 36.

⁵³⁸ Seibert D. C. *The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky: an Informal Interview with David Lloyd-Jones*. Op. cit. P. 104.

4. Именно специфика любви главной героини оперы П. И. Чайковского «Чародейка» Кумы позволила нам обнаружить в ее образе приметы национального женского архетипа – мудрость, доброту, терпение, жажду воли, отвагу и милосердие. То обстоятельство, что *кумой* в русской культуре традиционно именовали крестную мать, позволяет выявить взаимодействие женского национального архетипа с архетипом матери-земли и в целом России.

5. То обстоятельство, что все действующие лица, соприкасающиеся с Настасьей, раскрываются в зависимости от ее жизнеповедения, начинают воспринимать действительность сквозь своё отношение к Куме и, таким образом, даже в злобе своей зависят от нее, придает творению П. И. Чайковского черты монооперы, косвенным указанием на которую служит мысль Б. В. Асафьев о монологичности «Чародейки».

6. Игнорирование либо непонимание современными режиссерами роли национального женского архетипа в опере «Чародейка» нередко побуждает их адаптировать авторскую концепцию к собственным представлениям о сути этого творения мастера. Так, например, во франкфуртской постановке (режиссер Василий Бархатов, дирижер Валентин Урюпин, исполнительница роли Кумы – Асмик Григорян, декабрь 2022 года) в противоположность замыслу композитора, режиссер делает значимым конфликт между двумя придуманными им мирами. Один – это мир богемы с галереей главной героини и ее художников, другой – мир князя и его жены в их доме. В свою очередь, другая сценическая версия «Чародейки» – совместная с Мариинским театром португальская постановка (режиссер Дэвид Паунтни, дирижер Валерий Гергиев, исполнительница роли Кумы – Елена Стихина, 2003 год) полностью лишает оперу русскости. Усредненная стилистика, ориентация на западные стандарты выхолащивают из сценического воплощения оперы русский дух, самобытность, женскую жертвенность Настасьи. В итоге получается понятная обывателю смесь русской Травиаты с русской Кармен, дополненная приправой из мистики и колдовского флера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытоживая результаты проделанной в ходе диссертационного исследования работы, остановимся на тех положениях, которые определяют его значимость и перспективность. Так, осуществляя попытку осмыслить место и роль музыкальной эстетики в современной научной парадигме, мы приходим к следующей мысли. На фоне характерного для современной социокультурной ситуации нравственного релятивизма и размытости границ в отношении идентичности субъектов, одинаково комфортно чувствующих себя на территории любой страны, именно с музыкой, отмеченной эстетической самоценностью, мы связываем один из возможных выходов из сложившегося кризиса.

Утверждая, что диалог с искусством благотворно влияет на всех участников диалогической ситуации, мы настаиваем на том, что состоятельность искомого диалога – имеется в виду диалог сознаний – невозможна без непрерывного восполнения триединства Этоса, Логоса и Пафоса как условия со-творчества композитора, исполнителя и слушателя. С этой точки зрения ключевыми фигурами музыкальной эстетики позиционируются композитор-философ и философ-композитор. В качестве первого в центре нашего внимания оказывается П. И. Чайковский, в качестве второго – Б. В. Асафьев.

Значимость подобного опыта видится неоспоримой ввиду того, что, пытаясь погрузиться в глубины внутреннего мира художника, мы с неизменноостью обнаруживаем их объективацию в его музыкальных творениях. В свою очередь, пытаясь ответить на вопросы, которые волновали П. И. Чайковского, заставляли переживать и метаться в поисках истины, мы с неизбежностью проникаем в структуры собственного духовного опыта, без чего невозможен диалог творца и ценителя. Его подлинность оказывается действительной исключительно тогда, когда всякое музыкальное творение предстаёт «в качестве метафилософского жанра, в котором “мелос” и “логос”

обеспечивают реализацию метафизического синтеза, демонстрируя универсальную диалектику бытия в звуках и интонациях»⁵³⁹.

Помимо этого, оправданность первостепенной важности личности композитора-философа и философа-композитора в русле музыкальной эстетики, с одной стороны, обусловлена тем, что музыка не знает границ. Действительно, вопреки разности эпох и мировоззренческих установок композиторов, их политических пристрастий и культурных предпочтений, создаваемая ими музыка соединяет людей, оставаясь достоянием мировой общности. С другой стороны, обращает на себя внимание тот факт, что, как правило, решаемые этими ключевыми фигурами в их музыкальном творчестве философские проблемы отмечены универсальным характером.

Во всех случаях речь идёт о протезизме художника, обладающего способностью говорить со всеми людьми на понятном для них языке, сохраняя при этом свою самобытность и уникальность. Выход на этот глубинный уровень позволяет вовлечённым в пространство диалога собеседникам не только лучше понять другую культуру, но и острее пережить неповторимую специфику своей собственной, обнаруживая при этом их общие основания.

Имеются в виду так называемые общечеловеческие ценности, обретение которых невозможно без обращения к родному языку, в котором только и сохраняет свою незыблемость дух всякого народа (В. фон Гумбольдт). Предпринимая поиск ответа на вопрос о том, каким образом обретается искомый дух, в качестве методологической опоры мы ориентировались на достижения в области философии языка. В данном контексте принципиальным оказалось положение, согласно которому язык предстает на уровне двойственной системы, включающей в себя собственно информационную систему и систему концептуальную.

Будучи встроена в структуру головного мозга, *информационная система* призвана обеспечивать накопление, сохранение и передачу

⁵³⁹ Чупахина Т. И. Русская музыка Золотого и Серебряного веков как социально-философский феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Омск, 2012. С. 8.

информации себе подобным для их наилучшей адаптации к окружающей действительности. Понятно, что в этом случае язык обслуживает сугубо материальную жизнь биологического организма, развивающегося под знаком природного «механизма», каковым является информационная система.

Напротив, *система концептуальная* (смысловая) никогда не дана, но всякий раз рождается в лоне информационной системы, благодаря усилиям самого носителя языка. Именно в процессе её создания как *опыта мыследеятельности* происходит актуализация духа народа. Речь идет о встрече индивидуального сознания (вербальное) и коллективного бессознательного (невербальное), в результате которой индивидуальное сознание приобретает коллективный характер, а в коллективном снимается его бессознательное начало.

В целом диалог сознаний, осуществляемый во внутреннем пространстве языкового субъекта, оказывается непременным условием для состоятельности внешнего диалога как со-творчества композитора, исполнителя и слушателя. Вне искомого диалога музыка остаётся в стороне от жизни человека, не вдохновляя его на духовное бодрствование. В итоге миссия музыки сводится к украшению быта, что приводит как к примитивизации её самой, так и к примитивизации потребляющего такую музыку индивида.

В качестве музыкального произведения, которое вобрало в себя мировоззренческие установки его создателя, мы останавливаемся на опере русского композитора-философа П. И. Чайковского «Чародейка» и её оценке, сделанной философом-композитором Б. В. Асафьевым. Несмотря на то, что сценические воплощения оперы П. И. Чайковского представлены как российскими, так и зарубежными режиссёрами, игнорирование ими того обстоятельства, согласно которому «Чародейка» квалифицируется Б. В. Асафьевым в качестве самого русского оперного творения мастера, приводит к ситуации, в рамках которой критики нередко видят в главной героине то подобие Кармен Ж. Бизе, то Травиату Дж. Верди. Вне всяких

сомнений, допустимость подобного результата не только искажает авторский замысел, но и указывает на его вторичность.

Выстраивая систему аргументации относительно неправомерности обозначенных допущений, мы сосредоточили свой исследовательский интерес на женском национальном архетипе, воплощением которого стала главная героиня оперы П. И. Чайковского «Чародейка» Настасья. При этом было показано, что чувство, испытываемое Кумой к Княжичу, отвечает феномену любви, разрабатываемому в русской религиозной философии, в первую очередь, в трудах Вл. Соловьёва.

По сути, Вл. Соловьёв оказывается связующим звеном между композитором-философом П. И. Чайковским и философом-композитором Б. В. Асафьевым. Если в мировоззрении П. И. Чайковского имя русского религиозного философа стоит подле нидерландского философа Б. Спинозы, то в мировоззрении Б. В. Асафьева – подле русского философа А. Ф. Лосева. Подобные переключки сыграли, на наш взгляд, не последнюю роль в становлении творческого тандема П. И. Чайковский – Б. В. Асафьев.

Исследуя специфику любовного чувства в опере П. И. Чайковского «Чародейка», мы прежде обратились к словесному тексту Ариозо Кумы, выявляя в нём вербальные эмотивы. Используя метод анализа словарных дефиниций, мы выяснили, что в совокупности эмотивные значения, эмотивные коннотации и эмотивный потенциал отсылают нас к библейским категориям. Признав верность того факта, согласно которому переживаемое Настасьей чувство коррелирует с состоянием сигизии как одного из центральных понятий философии любви Вл. Соловьёва, мы сосредоточились на вопросе о религиозных воззрениях П. И. Чайковского.

Имеется в виду и непосредственное взаимодействие композитора как с верующими людьми, так и с находящимися в поисках веры, и опосредованное. Последнее реализуется через чтение книг, переписку и дневниковые записи. В итоге мы приходим к выводу о безусловной религиозности композитора,

которая сказала на концепциях таких образцов музыкального театра, как «Иоланта» и «Чародейка».

Отмечается, что общим, объединяющим главных персонажей оперы «Чародейка» – хозяйку корчмы Настасью, Князя, Княжича Юрия и Княгиню, забытую мужем, становится желание любить. Тем не менее, несмотря на это связующее всех желание, только у Настасьи мы видим исполненное жертвенности чувство, благодаря которому Княжич оказывается спасённым от участи палача, что говорит о сотериологической миссии Кумы. Однако в силу того, что обозначенный ракурс исследования не принимается во внимание современными режиссёрами, опера П. И. Чайковского «Чародейка» все ещё ждет своего воплощения.

Что же касается новых горизонтов, которые открывает наше диссертационное исследование, то таковые угадываются, как мы полагаем, в следующих строках. Размышляя о пройденном пути, некогда блиставшая на сцене Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко Т. Н. Исиченко-Бурцева вспоминает, что ей посчастливилось исполнять партии Кумы, Лизы, Татьяны, Марины, Наталии, Оксаны, Иоланты, Жанны д'Арк, «то есть все партии драматического и лирико-драматического сопрано в операх П. И. Чайковского⁵⁴⁰. Нетрудно заметить, что из их числа только два образа – Иоланты и Жанны д'Арк рождены в лоне западной культуры. Все остальные, по мнению оперной дивы, – это «созвездие совершенно разных по характеру образов, составляющих поэму о России, о красоте русской женщины, ее чистоте и нравственной силе, ее целомудренности, искренности, обаянии, стойкости и самоотверженности»⁵⁴¹.

На наш взгляд, в этих словах музыканта, вокалистки, обладающей уникальным по диапазону и красочности эмоциональной палитры голосом, историка исполнительского искусства и педагога с очевидностью просматриваются дальнейшие перспективы настоящего диссертационного

⁵⁴⁰ Исиченко-Бурцева Т. Н. Записки оперной певицы. Цит. изд. С. 9.

⁵⁴¹ Там же.

исследования, которые мы связываем:

- с разработкой темы музыкальной россики, реализуемой в пространстве музыкального театра (имеются в виду сценические версии образцов русской музыкальной культуры, представленные на зарубежной сцене российскими режиссёрами и на русской сцене режиссёрами зарубежными);
- с выявлением национального женского архетипа в галерее портретов, созданных представителями русской композиторской школы на уровне общего и особенного;
- с аналитикой, нацеленной на сравнительную характеристику персонажей, представляющих русскую культуру в российской и зарубежной музыке;
- с изучением и последующей типологизацией культурных штампов и стереотипов в восприятии русских, нашедших свое воплощение в западном музыкальном театре.

Вместе с тем, по-прежнему актуальной и потому перспективной остаётся проблема влияния творчества композитора-философа П. И. Чайковского на творчество философа-композитора В. Н. Ильина, о которой упоминал в одном из своих докладов, посвящённых П. И. Чайковскому, А. П. Козырев.

Не менее перспективной для музыкознания и – шире – искусствознания видится и отстаиваемая нами необходимость рассматривать художественное наследие композитора в русле музыкальной эстетики, осуществляемой в диалоге сознаний творца и ценителя. Речь идёт о таком проникновении в музыкальное произведение, которое обуславливает единство рационального (познавательного) и иррационального (этического) как уподобляемое подлинно творческому акту со-бытие данного и созданного (М. М. Бахтин).

Во-первых, значимость последнего в эпоху цифровизации, проходящей под знаком бесприютного блуждания индивидуума в просторах Интернета, определяется сохранением собственно человеческого в человеке, поскольку

никаким другим существам творчество неподвластно. Здесь творчество есть ничто иное, как «этический регистр личностного самопонимания»⁵⁴².

Во-вторых, установка на творчество в процессе восприятия обращённой к слушателю музыкальной речи способствует гармонизации отношений, складывающихся между человеком и миром в силу intersubъективного характера рождаемого в творческом акте личностного смысла.

Наконец, в-третьих, принимая во внимание идеолоцентричность русской культуры⁵⁴³, нельзя не признать, что в данном контексте творчество предстаёт своего рода способом спасения от скверны, которой исполнены симуляции и симулякры. Имеется в виду характерное для русской традиции «“оправдание творчеством”, посредством которого происходит снятие противоречия между автономным разумом и религиозной соборностью»⁵⁴⁴.

И последнее. В числе заложенных в диссертационном исследовании перспектив мы считаем необходимым обратить внимание на возможность иных режиссёрских решений в отношении оперы П. И. Чайковского «Чародейка». Наша заинтересованность в том, чтобы представить это творение мастера наилучшим образом, в том числе на театральных сценических площадках Китая определяется близостью идеи преобразования китайской философии. В этом со всей очевидностью убеждает сычуаньская версия оперы Дж. Пуччини «Турандот» 1993 года (автор либретто Вэй Минлунь, композитор Ляо Чжунжун), получившая название «Принцесса Турандот».

Напомним, согласно новой версии «...следствием трансформации характера Турандот ... оказывается красота поступка Лиу, который потому и

⁵⁴² Жукова О. А. Философский модус русской литературы: творческий опыт Бориса Пастернака // Философские науки. 2020. Т. 63. № 7. С. 34.

⁵⁴³ Подробнее по данному вопросу см.: Жукова О. А. Творчество и религиозность в русской культуре. Философские исследования. М.: ООО «Издательство «Согласие», 2022. 594 с.; Она же. Опыт о русской культуре. Философия истории, литературы и искусства. М.: Согласие, 2019. 588 с.

⁵⁴⁴ Volkova P. S. Creativity as a Universal Phenomenon of Existence (About Olga Zhukova's Authorial Conception). Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2024. No. 1, pp. 182–190. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.182-190>

красив, что отвечает таким качествам Лиу, как благородство девушки, её верность, соответствие слов делу и т.п. Именно поэтому потрясённая нравственным величием девушки Турандот отказывается от мирских страстей и, *преобразившись*, принимает на себя возвышенный образ Лиу, неотступно следуя за Безымянным скитальцем (курсив наш. – *Шао Мэнци*)»⁵⁴⁵.

Наша точка зрения видится вполне допустимой с учётом взглядов Л. Н. Толстого на философию Конфуция и Лао-цзы, о которых мы писали во втором параграфе Первой главы «Композиторы-философы и философы-композиторы как ключевые фигуры музыкальной эстетики». Думается, выполненная в русле традиционной китайской философии премьерная постановка оперы П. И. Чайковского «Чародейка», в которой происходит преобразование героини, могла бы занять достойное место среди других полюбившихся китайским зрителем творений композитора.

⁵⁴⁵ У Лиан. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусств. Цит. ист. С. 112.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авасапянц, О. В.* Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. В. Авасапянц. – Иваново : [б. и.], 2013. – 97 с.
2. *Аверинцев, С. С.* Любовь / С. С. Аверинцев. // Азбука веры. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/sofija-logos-slovar/136 (дата обращения: 22.08.2025).
3. *Айнбиндер, А. Г.* П. И. Чайковский – читатель Л. Н. Толстого / А. Г. Айнбиндер. // Л. Н. Толстой и судьбы современной цивилизации. – Тула, 2003. – Ч. 1. – С. 238–252.
4. *Айнбиндер, А. Г.* Личная библиотека П. И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. Г. Айнбиндер. – Москва, 2010. – 25 с.
5. *Айнбиндер, А. Г.* «Что наша жизнь»: к вопросу о мировоззрении П. И. Чайковского (Толстой – Фет – Шопенгауэр) / А. Г. Айнбиндер // А. А. Фет: материалы и исследования. – 2013. – Т. II. – С. 32–62.
6. *Аминова, Г. У.* Модель мира в творчестве С. И. Танеева: дис. ... канд. филос. н.: 09.00.01 / Г. У. Аминова. – Красноярск : [б. и.], 1998. – 160 с.
7. *Аминова, Г. У.* Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Г. У. Аминова. – Москва : [б. и.], 2014. – 47 с.
8. *Аминова, Г.* Философия музыки С. И. Танеева / Г. Аминова // Израиль XXI. – 2011. – № 30 (нояб.). – URL: <https://web.archive.org/web/20160809115651/http://21israel-music.com/Taneyev.htm> (дата обращения: 21.08.2025).
9. *Амрахова, А. А.* Метадискурс современной музыкальной культуры России (беседы о Веберне) / А. А. Амрахова, Ю. В. Воронцов, К. В. Зенкин, К. А. Уманский и др. // Общество теории музыки. – 2022. – № 4 (40). – С. 2–21.

10. *Ан, С. А.* Философия цвета в музыкальном творчестве Б. Асафьева / С. А. Ан, М. Г. Костерина, О. С. Михайлова // Культурная жизнь Юга России . – Краснодар. – 2019. – № 4 (75). – С. 18–22.

11. *Апрелева, В. А.* Проблема времени в философии А. Н. Скрябина / В. А. Апрелева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4. – Ч. 3. – С. 13–17.

12. *Арановский, М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева / М. Г. Арановский // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 6. – С. 61–85.

13. *Аркадьев, М. А.* Трагедия Ницше и музыкальный идол: комментарий к музыке и проблеме / М. А. Аркадьев // Пушкин. – 2010. – № 3. – С. 94–97.

14. *Асафьев, Б. В.* Очерки советского музыкального творчества / Б. В. Асафьев ; редкол.: Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг и др. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1947 (Москва: тип. «Искра революции»). – 320 с.

15. *Асафьев, Б. В.* «Чародейка». Опера П. И. Чайковского : (опыт раскрытия интонационного содержания) / Б. В. Асафьев // *Асафьев, Б. В.* Избранные труды. – Москва : Изд-во АН СССР, 1954. – Т. II : избр. работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове и др. рус. композиторах. – С. 142–168.

16. *Асафьев, Б. В.* Мысли и думы / Б. В. Асафьев. – Ленинград ; Москва : Музыка, 1966. – 244 с.

17. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.

18. *Асафьев, Б. В.* Инструментальное творчество Чайковского / Б. В. Асафьев // *Асафьев, Б. В.* О музыке Чайковского. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. – 377 с.

19. *Асафьев, Б. В.* Биографическое / Б. В. Асафьев // Материалы к биографии Б. В. Асафьева / сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюкова. – Москва : Музыка, 1981. – 264 с. : нот. ил.

20. *Асафьев, Б. В.* Чайковский, рассуждающий со своей собственной рукописью. Монолог или диалог? / Б. В. Асафьев ; [публ. П. Вайдман] // Советская музыка. – 1990. – № 6. – С. 29–31. – URL: <https://mus.academy/articles/chaikovskii-rassuzhdayu-shchii-so-svoei-sobstvennoi-rukopisyu> (дата обращения: 07.12.2023).

21. *Баева, А. А.* Научно-творческое наследие Б. В. Асафьева в свете современного отечественного музыкознания / А. А. Баева. // Вестник Ипполитовки. – Вып. 1 (6). – 2025. – Март. – С. 9–19.

22. *Базарова, М. В.* Любовь как смысложизненная ценность: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. / М. В. Базарова. – Ставрополь : [б. и.], 2008. – 21 с.

23. *Базиков, А. С.* Философско-эстетические и психолого-педагогические обоснования музыкального воспитания и образования / А. С. Базиков // Вестник ТГУ. – 2012. – № 5. – С. 194–198.

24. *Батюшина, Х.* Чародейка : the Enchantress / Х. Батюшина // Мариинский театр. – URL: <https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/opera/enchantress/> (дата обращения: 08.05.2025).

25. *Бахтин, М. М.* Искусство и ответственность / М. М. Бахтин // *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. – Киев: Next, 1994. – С. 5–8.

26. *Бахтин, М. М.* К философии поступка / М. М. Бахтин // *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. – Киев: Next, 1994. – С. 9–68.

27. *Бедерова, Ю.* Я вам не скажу за всю Севилью : Чем новая пермская «Кармен» похожа и не похожа на театральный капустник / Ю. Бедерова // Коммерсантъ. – Москва, 2021. – 8 апр. – №61. – С. 11. (Рубр. «Культура»).

28. *Беликова, М. В.* Культурологический анализ любви в свете работ В. С. Соловьева и Н. Бердяева : дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / М. В. Беликова. Челябинск, 1998. – 148 с.

29. *Белонович, Г. И.* П. И. Чайковский и французский драматический театр / Г. И. Белонович // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / сост.

Б. Я. Анашкин, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд. – Ижевск: Удмуртия, 1985. – С. 16–26.

30. *Берг, В.* Чайковский / В. Берг. – Москва : Издательство АСТ, 2022. – 352 с.

31. *Бердяев, Н. А.* О назначении человека / Н. А. Бердяев ; авт. вступ. ст. П. П. Гайденоко ; примеч. Р. К. Медведевой. – Москва : Республика, 1993. – 382 с.

32. *Бибикова, Т. П.* Асафьев – Платон: формула эротического восхождения / Т. П. Бибикова // Текст художественный: в поисках утраченного: Междисциплинарный семинар – 5 : Сб. науч. мат. Вып. 1. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского гос. университета, 2002. – С. 10–25.

33. *Библер, В. С.* Нравственность. Культура. Современность : (философские раздумья о жизненных проблемах) / В. С. Библер // Этическая мысль : науч.-публицистич. чтения / ред. коллегия: А. А. Гусейнов (отв. ред.), В. Жямайтис, И. С. Кон, В. М. Межуев и др. – Москва : Изд-во полит. лит. ЦК КПСС, 1990. – С. 16–57.

34. *Блок, М. С.* Неизданные пометы П. И. Чайковского на публицистическом произведении Л. Н. Толстого / М. С. Блок // Яснополянский сборник: литературно-критические статьи и материалы о жизни и творчестве Л. Н. Толстого / редкол.: С. Брейтбург и др. – Тула: Кн. изд-во, 1955. – С. 214–225.

35. *Блох, Б.* [Неозаглавленный пост от 29.12.2022] / Б. Блох // ВКонтакте. – URL: https://vk.com/wall251941326_84 (дата обращения: 21.03.2025).

36. *Бобровский, В. П.* Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – Москва : Музыка, 1978. – 332 с.

37. *Болтунов, В. С.* Сто лет опытам философии русской литературы / В. С. Болтунов // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2010. – № 6. – С. 118–123.

38. *Бортникова, Е.* Из переписки П. И. Чайковского / Е. Бортникова // Красный архив. – 1940. – Т. 3 (100). – С. 244–254.

39. *Бродский, И.* «Зло, особенно политическое, всегда плохой стилист» : избранные места из Нобелевской речи / И. Бродский. – URL: https://www.gazeta.ru/comments/2015/05/21_a_6696921.shtml (дата обращения: 21.08.2025).

40. *Брудный, А. А.* Психологическая герменевтика : учеб. пособие / А. А. Брудный. – Москва : Лабиринт, 1998. – 332 с.

41. *Будяковский, А.* О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях Чайковского / А. Будяковский. – Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2008. – 351 с.

42. *Букина, Т. В.* Б. В. Асафьев о П. И. Чайковском: «создание классика» как стратегия научного успеха / Т. В. Букина // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. – № 3. – С. 82–91.

43. *Букина, Т. В.* Идеи «слуховой филологии» в становлении отечественного теоретического музыкознания 1920-х годов: Б. В. Асафьев и исследователи «живого слова» / Т. В. Букина // Международный журнал исследований культуры. – 2023. – № 3 (52). – С. 116–132.

44. *Булгаков, С. Н. (прот.).* Чехов как мыслитель / С. Н. Булгаков // *Булгаков, С. Н. (прот.).* Сочинения : в 2 т. – Москва : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 131–161.

45. *Бычков, В. В.* Русская теургическая эстетика. – Гл. VII. Алексей Лосев. Эстетика самодовлеющего выражения / В. В. Бычков // Азбука веры. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/filosofija/russkaja-teurgicheskaja-estetika/7> (дата обращения: 24.08.2025).

46. *Вайдман, П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского / П. Е. Вайдман. М.: Музыка, 1988. – 174 с.

47. *Вайдман, П. Е.* Чайковский и Толстой: еще раз о встрече двух художников / П. Е. Вайдман // Толстой – это целый мир : статьи и исследования. – Москва : Пашков дом, 2004. – С. 144–167.

48. *Ванечкина, И.* О синестетическом мышлении Б. Асафьева / И. Ванечкина // Синтез искусств в эпоху НТР. – Казань: КАИ, 1987. – С. 97–99.

49. *Ванечкина, И. Л., Галеев, Б. М.* О системности источников при изучении «цветного слуха» музыкантов (на примере творчества Б. Асафьева) / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев // НИИ «ПРОМЕТЕЙ». – URL: http://prometheus.kai.ru/zvet-mys_r.htm (дата обращения: 24.08.2025)

50. «Ветви персика» : Древнеиндийский трактат о любви // Дзен. – URL: <https://dzen.ru/a/XstV-03l-3UXy2Dm> (дата обращения: 22.08.2025).

51. *Виноградова, О.* Воскресение. Толстой. Маслова-Христос / О. Виноградова // Проза.ру. – URL: <https://proza.ru/2020/10/19/1215> (дата обращения: 07.09.2025).

52. *Волков, С. М.* Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиним / С. М. Волков. – Москва : Независимая газета, 2001. – 143 с.

53. *Волкова, П. С.* Интерпретация – реинтерпретация: общее и особенное / П. С. Волкова // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – № 3 (28). – С. 35–36.

54. *Волкова, П. С.* Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) / П. С. Волкова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 11 (78). – С. 96–102.

55. *Волкова, П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): моногр. / П. С. Волкова. – Краснодар : Издат. дом ХОРС, 2009. – 200 с.

56. *Волкова, П. С., Мастеров, Д. В.* Феномен любви: к вопросу о различии нравственного и потребительского / П. С. Волкова, Д. В. Мастеров // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 11. – С. 17–21.

57. *Волкова, П. С.* Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия / П. С. Волкова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2019. – № 4. – С. 90–101.

58. *Волкова, П. С., У, Лиян.* Танец «Чай» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» в перекрестье культур / П. С. Волкова, У Лиян // Зарубежная

музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография / ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2023. – С. 244–253.

59. *Волкова, П. С.* Творчество как универсальный феномен бытия (об авторской концепции О. А. Жуковой) / П. С. Волкова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2024. – № 1. – С. 182–190 (на англ. яз.).

60. *Волкова, П. С., Солодовникова, Н. Г.* Язык и музыка навстречу эмоциям: категория эмотивности в пространстве полипарадигмальности / П. С. Волкова, Н. Г. Солодовникова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – Томск, 2024. – № 56. – С. 151–163.

61. *Волошина, М.* Зеленая змея. История одной жизни / М. Волошина (М. В. Сабашникова). – Москва: Энигма, 1993. – 413 с.

62. *Высоцкая, Л. Н.* Проблема музыкально-эстетического предмета в контексте отечественного музыкознания конца XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. / Л. Н. Высоцкая. – Владимир : [б. и.], 2005. – 22 с.

63. *Вышеславцев, Б. П.* Значение сердца в религии / Б. П. Вышеславцев // Азбука веры. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_-Vysheslavcev/znachenie-serdtsa-v-religii/#source (дата обращения: 22.08.2025).

64. *Вышеславцев, Б. П.* Этика преображенного эроса / Б. П. Вышеславцев. – Москва : Республика, 1994. – 367 с. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_Vysheslavcev/etika-preobrazhennogo-erosa/ (дата обращения: 22.08.2025).

65. *Вышеславцев, Б. П.* Бессмертие, перевоплощение и воскресение / Б. П. Вышеславцев // Азбука веры. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Boris_-Vysheslavcev/vechnoe-v-russkoj-filosofii/14 (дата обращения: 22.08.2025).

66. *Гачев, Г. Д.* Национальные образы мира: курс лекций / Г. Д. Гачев ; авт. послесл. В. А. Шнирельман. – Москва: Изд. центр «Академия», 1998. – 429 с.

67. *Гёте, И. В.* Избранные философские произведения / И. В. Гёте. – Москва : Наука, 1964. – 520 с.

68. *Глебов, И.* Ценность музыки / Игорь Глебов // *De Musica* : сб. статей / И. Глебов, Р. Грубер, Б. Зотов, С. Гинзбург, А. Финагин ; под ред. И. Глебова. – Петроград : Петроградская гос. академическая филармония, 1923. – 191 + [1] с.

69. *Говорухина, М. А.* Кёбер-сэнсэй и учитель Чайковский / М. А. Говорухина // *Вестник музыкальной науки.* – 2015. – № 4. – С. 14–21.

70. *Го, Шаоин.* Музыкально-философские искания Пауля Наторпа / Го Шаоин // *Вестник музыкальной науки.* – 2021. – Т. 9. – № 4. – С. 127–136.

71. *Го, Шаоин.* Фридрих Ницше: философ и композитор / Го Шаоин // *Музыкальная культура глазами молодых учёных: сборник научных трудов / ред.-сост. Н. Верба; науч. ред. Р. Шитикова.* – СПб.: Астерион, 2022. – С. 84–88.

72. *Го, Шаоин, Шао, Мэнци.* Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики (на примере духовного опыта П. И. Чайковского) / Го Шаоин, Шао Мэнци // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship.* 2023. – № 3. – С. 7–15.

73. *Го, Шаоин.* Пауль Герхард Наторп философ-композитор: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Го Шаоин. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2023. – 192 с.

74. *Гревцова, Е. С.* К вопросу о «философской судьбе» творчества А. П. Чехова / Е. С. Гревцова // *Вестник Московского университета. Серия 7: Философия.* – 2010. – № 5. – С. 3–17.

75. *Грегори, Р. Л.* Разумный глаз : пер с англ. / Р. Л. Грегори. – Изд. 2-е. Москва: Едиториал УРСС, 2003. – 240 с.

76. *Губарь, Е. В.* В поисках новых путей... Об истории создания и постановках оперы П. И. Чайковского «Чародейка» / Е. В. Губарь // *Чайковский в пространстве и времени : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 175-летию со дня рождения композитора (Луганск, 20 апр. 2015).* – Луганск : изд-во ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского, 2015. – 127 с.

77. *Гумилёв, Л. Н.* Этносфера: история людей и история природы / Л. Н. Гумилёв. – Москва: Прогресс ; Изд. фирма «Пангея», 1993. – 544 с.

78. *Девятова, О. Л.* «Исповедь» Л. Н. Толстого и культурфилософские воззрения П. И. Чайковского / О. Л. Девятова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2017. – Т. 23. – № 2 – С. 119–129.

79. *Депутатов, Н., прот.* Радость и красота / прот. Н. Депутатов // Школа радости. – URL: https://happy-school.ru/publ/besedy/radost_i_krasota/97-1-0-20849 (дата обращения: 22.08.2025).

80. *Достоевский, Ф. М.* Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский // *Достоевский, Ф. М.* Собрание сочинений : в 15 т. – Ленинград : Наука, 1991. – Т. 9. – Ч. 2. – Кн. 6. – 674 с.

81. Дэвид Паунтни: «Все искусство в каком-то смысле – политика». – URL: <https://www.belcanto.ru/03072408.html> (дата обращения: 07.09.2025).

82. *Евсюкова, Н. А.* Музыкальная антропология Н. А. Римского-Корсакова (философско-аксиологические смысл): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. / Н. А. Евсюкова. Белгород : [б. и.], 2019. – 24 с.

83. Елена Стихина. «Если ты чего-то действительно хочешь, у тебя обязательно получится» / Стихина Елена // *Voci dell'Opera* : Online Magazine about Opera & Ballet. – URL: <https://www.vocidell-opera.com/single-post/elena-stikhina> (дата обращения: 07.09.2025).

84. *Жильсон, Э.* Данте и философия / Э. Жильсон. – Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 383 с.

85. *Житомирский, Д. В.* Игорь Глебов как публицист / Д. В. Житомирский // Советская музыка. – 1940. – № 12. – С. 5–14. – URL: <https://mus.academy/articles/igor-glebov-kak-publitsist>

86. *Жукова, М. В.* Особенности взаимовлияния религиозного сознания и языка в философии П. А. Флоренского: дисс. ... канд. филос. наук: 5.7.2. / М. В. Жукова. Москва : [б. и.], 2025. – 221 с.

87. *Жукова, О. А.* Опыт о русской культуре. Философия истории, литературы и искусства / О. А. Жукова. – Москва : Согласие, 2019. – 588 с.

88. Жукова, О. А. Философский модус русской литературы: творческий опыт Бориса Пастернака / О. А. Жукова // Философские науки. – 2020. – Т. 63. – № 7. – С. 21–38.

89. Жукова, О. А. Творчество и религиозность в русской культуре. Философские исследования / О. А. Жукова. – Москва : ООО «Изд-во “Согласие”», 2022. – 594 с.

90. Журавлев, В. С Чайковским нам поможет заграница / В. Журавлев // ClassicalMusicNews.Ru. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/janna-charodeika-france/> (дата обращения: 20.04.2025).

91. Зарубежная музыка о России (музыкальная россика) : коллективная монография / ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2023. – 324 с.

92. Захарова, О. И. Религиозные взгляды Чайковского / О. И. Захарова // П. И. Чайковский: Забытое и новое: Альманах / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. – Москва: Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, 2003. – № 2. – С. 162–166.

93. Зенкин, К. В. Музыка-Эйдос-Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / К. В. Зенкин. – Москва : Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.

94. Зеньковский, В. В., прот. Педагогика / прот. В. В. Зеньковский. – Клин: Изд. Фонд «Христианская жизнь», 2002. – 222 с. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/pedagogika/ (дата обращения: 07.12.2024).

95. Зеньковский, В. В. История русской философии / В. В. Зеньковский. – Москва : Академический проект, 2011. – 880 с.

96. Золотухин, В. В. Эдуард фон Гартман: неизвестный шеллингианец / В. В. Золотухин // Вестник Санкт-Петербургского гос. университета. – 2016. – Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. – Вып. 3. – С. 28–38.

97. *Зубец, О. П.* «Одной любви музыка уступает» / О. П. Зубец // Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. – Москва : Политиздат, 1990. – URL: <https://litlife.club/books/51795/-read?page=33-39> (дата обращения: 17.03.2023).

98. *Иванов, М. М.* История музыкального развития России : в 2 т. / М. М. Иванов. – Санкт-Петербург : тип. А. С. Суворина, 1912. – Т. 2. – 448 с.

99. *Игнатенков, М.* Философские идеи Данте Алигьери / М. Игнатенков // Ассоциация философского искусства. – URL: <https://aphy.net/ru/articles/1004> (дата обращения: 22.08.2025).

100. Изложение китайского учения Конфуция Л. Н. Толстым // Мудрость Конфуция: афоризмы и поучения / [подгот. В. П. Бутромеев, В. В. Бутромеев]. – Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2010. – С. 261–277.

101. *Ионников, С. Н.* Свет души и его отражение / С. Н. Ионников // Проза.ру. – URL: <https://proza.ru/2024/08/24/1631> (дата обращения: 22.08.2025).

102. *Исиченко-Бурцева, Т. Н.* Записки оперной певицы / Т. Н. Исиченко-Бурцева. – Харьков : Институт музыкознания – Каравелла, 1999. – 84 с.

103. История института // Институт истории. – URL: <https://history.spbu.ru/institut/istoriya-fakulteta.html> (дата обращения: 22.08.2025).

104. *Кабалевский, Д. Б.* К 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева / Д. Б. Кабалевский. – URL: <http://kabalevsky.ru/page/article-thinker-creator-teacher> (дата обращения: 22.08.2025).

105. *Казанцева, Л. П.* Музыкальная россика как музыковедческий термин / Л. П. Казанцева // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2022. – № 1. – С. 22–34.

106. *Казанцева, Л. П., Холопова, В. Н.* Тайны содержания музыки в российской педагогике / Л. П. Казанцева, В. Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2009. – № 1. – С. 22–28.

107. Как обрести радость? Слова духовных наставников. – URL: <https://mbrsm.ru/2018/11/09/kak-obresti-duhovnuyu-radost-slova-duhovnykh-nastavnikov/> (дата обращения: 22.08.2025).

108. Какой-то зачарованный вечер // Narkiv. – URL: <https://rec.music.opera.narkive.com/RfuXP32k/-some-enchanted-evening> (дата обращения: 01.06.2024).

109. *Калицкий, В. В.* Музыка как феноменологический смысл постижения непостижимого в трудах А.Ф. Лосева / В. В. Калицкий // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2017. – № 2 (76). – С. 112–115.

110. *Кара-Мурза, А. А.* Петр Ильич Чайковский / А. А. Кара-Мурза // *Кара-Мурза А. А.* Знаменитые русские о Риме. – Москва : Изд-во О. Морозовой, 2016. – 639 с. – URL: <https://iknigi.net/avtor-aleksey-kara-murza/143094znamenityerusskie-o-florencii-aleksey-kara-murza/-read/page-1.html> (дата обращения: 18.10.2023).

111. *Кара-Мурза, А. А.* Холодный март 1857-го года (о короткой поездке Ивана Тургенева и Льва Толстого в Дижон весной 1857 г.). / А. А. Кара-Мурза // Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – Москва: Водолей, 2018. – С. 140–153.

112. *Карпенко, Е. А.* Идея абсолютной музыки в философии А. Лосева / Е. А. Карпенко // Молодой ученый. – 2016. – № 8. – С. 1258–1262.

113. *Келдыш, Ю. В.* Асафьев Борис Владимирович / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. I. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – Стлб. 235–238. – URL: http://dic.-academic.ru/dic.-nsf/enc_music/606/Асафьев (дата обращения: 22.08.2025).

114. *Келдыш, Ю. В.* П. И. Чайковский / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : в 10 т. / Келдыш Ю. В., Корабельникова Л. З., Левашова О. Е. и др. – Москва: Музыка, 1994. – Т. 8: 70–80-е годы XIX века. – Ч. 2. – С. 89–245.

115. *Киселёва, Н. А.* Гностические корни идей и образов любви в философии В. С. Соловьёва / Н. А. Киселёва // Наука. Искусство. Культура. – 2015. – Вып. 3 (7). – С. 68–76.

116. *Китаева, Е. О.* Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. / Е. О. Китаева. Москва : [б. и.], 2010. – 193 с.

117. *Клименко, В. В.* Эмотивный процесс как подтекстовый слой вокального произведения: исполнительский аспект: дисс. ... канд. искусствоведения : 5.10.3. / В. В. Клименко. – Новосибирск : [б.и.], 2023. – 226 с.

118. *Климовицкий, А. И.* На рубеже веков: П. И. Чайковский и Серебряный век / А. И. Климовицкий // *Климовицкий А. И.* Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2015. – С. 379–411.

119. *Клюев, А. С.* 10 статей по русской философии музыки : сб. ст. / А. С. Клюев. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2023. – 102 с.

120. *Клюев, А. С.* Музыка в философских штудиях И. И. Лапшина / А. С. Клюев // *Клюев, А. С.* Русская философия музыки. Статьи 2010–2020-х годов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2024. – 240 с.

121. *Ковалевский, Г. В.* Религиозные взгляды П. И. Чайковского в контексте культуры его времени: к истории несостоявшегося диалога / Г. В. Ковалевский // Вестник Русской христианской гуманитарной академии : журнал. – СПб. : РХГА, 2017. – Т. 18. – № 1. – С. 220–231.

122. *Коваленко, Н., Серебрякова, Л.* Религиозно-философская концепция кантаты «По прочтении псалма» / Н. Коваленко, Л. Серебрякова // Новое о Танееве. сб. статей / сост. Е. В. Фетисова. – Москва : ООО «Дека-ВС», 2007. – С. 236–255.

123. *Козырев, А. П.* Смысл любви в философии Вл. Соловьёва и гностические параллели / А. П. Козырев // Вопросы философии. – 1995. – № 7. – С. 59–78.

124. *Козырев, А. П.* П. И. Чайковский и философы / А. П. Козырев. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/17630763803231904142> (дата обращения: 21.08.2025).

125. *Козырев, А. П.* П. И. Чайковский и философы / А. П. Козырев. – URL: <https://istina.msu.ru/conferences/presentations-/188279813/> (дата обращения: 24.08.2025).

126. *Козырев, А. П.* Симфония жизни: Чайковский и философы / А. П. Козырев. – URL: <https://muzeemania.-ru/2020/05/07/kozyrev-chajkovskij/?ysclid=lnhvjcprvlc470876844> (дата обращения: 21.08.2025).

127. *Коляденко, Н. П.* Симфонизм как музыкальное и эстетическое явление / Н. П. Коляденко. – Новосибирск : [б. и.], 1995. – 21 л.

128. *Коляденко, Н. П.* Художественная синестезия и ее осмысление в зарубежной и отечественной науке / Н. П. Коляденко // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 1. – С 119–128.

129. *Коляденко, Н. П.* Синестетический аспект в работе А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» / Н. П. Коляденко // Материалы межд. междисциплинарной конф. «Музыка – философия – культура». – М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2022. – С. 67–69.

130. *Конисская, Л. М.* В Училище правоведения / Л. М. Конисская // Чайковский в Петербурге. – 2-е изд., переработанное и дополненное. – Ленинград : Лениздат, 1974. – С. 27–60.

131. *Консон, Г. Р.* Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. / Г. Р. Консон. – Москва : [б. и.], 2010. – 455 с.

132. *Консон, Г. Р.* А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели / Г. Р. Консон // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2010. – № 1. – С. 21–25.

133. *Косилкин, М. Ю.* Историческая динамика исполнительской интерпретации оперного текста: «Кармен» Ж. Бизе: дис. ... канд.

искусствоведения: 17.00.02. / М. Ю. Косилкин. – Ростов-на-Дону : [б. и.], 2019. – 177 с.

134. *Костюк, А. А., Алексеева, Г. В.* Эмоция как феномен вокально-оперного искусства / А. А. Костюк, Г. В. Алексеева // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 1. – С. 168–177.

135. *Кочарова, А.* «Чародейку» поставили с шекспировским размахом / А. Кочарова. – URL: <https://smotrim.ru/audio/1463180> (дата обращения: 23.01.2025).

136. *Кравченко, В. В.* Философия любви Вл. Соловьева: от платоновского Эроса к вселенской сизигии / В. В. Кравченко // Современные философские исследования. – 2024. – № 4. – С. 23–34.

137. *Крылова, В. Д.* Духовный путь С. И. Танеева / В. Д. Крылова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 5: Музыкальное искусство христианского мира. – 2008. – № 2 (3). – С. 101–112.

138. *Купец, Л. А.* Борис Асафьев как культурный герой (по материалам журнала «Советская музыка» / «Музыкальная академия») / Л. А. Купец. – URL: <https://mus.academy/articles/boris-asafyev-as-a-cultural-hero-based-on-the-materials-of-music-academy-journal>(дата обращения: 21.08.2025).

139. *Куприна, Е. Ю.* Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: автореф. ... д-ра искусствования: 5.10.1. / Е. Ю. Куприна. – Саранск : [б. и.], 2023. – 41 с.

140. *Куренкова, Р. А.* Эстетика – Музыка – Образование : (Феноменол. целостность) / Р. А. Куренкова. – Владимир, 2001. – 306 с.

141. *Курмачёв, А.* Морально-нравственная дихотомия «Чародейки» : в Большом театре состоялась четвёртая попытка реанимации оперы Чайковского / А. Курмачёв. – URL: <https://www.belcanto.ru/kurmachev.html> (дата обращения: 07.09.2025).

142. *Кутчер, А. Е.* Музыкальная эстетика – философия музыки: генезис и актуальная современность музыковедения / А. Е. Кутчер // Вестник магистратуры. – 2022. – № 12–5 (135). – С. 63–65.

143. *Ларош, Г. А.* П. Чайковский и музыкальная драма (по поводу «Чародейки») / Г. А. Ларош // *Ларош Г. А.* Избранные статьи. – Вып. 2. – Ленинград, 1975. – С. 145–155.

144. *Левит, С. Я.* Поэтическая философия Ф. И. Тютчева / С. Я. Левит // Вестник культурологии. – 2020. – № 1 (92). – С. 162–175.

145. *Лихачев, Д. С.* Письма о добром / Д. С. Лихачев. – Санкт-Петербург : Logos, 2007. – 254 с.

146. *Лобанова, Ю. В.* Философия эмоционального режима: монография / Ю. В. Лобанова. – Москва: Сфера, 2025. – 344 с.

147. *Лосев, А. Ф.* Из ранних произведений / А. Ф. Лосев ; сост. и подгот. текста И. И. Маханькова; вступ. ст. А. Тахо-Годи, Л. Гоготишвили; примеч. Л. Гоготишвили. – Москва : Правда, 1990. – 655 с.

148. *Лосев, А. Ф.* Философия имени / А. Ф. Лосев; [предисл. А. Л. Доброхотова ; послесл. В. И. Постовалова]. – Москва: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.

149. *Лосев, А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. Москва : Политиздат, 1991. – 524 с.

150. *Лосев, А. Ф.* Когда кончал гимназию... : (беседа Ю. А. Ростовцева с А. Ф. Лосевым) / А. Ф. Лосев // Мысль и жизнь. К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева: сб. статей. – Уфа: БГУ, 1993. – С. 21–30.

151. *Лосев, А. Ф.* Строение художественного мироощущения / А. Ф. Лосев // *Лосев, А. Ф.* Форма-Стиль-Выражение / [послесл. В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова]. – Москва : Мысль, 1995. – С. 297–320.

152. *Лосев, А. Ф.* Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // *Лосев А. Ф.* Форма-Стиль-Выражение / [послесл. В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова]. – Москва : Мысль, 1995. – С. 194–369.

153. *Лосев, А. Ф.* Владимир Соловьев и его время / А. Ф. Лосев ; предисл. А. А. Тахо-Годи. – URL: <https://litlife.club/books/159133/read?page=44> (дата обращения: 22.08.2025).

154. *Лосский, Н. О.* Введение в философию / Н. О. Лосский. – Санкт-Петербург: тип. Стасюлевича, 1911. – 275 с.

155. *Лосский, Н. О.* Интуитивная философия Бергсона / Н. О. Лосский. – Москва : Изд-во «Путь», 1914. – 115 с.

156. *Лосский, Н. О.* Материя в системе органического мировоззрения / Н. О. Лосский. – Москва : Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. – 36 с.

157. *Лосский, Н. О.* Мир как органическое целое / Н. О. Лосский. – Москва : Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917. – 76 с.

158. *Лосский, Н. О.* Основные вопросы гносеологии: сб. статей / Н. О. Лосский. – Петроград : Наука и школа, 1919. – 247 с.

159. *Лысюк, А. И., Соколовская, М. Г.* Концепция любви в творчестве Владимира Соловьева / А. И. Лысюк, М. Г. Соколовская // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Сер. 1. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. – 2020. – № 2. – С. 148–156.

160. *Макарова, А. Л.* Философско-религиозная проблематика в эпистолярном наследии П. И. Чайковского / А. Л. Макарова // Жизнь религии в музыке : Сб. ст. СПб. : Северная звезда, – 2012. – № 5. – С. 40–61.

161. *Макарова, А. Л.* Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / А. Л. Макарова. – Магнитогорск : [б. и.], 2017. – 260 с.

162. *Маковецкая, М. В., Селиверстова, Н. А.* Основные стратегии концептуализации музыкального значения / М. В. Маковецкая, Н. А. Селиверстова // Философская мысль. – 2022. – № 1. – С. 1–12.

163. *Маковский, М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках / М. М. Маковский. – Москва : Гуманит. издат. центр Владос, 1996. – 416 с.

164. *Марков, А. В.* От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев / А. В. Марков // Артикульт. – 2021. – № 4 (44). – С. 110–117.

165. *Маяковский, В.,* Кандинский, В., Хлебников, В. и др. Пощечина общественному вкусу / В. Маяковский, В. Кандинский, В. Хлебников и др. – URL: ruslit.traumlibrary.net Давид Бурлюк (дата обращения: 03.05.2023).

166. *Медведева, М. С.* Образ Катюши Масловой в японской культуре / М. С. Медведева // Межвузовские IX толстовские чтения с международным участием. – Тула : ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2020. – С. 73–75.

167. *Медушевский, В. В.* Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с.

168. *Медушевский, В. В.* Синергичная семиотика красоты в музыке / В. В. Медушевский // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 2. – С. 7–21.

169. *Медушевский, В. В.* Исполнительская теория музыки / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. – 2023. – № 3. – С. 216–235. – URL: <https://mus.academy/articles/ispolnitelskaya-teoriya-muzyki> (дата обращения: 11. 05.2024).

170. *Мень, А.* В поисках Пути, Истины и Жизни. Т. 4: Дионис, Логос, Судьба: Греческая религия и философия от эпох колонизации до Александра / А. Мень. – Москва : Гуманитар.-благотвор. фонд имени Александра Меня, 2009. – 396 с.

171. *Метлов, В. И.* Лосев – диалектик / В. И. Метлов // Мысль и жизнь. К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева: сб. статей. – Уфа : Башкирский гос. университет, 1993. – С. 75–91.

172. *Морозов, В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: учебно-методологическое издание для вокалистов / В. П. Морозов. – Москва: ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 495 с.

173. *Морозов, М. П.* Владимир Иванович Танеев: жизнь и деятельность: автор. дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.02. / М. П. Морозов. – Саратов: [б. и.], 2011. – 22 с.

174. *Мотрошилова, Н. В.* Мыслители России и философия Запада / Н. В. Мотрошилова. – Москва : Республика ; Культур. революция, 2007. – 477 с.

175. *Мукосей Б. В.* Взаимосвязь проблем музыкальной драматургии и музыкального источниковедения в исследовании оперы Чайковского «Чародейка» : курсовая работа / Б. В. Мукосей. – Москва : [б. и.], 1998. – 33 с.

176. На Петропавловской отметили Кармен | Музыкальная жизнь. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/na-petropavlovskoy-otmetelili-karme/> (дата обращения: 21.08.2025).

177. *Налётова, И. Н.* Опера как целое: системный подход. Кн. II. Тория и практика. Жанр психологической драмы в русской опере XIX века: многр. / И. Н. Налётова. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. – 351 с.

178. *Направник, В. Э.* Мои воспоминания о Чайковском / В. Э. Направник // Воспоминания о П. И. Чайковском. Издание третье, исправленное / сост. Е. Е. Борникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Ред. В. В. Протопопов. – Москва : Музыка, 1979. – 572 с. – URL: <https://tchaikov.ru/memuar.html> (дата обращения 18.02.2024).

179. Неизвестные письма П. И. Чайковского // Музыкальная академия. – 1939. – Вып. 8 (71). – С. 55–62.

180. *Нехаева, И. Н.* Философия музыки: особенности и перспективы развития / И. Н. Нехаева // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 314. – С. 52–58.

181. *Никольский, С. А., Филомонов, В. П.* Предисловие / С. А. Никольский, В. П. Филомонов // Русское мировоззрение. Смыслы и ценности российской жизни в отечественной литературе и философии XVIII–сер. XIX ст. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – С. 7–24.

182. *Оболевич, Т.* Спор Владимира Соловьева с Александром Введенским по поводу Спинозы / Т. Оболевич // Соловьёвские исследования. – 2012. – Вып. 4 (36). – С. 38–45.

183. *Овсянников, А.* Синестетическая фразеология в музыковедческих текстах Б. Асафьева / А. Овсянников // Прометей-2000. – Казань : ФЭН, 2000. – С. 123–126.

184. Оперная певица Асмик Григорян: Не следует стремиться к успеху - Российская газета. – URL: <https://rg.ru/2020/01/11/opernaia-pevica-asmik-grigorian-ne-sleduet-stremitsia-k-uspehu.html> (дата обращения: 12.03.2024).

185. *Орлова, Е. М.* Петр Ильич Чайковский / Е. М. Орлова. – Москва : Музыка, 1980. – 271 с.

186. *Орлова, Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность / Е. М. Орлова. – Москва : Музыка, 1984. – 302 с.

187. Открытие выставки «И. Кант и Л. Толстой: философские диалоги» 25 июня 2024 г. // Институт Философии Российской Академии Наук. – URL: https://iphras.ru/24_06_25.htm (дата обращения: 22.08.2025).

188. П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк: переписка: в 4 т. / П. И. Чайковский, Н. Ф. фон Мекк ; сост., ред., коммент. П. Е. Вайдман. – Челябинск: МРІ, 2007. – Т. 1. – 703 с.

189. *Павлунина, Л. Ф.* Театральные интересы А. А. и И. П. Чайковских / Л. Ф. Павлунина // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Белоович, М. Ш. Бонфельд ; науч. ред., предисл. Н. Н. Синьковской. – Ижевск : Удмуртия, 1985. – С. 6–12.

190. *Паткуль, А. Б.* Снятие (Гегель) / А. Б. Паткуль // Большая российская энциклопедия. – URL: <https://bigenc.ru/c/sniatie-gegel-85212e> (дата обращения: 22.08.2025).

191. *Пивнева, Н. С.* Архетипические образы в русской культуре : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. / Н. С. Пивнева. – Ростов-на-Дону : [б.и.], 2003. – 117 с.

192. *Пичко, Н. С.* Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре / Н. С. Пичко // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2013. – Вып. 3. – С. 227–242.

193. *Платек, Я. М., Раку, М. Г.* Спинóза (Spinoza) Бенедикт (Барух) / Я. М. Платек, М. Г. Раку // Энциклопедия Петр Ильич Чайковский. – URL: <https://tchaikovsky.sias.ru/articles/people/writers/spinoza/> (дата обращения: 22.08.2025).

194. *Попова, М. П.* И поиск длится целый век... / М. П. Попова. – Владимир : Нива, 2002. – 180 с.

195. *Приезжева, Е. С.* Специфика интерпретации произведений русской литературы в европейской хореографии второй половины XX–начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.1. / Е. С. Приезжева. – Москва : [б. и.], 2025. – 246 с.

196. *Приходовская, Е. А.* Встречные интенции языка: к вопросу творческих поисков и решений композитора / Е. А. Приходовская // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 5. – С. 144–147.

197. *Приходовская, Е. А.* Функциональная динамика элементов как фактор обеспечения драматургической цельности оперы / Е. А. Приходовская // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 12. – С. 1316–1320.

198. *Приходовская, Е. А.* Смысловой и выразительный потенциал синтетического жанра монооперы : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. / Е. А. Приходовская. – Новосибирск : [б. и.], 2018. – 411 с.

199. *Приходовская, Е. А.* Воплощение личности в искусстве : моногр. / Е. А. Приходовская. – Томск : Издат. дом Томского гос. ун-та, 2025. – 98 с.

200. *Протопопов, В. В.* «Чародейка» (1885–1887) / В. В. Протопопов // *Протопопов В., Туманина, Н.* Оперное творчество Чайковского. – Москва: Изд-во АН СССР, 1957. – 371 с. – Гл. VIII.

201. *Резанцева, М. С.* Джаз как «несовершенное» искусство: импровизация в контексте диалектики прекрасного и безобразного / М. С. Резанцева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 2 (88). – С. 107–112.

202. *Романова, С. А., Смирнова, Я. К.* Визуальный интеллект в структуре общих способностей: специфика измерения и актуальность исследования / С. А. Романова, Я. К. Смирнова // Вестник психологии и педагогики Алтайского государственного университета. – 2018. – № 1. – С. 54–69.

203. *Роцинский, С. Б.* Идея примирения и примирение идей в философии всеединства Вл. Соловьева: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03. / С. Б. Роцинский. – Москва : [б. и.], 2000. 285 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/ideya-primireniya-i-primirenie-idei-v-filosofii-vseedinstva-vl-soloveva> (дата обращения: 08.12. 2024).

204. Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред., сост. Е. А. Тахо-Годи. – Москва: Водолей, 2018. – 600 с.

205. *Рутковский, В.* Дикий Чайковский. «Чародейка» в постановке Андрия Жолдака / В. Рутковский. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/zholdak-charodeika-svoboda/> (дата обращения: 22.08.2025).

206. *Рыбинцева, Г. В.* Философские аспекты музыкознания / Г. В. Рыбинцева // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 4. – С. 13–17.

207. *Рыжанкова, О. В., Хуан, Цзэхуань, Акоева, Н. Б.* Традиции и новации в современной интерпретации классического искусства / О. В. Рыжанкова, Хуан Цзэхуань, Н. Б. Акоева // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 2 (81). – С. 63–68.

208. *Рэнд, А.* Романтический манифест: Философия литературы / А. Рэнд. – Москва : Альпина паблишерз, 2011. – 272 с.

209. *Садуова, А. Т.* Импрессионизм в эстетике и творчестве Н. А. Римского-Корсакова: учеб. пособие / А. Т. Садуова. – Уфа: Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, 2023. – 38 с.

210. *Самохвалова, В. И.* Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире (к феноменологии, метафизике, методологии понимания) / В. И. Самохвалова. – Москва : Брис, 2012. – 590 с.

211. *Свасьян, К. А.* Философское мировоззрение Гёте / К. А. Свасьян. – Москва : Изд-во “Evidentis”, 2001. – 224 с.

212. *Святополк-Мирский, Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Д. П. Святополк-Мирский ; пер. с англ. Р.Зерновой. 2-е изд. – Новосибирск: Изд-во «Свинын и сыновья», 2006. – 872 с.

213. *Сербиненко, В. В.* Владимир Соловьев: Запад, Восток и Россия : учеб. пособие для вузов / В. В. Сербиненко. – Москва : Наука, 1994. – 203 с.

214. *Серова, О.* Софья Николаевна Беляева-Экземплярская – выпускница МВЖК / О. Серова // Развитие личности. – 2012. – № 2. – С. 40–58.

215. *Сизко, Г. С.* Духовный путь Чайковского / Г. С. Сизко. – Москва : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2019. – 96 с.

216. *Сизко, Г. С.* Чайковский и православие / Г. С. Сизко // П. И. Чайковский: забытое и новое : альманах / сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович. – Москва : Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину, 2003. – № 2. – С. 167–174.

217. *Синьковская, Н. Н.* Варианты драматургической концепции «Чародейки» Чайковского по черновым рукописям / Н. Н. Синьковская // Труды кафедры теории музыки. – Вып. 1. – Москва: Музгиз, 1960. – С. 37–111.

218. *Синьковская, Н. Н.* «Чародейка». Опера Чайковского (к проблеме оперного симфонизма) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Н. Н. Синьковская. – Москва : [б. и.], 1965. – 12 с.

219. *Синьковская, Н. Н.* Драма И. В. Шпагинского «Чародейка» и одноименная опера П. И. Чайковского / Н. Н. Синьковская // Театр в жизни и творчестве» П. И. Чайковского / сост. Б. Я. Анашкин, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд. – Ижевск: Удмуртия, 1985. – С. 27–40.

220. *Скляревская, Г. Н.* Сердце в Священном Писании / Г. Н. Скляревская. – URL: https://samlib.ru/p/porjadin_m_e/serdcebiblia.shtml (дата обращения: 12.10.2024).

221. *Скляревская, Г. Н.* Концепт «Любовь» в христианском понимании: попытка лексикографического описания (предварительные заметки) / Г. Н. Скляревская // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / редкол.: М. Л. Ковшова, В. В. Красных, А. И. Изотов, И. В. Зыкова. – Москва : МАКС Пресс, 2013. – Вып. 46. – С. 104–112.

222. *Слуцкая, И. И., Щербакова, А. И.* Эстетика преодоления в программном симфоническом творчестве П. И. Чайковского / И. И. Слуцкая, А. И. Щербакова // Сборник материалов XXXVII Международной научно-практической конференции: в 2-х частях. Часть 1 / под общ. ред. С. С. Чернова. – Новосибирск : Изд.-во ЦРНС, 2015. – С. 9–102.

223. *Соловьев, В. С.* Понятие о Боге (В защиту философии Спинозы) / В. С. Соловьев // *Соловьев В. С.* Собр. соч. – Т. 9. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1966. – С. 3–29.

224. *Соловьев, В. С.* Смысл любви / В. С. Соловьев // *Соловьев В. С.* Сочинения: в 2 т. – Москва : Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 493–547.

225. *Соловьев, В. С.* Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. – Москва : Искусство, 1991. – 704 с.

226. *Соловьев, В. С.* София. Второй диалог / В. С. Соловьев // РГАЛИ. Ф. 446. Оп. 1. Ед. хр. 19.

227. *Стасов, В. В.* Наша музыка за последние 25 лет / В. В. Стасов // Вестник Европы. – Санкт-Петербург : Типография М. М. Стасюлевича, 1883. – Т. 18 (5). – Кн. 10, окт. – С. 433–856.

228. *Степанов, Ю. С.* Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Академический Проект, 2001. – 989 с.

229. *Столович, Л. Н.* Алексею Фёдоровичу Лосеву / Л. Н. Столович // Мысль и жизнь. К столетию со Дня рождения А. Ф. Лосева : сб. ст. – Уфа : Башкирский гос. университет, 1993. – С. 3.

230. *Суханцева, В. К.* Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки) / В. К. Суханцева. – Киев : Факт, 2000. – 176 с.

231. *Тахо-Годи, Е. А.* «Очерк о музыке» А. Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст / Е. А. Тахо-Годи // Вопросы философии. – 2015. – № 9. – С. 138–145.

232. *Телятникова-Никабадзе, С.* В чем же смысл веры? / С. Телятникова-Никабадзе // Диалог культур. – URL: <https://d-cult.ru/index.php/afisha/1039-v-chem-zhe-smysl-very> (дата обращения: 18.07.2023).

233. *Тимофеев, А. И.* Концепции народного духа у Г. Гегеля и И. Ильина / А. И. Тимофеев // Россия: прошлое, настоящее, будущее : Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 16–19 декабря 1996 г. / отв. ред. М. С. Уваров. – Санкт-Петербург: Издательство БГТУ, 1996. – С. 67.

234. *Тимощук, Е. А.* Феноменологическая редукция как фокус философии (сравнительный анализ западной и восточной философии) / Е. А. Тимощук // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2014. – № 1. – С. 100–108.

235. *Тимшин, В. А.* Творчество – Познание – Свобода в философии Гёте / В. А. Тимшин. – // Киров : Изд-во Вятского гос. гуманитарного университета (ВятГГУ), 2012. – С. 14–19.

236. Китайская мудрость. Книги Конфуцы. – URL: <https://tolstoy-lit.ru/tolstoy/chernoviki/kitajskaya-mudrost.htm> (дата обращения: 02.09.2023).

237. *Толстой, Л. Н.* Анна Каренина / Л. Н. Толстой. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2023. – 992 с.

238. *Томашевская, В.* Низы. Здесь жил, отдыхал, творил Чайковский / В. Томашевская // Проза.ру. – URL: <https://proza.ru/2012/01/25/631> (дата обращения: 11.05.2023).

239. *Торопова, А. В.* Генезис музыкально-языковых кодов: психогенетический аспект / А. В. Торопова // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 5. – С. 45–48.

240. *Туберовский, А, сщмч.* Внутренний свет / сщмч. А. Туберовский // Азбука веры. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Tuberovskij-vnutrennij-svet-tolkovanie-slov-svet-kotoryj-v-tebe-mf-6-23-lk-11-35/ (дата обращения: 22.08.2025).

241. *У, Лиян.* Музыкальный театр в пространстве коммуникации : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / У Лиян. – Новосибирск : [б. и.], 2022. – 219 с.

242. *У, Сянцзэ.* «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики / У Сянцзэ // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2022. – № 3. – С. 29–44.

243. *Уральский, В.* Характер русских девушек и женщин!?! / В. Уральский // Проза.ру. – URL: <https://proza.ru/2024/12/12/1225>) (дата обращения: 21.03.2025).

244. *Фёдоров, С. В.* Понятие истины в ранних работах А. Ф. Лосева / С. В. Фёдоров // Философская мысль. – 2016. – № 8. – С. 48–57. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.-php?id=20080 (дата обращения: 24.08.2025).

245. Философские диалоги // Государственный музей Л. Н. Толстого. – URL: <https://tolstoymuseum.ru/news/2024/06/26/72931/> (дата обращения: 22.08.2025).

246. *Фомина, З. В.* Онтология музыки / З. В. Фомина. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2005. – 86 с.

247. *Фомина, З. В.* Музыка в системе мироздания: философские аспекты : Учеб. пособие / З. В. Фомина. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2013. – 64 с.

248. *Франк, С. Л.* Русское мировоззрение / С. Л. Франк. – Санкт-Петербург : Наука 1996. – 736 с.

249. *Хаздан, Е.* Рыцарева М. Г. «Тайна Патетической Чайковского (О скрытой программе Шестой симфонии)» / Е. Хаздан // Opera musicological. – 2018. – № 3 (37). – С. 114–122.

250. *Холопов, Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

251. *Холопов, Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Н. Холопов. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 21.08.2025).

252. *Холопова, В. Н.* «Эмоциональная форма» у Чайковского / В. Н. Холопова // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. – Вып. 2 / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. – Москва : ООО «Интерграф Сервис», 2003. – С. 81–92.

253. *Холопова, В. Н.* Теория музыкального содержания как наука / В. Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 15–25.

254. *Холопова, В. Н.* Междисциплинарные акценты общей теории музыки / В. Н. Холопова // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 2. – С. 42–47.

255. *Холопова, В. Н.* Музыкальные эмоции: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / В. Н. Холопова. – Москва : Альтекс, 2012. – 346 с.

256. *Холопова, В. Н.* Борис Владимирович Асафьев: идеи на века / В. Н. Холопова // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – № 2 (18). – С. 29–40.

257. Чайковский на московской сцене: Первые постановки в годы его жизни. Гос. центр. театрал. музей им. А. А. Бахрушина. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. – 504 с.

258. *Чайковский, П. И.* Письма / П. И. Чайковский, С. И. Танеев ; сост., ред. В. А. Жданов. – Москва : Госкультпросветиздат, 1951. – 557 с.
259. *Чайковский, П. И.* Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский. – Т. II. – Москва : Музыка, 1953. – 438 с.
260. *Чайковский, П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; общ. ред. Б. В. Асафьева. – Т. 7 : Письма 1878. – Москва : Музгиз, 1962. – 644 с.
261. *Чайковский, П. И.* «Чародейка»: опера в 4 актах. Либретто И. Шпажинского. Новый текст С. Городецкого: клавир / П. Чайковский, И. Шпажинский, С. Городецкий. – Москва : Музыка, 1970. – 428 с.
262. *Чайковский, П. И.* Избр. фрагменты писем, заметок, статей / П. И. Чайковский; вступ. ст. М. Бонфельда. – Ижевск: Удмуртия, 1989. 368 с.
263. *Чайковский, П. И.* Избранные письма / П. И. Чайковский ; сост., коммент. Н. Синьковской. – Москва : Музыка, 2002. – 454 с.
264. Чайковский и Надежда Филаретовна фон Мекк. Переписка. Кн. I. 1867–1878 / П. И. Чайковский, Н. Ф. фон Мекк. – Москва: Захаров, 2004. – 622 с.
265. *Чайковский, М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского / М. И. Чайковский. – Т. III. – Москва : Алгоритм, 1997. – 593 с.
266. *Чайковский, М. И.* Иоланта : Опера в одном акте : либретто // М. И. Чайковский // Либретто опер : – URL: <https://libretto-oper.ru/tchaikovsky/iolanta> (дата обращения: 22.08.2025).
267. «Чародейка». Премьера (возобновление). Мариинский. – URL: <https://mara-kar.livejournal.com/94136.html> (дата обращения: 07.09.2025).
268. *Чередниченко, Т. В.* Современная эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития : моногр. / Т. В. Чередниченко. – Москва : Сов. композитор, 1988. – 320 с.
269. *Чернова, Е.* Кармен уже не та: зрители вышли в шоке с премьеры Богомолова в Перми / Е. Чернова. | WOMAN. – URL: <https://www.woman.ru/news/zriteli-vyshli-v-shoke-s-premery-bogomolova-v-permi-id617952/> (дата обращения: 21.08.2025).

270. *Чехов, А. П.* Письма 1893–1904 / А. П. Чехов // *Чехов А. П. Собрание сочинений* в 12 т. – Т. 12. – Москва : Художеств. лит., 1964. – 783 с.

271. *Чехова, М. П.* А. П. Чехов и П. И. Чайковский / М. П. Чехова // *Воспоминания о П. И. Чайковском* / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1979. – 572 с. – URL: <https://tchaikov.ru/memuar.html> (дата обращения 18.02.2024).

272. *Чупахина, Т. И.* Русская музыка Золотого и Серебряного веков как социально-философский феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Т. И. Чупахина. – Омск : [б. и.], 2012. – 22 с.

273. *Чупахина, Т. И.* Панморалистические идеи философской концепции А. К. Глазунова / Т. И. Чупахина // *Международный научно-исследовательский журнал*. – 2016 – № 6/4. – С. 103–105.

274. *Шаймухаметова, Л. Н.* О концепции научных разработок лаборатории музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова / Л. Н. Шаймухаметова // *Проблемы востоковедения*. – 2015. – № 3 (69). – С. 61–67.

275. *Шао, Мэнци.* Русский музыкальный театр глазами зарубежных режиссеров / Шао Мэнци // *Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре* : сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф., 11 нояб. 2022 г. – Краснодар : КГИК, 2022. – С. 176–182.

276. *Шао, Мэнци.* Философия любви (на примере оперы П. И. Чайковского «Чародейка») / Шао Мэнци // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Серия: исторические науки. культурология. политические науки*. – 2023. – № 4. – С. 99–103.

277. *Шао, Мэнци.* Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики (на примере духовного опыта П. И. Чайковского) / Го Шаоин, Шао Мэнци // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. – 2023. – № 3. – С. 35–46.

278. *Шао, Мэнци.* Интегрированный подход к изучению оперы «Чародейка» в музыкальных учебных заведениях: сравнение жанровых

особенностей с другими операми для развития критического мышления и аналитических навыков у студентов // Шао Мэнци // Управление образованием: теория и практика. – 2023. – № 9 (67). – С. 241–248.

279. *Шао, Мэнци.* Франкфуртская «Чародейка» П. И. Чайковского (2022) в аспекте музыкальной семиотики / Шао Мэнци // PAN-ART. – 2024. – Т. 4. Вып. 3. – С. 166–172.

280. *Шао, Мэнци.* «Чародейка» в Мичигане: история одного курьеза / Шао Мэнци // Тезисы МНСК 2024 : сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф., 17–23 апреля 2024 г. Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2024. – С. 223–224.

281. *Шапинская, Е. Н.* Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия / Е. Н. Шапинская. – URL: <https://www.litres.ru/book/ekaterina-shapinskay/filosofiya-muzyki-v-novom-kluche-muzyka-kak-problemno-22631104/chitat-onlayn/> (дата обращения: 21.08.2025).

282. *Шаховский, В. И.* Лингвистическая теория эмоций / В. И. Шаховский. – Москва : Гнозис, 2008. – 416 с.

283. *Шестаков, В. П.* Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – Москва : Мысль, 1979. – 372 с.

284. *Шестов, Л. И.* Умозрение и Апокалипсис (Религиозная философия Вл. Соловьева) / Л. И. Шестов // Библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы «Въхи». – URL: <http://www.vehi.net/shestov/soloviev.html> (дата обращения: 22.08.2025).

285. *Шкуринов, П. С.* Философские взгляды В. И. Танеева / П. С. Шкуринов. – Москва : Изд-во Московского университета, 1962. – 131 с.

286. *Шкуринов, П. С.* Танеев Владимир Иванович / П. С. Шкуринов // Философская энциклопедия: в 5 т. / под ред. Ф. Константинова. – Москва: Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 5. – С. 181.

287. *Шмакова, О. В.* Образно-художественный аспект анализа западно-европейской симфонии / О. В. Шмакова // Музыкальное содержание. – URL:

<http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/102-2011-04-05-15-23-25.html> (дата обращения: 21.08.2025).

288. «Энигма»: интервью Ирины Никитиной с Асмик Григорян. Эфир от 12.12.2019. URL: https://vk.com/video-85393518_456260291 (дата обращения: 12.02.24).

289. Эрн, В. Ф. Гносеология В. С. Соловьева / В. Ф. Эрн // О Владимире Соловьеве. – Москва : Тип. Император. Московского Университета, 1911. – С. 129–206.

290. Эстес, К. П. Бегущая с волками : женский архетип в мифах и сказаниях : Пер. с англ. / К. П. Эстес. – Москва : София, 2007. – 653 с.

291. Юнг, К. Г. Об архетипе и особенно о понятии Анима / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Бог и бессознательное. – Москва : Олимп; АСТ-ЛТД, 1998. – 480 с.

292. Юнг, К. Г. Феномен самости / К. Г. Юнг. – Москва : Изд-во АСТ, 2024. – 224 с.

293. Юркевич, П. Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия / П. Д. Юркевич // П. Д. Юркевич. Философские произведения. Москва: Издательство «Правда», 1990. – С. 69–103.

294. Ярмухаметова, Р. С. Семантическая природа речевой и музыкальной интонации / Р. С. Ярмухаметова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Соц., гуманитар., медико-биологические науки. – 2018. – № 1. – Т. 20. – С. 91–96.

295.### Что такое свет души? Свет души — это м... | am ss Постигая вечность. – URL: https://vk.com/wall-148961848_2687 (дата обращения: 07.12.2025).

Литература на европейских языках

296. Brach, J. O znakach literackich i znakach teatralnych / J. Brach // Studia Estetyczne. – Warszawa, 1965. – Tom 2. – S. 243–260.

297. Brown, D. Tchaikovsky : The Man and his Music : [an electronic edition in the *.epub format] / David Brown. – London : Faber and Faber Ltd, 2010 // Z-Library : [an open libr. of books and papers]. – URL: <https://ru.z->

lib.fm/book/2950807/d2d9ae/tchaikovsky-the-man-and-his-music.htm (date of access: 05/31/2024).

298. *Buysens, E.* Les langages et le discours : essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie / E. Buysens. – Bruxelles : Office de publicité, 1943. – 99 p. – (Collection Lebègue ; sér. 3, no. 27).

299. *Dolskaya, O.* Tchaikovsky's Roots in the Russian Choral Tradition / Olga Dolskaya // Tchaikovsky and His Contemporaries : A Centennial Symp. : [A coll. of the papers that has been read at the sci. conf. held at Hofstra University (Hempstead, the U.S.) on Oct. 7–9, 1993] / ed. by Alexandar Mihailovic ; prep. under the auspices of Hofstra Univ. – Westport (The State of Connecticut) ; London : Greenwood Press, cop. 1999. – [Paper] 12. – P. 189–195.

300. *Doppler, B.* Oper Frankfurt: Eine Rarität von Tschaikowsky : an der Oper Frankfurt inszeniert Vasily Barkhatov „Die Zauberin“ von Pjotr Tschaikowsky, Dirigent Valentin Uruypin setzt auf große Emotionen / B. Doppler ; Foto: B. Aumuller // Tagesspiegel : aktuelle News: [Nachrichten aus Berlin und der Welt]. – URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/oper-frankfurt-eine-raritat-von-tschai-kowsky-8975767.html> (Datum des Zugriffs: 07.01.2024).

301. *Goryachikh, V.* For the 175th Anniversary of the Birth of Rimsky-Korsakov = *Горячих, В.* Римскому-Корсакову – 175 / Владимир Горячих // MUSICUS. – 2019. – № 1 (янв. – март). – URL: https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/zurnaly/-Musicus_57_web_conservatiry/Musicus_57_Goryachikh.pdf (дата обращения: 21.08.2025).

302. *Gould, S.* The Image of the Composer in Modest Tchaikovsky's Play *The Symphony* / Stephany Gould // Tchaikovsky and His Contemporaries : A Centennial Symp. : [A coll. of the papers of the sci. conf. at Hofstra Univ. (Hempstead, the U.S.) on Oct. 7–9, 1993] / ed. by A. Mihailovic ; prep. under the auspices of Hofstra Univ. – Westport (The State of Connecticut) ; London : Greenwood Press, cop. 1999. – Pt. VI. – [Paper] 16. – P. 245.

303. *Jarvis, S. O.* Intertextuality as a Component of the Operatic System of P. I. Tchaikovsky / Stacy Jarvis // TAMGA : Türkiye Göstergibilim Araştırmaları

Dergisi = Turkish Journal of Semiotic Studies : [an intern. acad. j.]. – 2023. – No. 1 (1). – P. 70–81.

304. *Kearney, L.* Truth vs. Beauty: Comparative Text Settings by Musorgsky and Tchaikovsky / L. Kearney // Tchaikovsky and His Contemporaries : A Centennial Symp. : [A coll. of the papers that has been read at the sci. conf. held at Hofstra University (Hempstead, the U.S.) on Oct. 7–9, 1993] / ed. by Alexandar Mihailovic ; prep. under the auspices of Hofstra Univ. – Westport (Connecticut) ; London : Greenwood Press, cop. 1999. – Pt. II. – P. 129–136.

305. *Kochubey, I.* Philosophia ob Gentis Humanae Provivendum : LXXII. Benedicti de Spinoza Epistula XXI: Translatio Descriptioque Fontis Latini / I. Kochubey // Вглубь разрыва : сб. материалов Шестой международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 21 июня 2025 г.). – Краснодар : изд. Магарин О. Г., 2025. – С. 60–69.

306. *Komarnitskaya, O. V.* Research Works in Contemporary Music in the Musicological School of Valentina Kholopova / O. V. Komarnitskaya // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2017. – № 4. – С. 49–58.

307. *Korff, M.* Tschaikowsky: Leben und Werk: Mit Schwarz-Weiß-Abbildungen / M. Korff. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2014. – 264 p.

308. *Kowzan, T.* Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques / T. Kowzan ; Comité de Philologie Moderne de l'Académie Polonaise des Sciences. – Varsovie [= Warszawa] : Édition Scientifique de Pologne, 1970. – 194 p.

309. Letter 2685 [from Maydanovo, April 12 (24), 1885 addressed to Emiliya Pavlovskaya] / P. I. Tchaikovsky // Tchaikovsky Research : [a Web site]. – URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_2685 (date of access: 4/20/2025).

310. *Lipman, S.* Tchaikovsky: the Love That Dare Not Speak Its Name / S. Lipman // Tchaikovsky and His Contemporaries : A Centennial Symposium : [A coll. of the papers that has been read at the sci. conf. held at Hofstra University

(Hempstead, the U. S.) on Oct. 7–9, 1993] / ed. by Alexandar Mihailovic ; prep. under the auspices of Hofstra Univ. – Westport (The State of Connecticut) ; London : Greenwood Press, cop. 1999. – Pt. VI: Other Perspectives, Contemporary and Modern. – [Paper] 15. – P. 237–244.

311. *Llacuna, T.* Lyon: un Chaikovsky fascinante : [reportaje teatral del 15/03/2019, título “Críticas internacional”] / T. Llacuna // Ópera Actual. – URL: <https://www.operaactual.com/critica/lyon-un-chaikovsky-fascinante/> (fecha de acceso: 20/04/2025).

312. *Metz, C.* Essais suez la signification au cinema / C. Metz. – Paris : Éditions Klincksieck, 1968. – 246 p. – (Collection d’esthétique ; [vol.] 30).

313. *Mihailovic, A.* Tchaikovsky as Our Contemporary / Alexandar Mihailovic // Tchaikovsky and His Contemporaries : A Centennial Symposium : [A coll. of the papers that has been read at the sci. conf. held at Hofstra University (Hempstead, the U. S.) on October 7–9, 1993] / ed. by A. Mihailovic ; prep. under the auspices of Hofstra Univ. – Westport (The State of Connecticut) ; London : Greenwood Press, cop. 1999. – P. 1–14.

314. *Parsons, W. H.* Tchaikovsky, the Tsars, and the Tsarist National Anthem / W. H. Parsons // Tchaikovsky and His Contemporaries : A Centennial Symp. : [A coll. of the papers that has been read at the sci. conf. held at Hofstra University (Hempstead, the U. S.) on Oct. 7–9, 1993] / ed. by Alexandar Mihailovic ; prep. under the auspices of Hofstra Univ. – Westport (Connecticut) ; London : Greenwood Press, cop. 1999. – Part VI. – [Paper] 14. – P. 227–234.

315. *Porizko, E. I.* Einige Besonderheiten der Dramaturgie des Oratoriums „Elias“ von F. Mendelssohn Bartholdy / E. I. Porizko. – Text : immediate // 往裂縫的深处. Вглубь разрыва : сб. материалов Пятой междунар. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 21 дек. 2024 г.). – Краснодар : изд. Магарин О. Г., 2025. – С. 84–97.

316. *Seibert, D. C.* The Enchantress and Problems of Pacing in the Operas of Tchaikovsky: an Informal Interview with David Lloyd-Jones / D. C. Seibert, D. Lloyd-

Jones // *Nineteenth-Century Music Review*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – Vol. 4. – Iss. 1 (June). – P. 103–117.

317. *Taruskin, R.* Tchaikovsky, Pyotr Il'yich: [an entry] / Richard Taruskin // *The New Grove Dictionary of Opera / Grove's Dictionaries of Music Inc.* (New York); ed. by S. Sadie; Managing Editor Ch. Bashford. – Vol. 4 : Roe–Z; Appendices. – London : Macmillan Press Limited, 1992. – P. 663–672.

318. *Taruskin, R.* Yevgeny Onegin: [an entry] / Richard Taruskin // *The New Grove Dictionary of Opera / Grove's Dictionaries of Music Inc.* (New York); ed. by S. Sadie; Managing Editor Ch. Bashford. – Vol. 4 : Roe–Z; Appendices. – London : Macmillan Press Limited, 1992. – P. 1190–1195.

319. TEDxFlanders – Tatjana Gürbaca – Contemporary Director : [a movie on the young German director published on 9/27/2011 at the “TEDx Talks” channel]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=DDB7A8UIF_0 (date of access: 5/11/2022).

320. *Valentine, J.* Tchaikovsky: the Cosmopolitan of Russian Music / J. Valentine // *Lammas Green Music Studio : Holistic Music Tuition in Southeast London*. – URL: <https://lammasgreenmusicstudio.co.uk/2020/05/12/tchaikovsky-the-cosmopolitan-of-russian-music/> (date of access: 11/6/2025).

321. *Volkova, P. S.*, Creativity as a Universal Phenomenon of Existence (About Olga Zhukova's Authorial Conception) / P. S. Volkova // *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship / Gnesin Russian Academy of Music*. – 2024. – No. 1. – P. 182–190.

322. *Shao, Mengqi.* Opera Music as a Phenomenon of Russian culture: an Experience to Analyze / Shao Mengqi // *Вглубь разрыва: сб. материалов Пятой международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 21 декабря 2024 г.)*. – Краснодар: изд-во Магарин О.Г., 2025. – С. 109–116.

323. *Shao, Mengqi.* P. I. Tchaikovsky as a Composer and Philosopher: on the Question of the Artist's Aesthetic Principles / Shao Mengqi // *The many faces of art*.

艺术的形式是多样的： a collective monograph. – Saratov : Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, 2024. – P. 7–21.

324. *Shao, Mengqi*. The Opera “The Enchantress” by P. I. Tchaikovsky in the Light of Foreign Experience in Interpreting Russian Classics / Shao Mengqi // В разрыв: сб. материалов Третьей и Четвертой международных научно-практических конференций «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2023 г.; г. Краснодар, 26 июня 2024 г.). – Краснодар: изд-во Магарин О.Г., 2024. – С. 200–204.

325. *Shao, Mengqi*. “The Enchantress” (2022) Directed by Vasily Barkhatov at the Frankfurt Opera House / Shao Mengqi // В разрыв: сб. материалов Третьей и Четвертой международных научно-практических конференций «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2023 г.; г. Краснодар, 26 июня 2024 г.). – Краснодар: изд-во Магарин О.Г., 2024. – С. 204–209.

326. *Wetherbee, W.* Dante Alighieri : [an entry] / Winthrop Wetherbee // Stanford Encyclopedia of Philosophy. – URL: <https://plato.stanford.edu/entries/dante/> (date of access: 8/22/2025).

327. *Zholdak, A.* L’Enchanteresse – Interview [... dans le cadre de la production dudit opéra sur la scène de Opéra de Lyon : vidéo publiée le 04.03.2019 sur la chaîne “Opéra de Lyon”, créée depuis la France] / A. Zholdak. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=va1tOEOyeMQ> (date of access: 11/19/2022).

Литература на китайском языке

341. *Ван, Нань*. Исследование художественных особенностей оперы «Пиковая дама» / Ван Нань // Современная музыка. – 2018. – № 6. – С. 79–80. (王楠. 《黑桃皇后》歌剧艺术特点探讨[J].当代音乐,2018(06):79-80).

342. *Ван, Чэнь*. Краткий анализ оперы «Пиковая дама» русского композитора П. И. Чайковского / Ван Чэнь // Художник. – 2019. – № 04. – С. 110–111. (王琛. 俄罗斯作曲家柴可夫斯基的歌剧《黑桃皇后》浅析[J]. 艺术家, 2019, (04):110-111).

343. *Вэнь, Ясин.* Анализ музыкального творчества оперы «Иоланта» П. И. Чайковского / Вэнь Ясин // Искусствоведение. – 2017. – № 21. – С. 5–6. (温雅欣.柴可夫斯基歌剧《伊奥兰塔》音乐创作分析[J].艺术评鉴,2017(21):5-6).

344. *Гуань, Пэйтянь.* Исследование национальной культуры и художественного стиля оперы «Пиковая дама» / Гуань Пэйтянь // Искусствоведение. – 2022. – № 8. – С. 163–166. (管佩天.歌剧《黑桃皇后》民族文化和艺术风格探索[J].艺术评鉴,2022(08):163-166).

345. *Сунь, Чжаожунь.* История создания оперы «Пиковая дама» и творческий путь композитора / Сунь Чжаожунь // Искусство пения. – 2020. – № 1. – С. 24–31. (孙兆润.歌剧《黑桃皇后》的创作背景和作曲家创作的心路历程[J].歌唱艺术,2020,(01):22-29).

346. *Чжан, Личжэн.* П. И. Чайковский и его опера «Иоланта» / Чжан Личжэн // Северная музыка. – 2016. – № 36 (04). – С. 39. (张丽珍.柴可夫斯基和他的歌剧《伊奥兰塔公主》[J].北方音乐,2016,36(04):39).

347. *Чжао, Юн.* Исторический опыт и реконструкция: Анализ музыкального структурного контекста П. И. Чайковского в межкультурной перспективе / Чжао Юн // Домашний театр. – 2023. – № 17. – С. 52–54. (赵勇.历见与重构—跨文化视阈下考辩柴可夫斯基的音乐结构语境[J].戏剧之家,2023(17):52–54).

348. *Чэнь, Ганьи.* Анализ образов персонажей оперы Чайковского «Пиковая дама» / Чэнь Ганьи // Большая сцена. – 2012. – № 11. – С. 81–82. (陈刚毅.柴可夫斯基歌剧《黑桃皇后》人物形象分析[J].大舞台,2012,(11):81–82).

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1.
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ**

Пример 1. Децимет из оперы П. И. Чайковского «Чародейка»

№ 7. ФИНАЛ
а) Децимет (a capella) с хором

Andante

mf (Князь)

Кума
Мне дал ты перстень драгоцен . ный! Мне дал ты

p

Пола
Кй дал он перстень драгоцен . ный! Ей дая он

p

Балакии
Ма . мыра - дяк по . пал впро . сак! Ма .

p

Лукаш
Ма . мы . ра - дяк по . пал впро .

mp

Князь
За . рде . лась, грудь за . тре . пе . та . ла, грудь за . тре . пе .

p

Журан
Ма . мыра - дяк по . пал впро . сак, хотел кар .

p

Мамыров
Он дал ей перстень дра . го . цен . ный!

mp

Фока
Князь пер . стень дал

p

Потоп
Глазь . те, брат .

p

Кичига
Глазь . те, брат .

Andante

mp

Ф.п.
(переложение
вокальных
партий)

98

К пер. стень зо. ло. той! Вдо. ве про. стой сру. ки кня . жой ал . маз кра. сы не. ма. ре .

А пер. стень зо. ло. той! Вдо. ве про . стой сру . ки кня . жой ал .

Б . мы ра - дьяк по. пал впро . сак! Жад . ный

Т . сак! По. пал наш дьяк впро . сак! Жад . ный

Ж . та . да!.. Гла. за го. рят, как мой ал . маз! В мо.

Ж . жан рас . крыть по . ши . ре. да

М *mf* Пер . стень ведь . ме дал! Грех и блуд! Грех и

В *mf* вдо. ве про. стой! Князь пер. стень дал

Тр *tr* . цы, *mf* князь пер . стень дал Ку. же, свой пер . стень

Тб *tr* . цы, *mf* князь пер . стень дал Ку. же, свой пер . стень

П *mf*

(Всеи) *ff* 10

К. чен . ной! Мне дал он пер . стень дра . го . цен . ный!

П. жад он дал кра . сы от .

Б. дяк, по . ши . ре он хо . тел сво .

Л. дяк, рас . крыть кар . ман хо . тел по . ши . ре,

Кн. ей каз . не каж . ней не . ма . ло, я все от . дам для э . тих

Ж. князь уж . ней, чем жад . ный дяк, на . мест . ник

М. блуд! Ве . ли . кий

Ф. вдо . ве про . стой! На . сте

По. дал Ку . же! Князь дал ей пер . стень

Кв. дал Ку . же! Дал пер . стень

Сопр. *mf*

Алты *mf* Гла . ди . те,

ХОР *mf* Теи.

Басы *mf* Гла . ди . те,

100

К Мке дал он пер. стень зо. ло. той! *ff* Вдо. же про. стой еру. ки кня.

II . жон . жой, *ff* за. лог за. щн. ты не. про.

Б . и кар. ма. ны рас. то. пы. рить, *ff* да князь. то наш ум. жей, чем

Л и ног по. пад апро. сак! *ff* Да, князь. то наш ум. жей, чем

Кн глаз, для э. тих глаз! *ff* Та. ких кра. са. виц не ви.

Ж князь ум. жей, чем жад. ный дяк! *ff* Ох слав. но как влс. тит. Ма.

М срах, по. зор! *ff* Кол. ду. ные кня. зя не от.

Ф пер. стень даа! *ff* Ал. мал. ный пер. стень

По свой, пер. стень свой! *ff* За. лог сво. ей за. щн. ты

Кч свой, пер. стень! *ff* Он за. лог за. щн. ты

дал Ку. ме он пер. стень, сам князь,

дал Ку. ме он пер. стень, сам князь,

ff

102

Poco più animato
cresc. **ff** 20

К. .маз, взгляни . те на ал . маз! Он мой! Ал .

П. .маз, сру . ки кня . жой ал . маз кра . сы не . из . ре . чен . ной! Ал .

Б. .тит Ма . мы . ре! Князь . то наш ум . ней, чем дяк, ох сла . вно как взо . тит Ма . мы . ре!

Л. .му! Ох сла . вно как взо . тит Ма . мы . ре!

Ка. .днть бы как . са . ми . тах а . лых, со мно . ю ей вхо . ро . мах жить! Как ру .

Ж. князь . то наш ум . ней, чем жад . ный дяк, ох сла . вно как взо . тит Ма . мы . ре!

М. .лю, ведь . ми . н дох я спа . лю, кол . ду . нью у . топ . лю! Ка . кой по .

Ф. .ма! Воро . сак по . пал . ся наш Ма . мы . ра, по . пал . ся

По. .ма! Жи . ви те . перь! Ку . ма ум . на! Ох,

Кч. .ма! Жи . ви те . перь, Ку . ма! Воро . сак по . пал . ся наш Ма . мы . ра, по . пал . ся

К. .маз! Дяк . то наш по . пал впро .

П. .маз! Дяк . то наш по . пал впро .

Б. .маз! Дяк . то наш по . пал впро .

Л. .маз! Дяк . то наш по . пал впро .

Ка. .маз!

Poco più animato
ff

К . княз - он мой!
 П . княз кня мой.
 Е Ох, дьяк дур мой!
 Л Ох, дьяк дур мой!
 Кк . мя . на! Как же . лан . на!
 Ж Ох, дьяк дур мой!
 М . зор! По . зор!
 Ф дьяк наш, дьяк дур мой!
 По дьяк дур мой!
 Кч дьяк наш, дьяк дур мой!
 . сак! Ум . не . е князь, чем дьяк! Те . перь жи . ни, Ку . ма! Те . перь гу . ляй, Ку .
 . сак! Ум . не . е князь, чем дьяк! Те . перь жи . ни, Ку . ма! Те . перь гу . ляй, Ку .

104

К Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

II Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

Б Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

Л Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

Кн Ах, жить бы сие . ю вме . сто, ка . ка . я ра . дость, сла . стье!

Ж Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

М Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость ей, зло . дей . ке сла . стье!

Ф Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

По Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

Кч Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

ма! Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

ма! Ах, дар бес . цен . ный, кня . жья ми . лость, на . ша ра . дость, сла . стье!

Темпо I 30

К Вы все, дру . зя ко . и, по . ра . дуй . тесь со мной! Ах, ка .

П Как ра да и! Ах, ка .

Б Мы ра ды! Ах, ка .

Д Мы ра ды! Ах, ка .

Ка Я рад сней быты! Ах, ка .

Ж Мы ра ды, мы ра . ды за те .

М Смерть Ку . ме! Смерть ей! За . я

По Мы ра . ды за те . бя, мы ра . ды за те .

Кв Мы ра ды за те .

Кй хва . ла и честь! Мы ра . ды за те .

Ей хва ла и честь!

Сла ва и честь!

Сла ва ей!

Темпо I

6604

106

К .ко . е На . сте сча . стье! Как ра . да ж, как ра . да
 П .ко . е На . сте сча . стье! Как ра . да ж, как ра . да
 Б .ко . е На . сте сча . стье! Всем ра . дость нам, всем ра . дость
 Л .ко . е На . сте сча . стье! Всем ра . дость нам, всем ра . дость
 Кн .ко . е сча . стье всей! За . рде . лась о .
 Ж .бя, хо . ля . юш . ка Ку . ма! Мы лю . бим е .
 М .смерть кол . ду . вью ждёт! Под . ду . вья о .
 Ф .бя, хо . ля . юш . ка Ку . ма, на . ша Ку .
 По .бя, хо . ля . юш . ка Ку . ма, На . ста . сья Ку .
 Кн .бя, хо . ля . юш . ка Ку . ма! На . ша Ку .
 Ра . дам мы! Мы ра . дам за Ку .
 Ра . дость Ку . ме!
 Мы ра . дам за Ку . му! Что за ра . дость, что за
 Сла . ва и честь!

К я! Что за
 П я! Что за
 Б как! Сто лет
 Л как! Сто лет
 Кв .на, кра . са . ви . ца Ку . ма! Кра . са . ви . ца Ку .
 Ж .е. Кра . са . ви . ца Ку . ма! Кра . са . ви . ца Ку .
 М .на, бе . сов . ска . я кра . са! Бе . сов . ска . я кра .
 Ф .ма! Дай бог ей, На . сте, по .
 По .ма! Дай бог ей, На . сте, по .
 Кс .ма! Дай бог ей, На . сте, по .
 .му! Дай бог ей, ра . ды мы за Ку .
 честь! Дай бог ей, кра . са . ви . ца Ку . ма! Как ум .
 (Piano accompaniment)

108

40

К. честь! Див . ный пер . стень, кра . са! *pp*

П. честь! Див . ный пер . стень, кра . са! *pp*

Б. жить! Див . ный пер . стень, кра . са! *pp*

Л. жить! Див . ный пер . стень, кра . са! *pp*

Кл. . ма! Все дам ей! Все ей дам! Кра . са! *pp*

Ж. . ма! Сто лет жить! Клад На . ста . сья! Кра . са! *pp*

М. . са! Сам чёрт в ней! Вот же . я! Кра . са! *pp*

Ф. чет, сто лет жить! Как ум . на, кра . са! *pp*

По. чет, сто лет жить! Как ум . на, кра . са! *pp*

Кл. чет, сто лет жить! Как ум . на, кра . са! *pp*

. му, кра . са . ви . ша Ку . ма, как ум . на! Кра . са! *pp*

. ма! Клад На . ста . сья, кра . са! *pp*

Ах, клад На . ста . сья, кра . са, кра . са! *pp*

Пример 2. Ритмоинтонация Трисвятого.

Неторопливо

Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя-тый Без-смерт-ный, по-ми-луй нас.

Пример 3. Вступление к I части Шестой симфонии П. И. Чайковского.

Adagio ♩ = 54

pp

Пример 4. Тропарь Воскресению Христову.

Хрис-тос вос-кре - се из мерт - вых, смер - ти - ю смерть по - прав

Пример 5. Маршевая тема III части Шестой симфонии П. И. Чайковского.

[Allegro molto vivace]

p

Пример 6. Фрагменты знаменного распева из Пасхальных стихир.

Пас - ха все - чест - на - я нам воз - си - я.

Пример 7. I часть Второй симфонии П. И. Чайковского.

Andante sostenuto

f *p* *molto espress.*

Пример 8. Знаменная декламация в I части Шестой симфонии П. И. Чайковского.

[Allegro vivo]

p
Tr-ni
c Tuba

7 8^{va} 7

Пример 9. Сцена и Ариозо Кумы из оперы П. И. Чайковского «Чародейка».

№ 20. СЦЕНА И АРИОЗО КУМЫ

На Оке видна лодка, в которой Кума, Кичага, Лукаш, Потап и один из гостей нашего родских. Все мужчины гребут.

Andante

pp *espress.* *p*

Потап (указывая на берег)

Вот здесь причалить нам ве. ле . ли.

mp *p*

Кичага

Гре. би . те к бе. ре . гу, ко. лья так.

Причаливают. Кума выходит с узелком в руке.

pp *Tr.*

За нею остальные, неся кое-что за ее добра. Все идут по оврагу на низину. Добро Кумы складывают у холма, что справа.

10

Piccolo

tr.

mf

12

cresc.

p

12

A

mf

mf

mf

mf

f

dim.

mp

Piano accompaniment for the first system, featuring two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *mf* and *f*.

20 Adagio molto

Кума *mf*

Спа - си - бо вам, мо - и род - ны

Musical score for the second system, including vocal line for 'Кума' and piano accompaniment with triplets.

- е!

Лукаш *mf*

В пос - лед - ний раз, быть

Musical score for the third system, including vocal line for 'Лукаш' and piano accompaniment with triplets.

Л. мо - жет, нам при - шлось слу - жить те - бе, На - ста - сья!

Потап *mf* Про - щай, Ку -

Л. Мы без те - бя о - си - ро -

По - ма!

Кичига Про - щай, Ку - ма!

Кума *f*

Враз . лу . ке жить ве . лит судь . ба!

Л. *f*
те . ли! На ра . дость всем ты

По. *f*
На ра . дость всем ты

Кч. *f*
На ра . дость всем ты

p cresc.

К. Не зна . ем мы е . е до . рог! Пражить без слез и го . ри дай нам

Л. нам жи . ла!

По. нам жи . ла!

Кч. нам жи . ла!

mf *f* *mf* *mp* *p*

к В
Бог!

espress.
cresc.

Прощаются. Мужчины, отойдя по оврагу к реке, остановились.

sf

sf

30

Лукаш

Гость *mf*

По - ка ты здесь, мы сто - ро - жить сто -

Потал

Кичига *mf*

По - ка ты здесь, мы сто - ро - жить сто -

p *cresc.*

Л. Г.
-ян - ку бу - дем, где при - ста - ли, чтоб о по -

По. Кч.
-ян - ку бу - дем, где при - ста - ли, чтоб о по -

Л. Г.
.го - не у - пре - дить, кодь за то - бой бы

По. Кч.
.го - не у - пре - дить, кодь за то - бой бы

f dim. *mf* *mp*

Поклонилась еще раз и, следуя по оврагу, уходят.

Л. Г.
гнать - ся ста-ли.

По. Кч.
гнать - ся ста-ли.

p *f* *p* *pp*

АРИОЗО

Andante
Кума *)

Где же ты, мой желанный? Я здесь. По око.
Где же ты, мой желанный? Родной! Друг сер.

p *mf* *pp* *dolce*

40

К. -рей прихо-ди. Свет ду-ши моей, кра-са, ра-дость о-чей!
-дечный ты мой! Свет о-чей мо-их, вся от-ра-да мо-я!

mp *cresc.* *mf* *p*

К. Не тер-пень-ея го-рю я те-бя у-ви-деть и кто-ря че-му серд-цу при-
Жду те-бя, со-кол мой, жду те-бя, мой род-ной! Ис-то-ми-ла тос-ка, не-стра-

mp *mf* *pp* *p*

К. *f* *riten.* *a tempo*
-жать, без те-бя не-то-ми-ло мне ду-шу тос-кой, при-хо-ди, при-хо-
-да-лась ду-ша. Бе-лый день без те-бя, слов-но ночь без ог-ня, без ог-

mp *mf* *sf*

С 50 un poco allargando *mf*

К. -ди! По - ско -
-ня! В а е л ь н ы

dolce espress.
Об.

tr *p* *p*

Poco più Andante
cresc.

К. ре - ий при хо - ди и уж - ч ь м ся с то бой мы по - даль ше от - сю да, от з о л и от
ти х их ле - со в, в даль раз - до л ь н ы х лу - го в от за - б ы т и тре во г мы на во лю ю и.

p *p cresc.*

К. бед. При хо - ди ж по - ско - ре й, при хо -
- дем, в лу - че - зар - ну - ю даль, вне - об ь -

ff *fff* *ff* *p*

stringendo **riten.**

К. - ди же, мой свет, мы уж - ч ь м ся с то - бо ю от з о л и от
- я т - н ы й про - стор - мы с ча е т ли - ву - ю до лю с то - бой там най -

mf

364

D

60 Tempo I

К. бед! При - хо - ди же! Со - кол яс - ный!
дем! При - хо - ди же! Друг же - лан - ный!

К. Кра - са и ра
Кра - са ра

К. дость, свет ду - ши мо .
дость, свет о - чей мо .

К. ей, не тер - пе - ньям го - рю я те - бя у - ви - дать!
их! Жду те - бя, со - кол мой! Где же ты, мой род - ной?

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис.. 1.

Е. Гусева (Кума) и
М. Агаджанян (Княжич).
Лионская Опера (“Opera de
Lyon”), 2019; реж.
А. Жолдак, дир.
Д. Рустioni.

(Фото с видеозаписи)



Рис. 2.

П. Мицинский (Мамыров).
Лионская Опера (“Opera de
Lyon”), 2019; реж.
А. Жолдак, дир.
Д. Рустioni.

(Фото с видеозаписи)



Рис. 3.

С. Касьян (Кума) и
Э. Мартынюк (Княжич).
Большой театр, 2012; реж.
А. Титель, дир. А. Лазарев.

(Фото с видеозаписи)



Рис. 4.

С. Касьян (Кума). Большой
театр, 2012; реж. А. Титель,
дир. А. Лазарев.

(Фото с видеозаписи)



Рис. 5.

А. Григорян (Кума).
Франкфуртский театр, 2022;
реж. В. Бархатов, дир.
В. Урюпин.

(Фото с видеозаписи)



Рис. 6.

И. Макнил (I. MacNeil)
(Князь Курлятев) и Фю
Йост (F. Jost) (Мамыров).
Франкфуртский театр, 2022;
реж. В. Бархатов, дир.
В. Урюпин.

(Фото с видеозаписи)



Рис. 7.

Елена Стихина (Кума) и
Сергей Скороходов
(Княжич). Мариинский
театр, 2019; реж. Д. Па-
унтни, дир. В. Гергиев.

(Фото с видеозаписи)



Рис. 8.

В. Сулимский (Князь
Курлятев) и Е. Стихина
(Кума). Мариинский театр,
2019; реж. Д. Паунтни, дир.
В. Гергиев.

(Фото с видеозаписи)

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. АВТОРСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ИНТЕРВЬЮ С РЕЖИССЕРАМИ-ПОСТАНОВЩИКАМИ ОПЕРЫ «ЧАРОДЕЙКА» Т. ГЮРБАКА И А. ЖОЛДАКОМ

Выступление режиссера Татьяны Гюрбака в проекте TEDxFlanders⁵⁴⁶

Что такое театр? Я думаю, театр это – общение. Это относится к уровню, который выше кормления, спаривания и защиты самих себя. Это уровень, который имеет дело с интеллектуальными и духовными вещами. И это так много. Это место, где может происходить межличностный социальный дискурс. И я думаю, что это так редко случается в нашем мире, и происходит в театре. Это то, что Ричард Сенат называет общественным делом. Где у нас есть места в наше время в наших городах, чтобы собраться вместе и поговорить о наших мечтах, наших кошмарах, наших надеждах, наших страхах, чтобы создать новые утопии? И я думаю, что театр может быть таким местом, где все возможно. Это место, где мы находим свое отражение. И я думаю, что это очень, очень важно. Этот театр происходит сейчас, и он сделан для нас и для нашего времени.

Что же такое профессия режиссера-постановщика? Я думаю, что вначале всегда должен быть вопрос: зачем я это делаю? Почему я играю эту пьесу, эту оперу в наше время?

Во-первых, я как археолог, начинаю собирать все эти маленькие осколки и пытаюсь сдуть с них пыль. Чтобы выяснить, где связь между временем зарождения оперы и нашим временем. Почему я ставлю определенную пьесу? А потом я становлюсь своего рода переводчиком и пытаюсь показать оперы так, чтобы они что-то значили для вас.

Я думаю, что очень важно осознавать, что театр – это не музей, он должен быть живым и жизненным. Он должен кровоточить, должен заставить тебя смеяться, заставлять плакать и заставлять задуматься. И я думаю, что это причина, по которой нам действительно нужны новые пьесы, новые оперы, потому что нам нужны кусочки нашего времени, а не кусочки других времен. Даже если режиссер-постановщик может многое сделать, чтобы донести это до нас.

И это не только интеллектуально, но и чувственно. Это очаровывает нас, затрагивая наши эмоции, вызывая сочувствие, что, возможно, даже важнее, чем заставить нас думать. Потому, что смещения и отчуждения больше не существует на этой сцене. Когда ты присутствуешь как зритель, ты

⁵⁴⁶ TED – это некоммерческая организация, занимающаяся распространением идей, обычно в форме коротких, мощных бесед (18 минут или меньше). TED началась в 1984 году как конференция, на которой сошлись технологии, развлечения и дизайн, и сегодня охватывает практически все темы – от науки до бизнеса и глобальных проблем – на более чем 100 языках. Между тем, независимо проводимые мероприятия TEDx помогают обмениваться идеями в сообществах по всему миру.). См.: TEDxFlanders – Tatjana Gürbaca – Contemporary Director. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DDB7A8UIF_0 (date of access: 5/11/2022).

становишься частью чего-то большего. И это отличается от кино, потому что это жизнь. Настоящие люди находятся на сцене и делают что-то для вас. Я думаю, особенно опера – это вид, который включает в себя так много других форм искусства. При всей этой роскоши, ее сложности и двусмысленности, особенно опера – это самое убедительное противоречие одномерному человеческому существу, которое является не чем иным, как потребителем. Если мы почувствуем себя тронутыми, тогда мы сможем превратиться из пассивной суровой массы в свидетелей судебного разбирательства.

Интервью режиссера Андрея Жолдака лионскому журналисту, режиссеру и дизайнеру видеорепортажей Патрику Верту в связи с постановкой «Чародейки» П. И. Чайковского на сцене Лионской Оперы⁵⁴⁷

Я живу в своих снах. Сны очень важны для меня, они имеют то же название, что и кино. Литература также занимает большое место. Все это течет через меня. И когда я режиссирую, в театре или в опере, все эти ощущения оказывают на меня большое влияние, гораздо большее, чем настоящий момент.

В театре есть эти русские народные истории, которые мы находим в других сценических постановках, поддержанные мощным сюжетом, но это не то, что меня здесь интересует. Для меня важно то, что через эту музыку и эту историю остается и живет внутри нас в тени. Это своевременное размышление, потому что мы осознаем этот критический недостаток нашей цивилизации: мы забыли сильные чувства. Моя цель – показать, что происходит, когда мы забываем, что такое любовь, и она возникает однажды, как цунами. Во время репетиций я обращаюсь...

Чайковский и Фрейд там, они рядом со мной, они наблюдают за моей постановкой; это постоянный обмен.

В музыкальном плане мое видение выходит за рамки известности Чайковского; мы можем сравнить его с некоторыми современными композиторами, такими как Толстой, Шостакович или Шнитке.

Конечно, все вспоминают красоту музыки Чайковского... Но здесь, в Лионе, мы чувствуем, что работаем с современным, живым композитором. Есть это необычайное ощущение: современность его сочинений воссоздает здесь присутствие, как будто Чайковский находится в Париже или Москве, как будто я могу позвонить ему... и сказать: «Петр, ты можешь написать эту вторую часть?» Наша работа здесь, в Лионе, находит свой ритм и силу в этом динамическом обмене; эта партитура воздействует на меня силой современной музыки.

⁵⁴⁷ *Zholdak A. L'Enchanteresse – Interview [... dans le cadre de la production dudit opéra sur la scène de Opéra de Lyon : vidéo publiée le 04.03.2019 sur la chaîne "Opéra de Lyon", créée depuis la France].*

Конечно, публика в зале будет приветствовать эту фантастическую музыку, но мое видение, моя цель – чтобы у этой публики было ощущение присутствия на премьере современного произведения, актуальной партитуры. И, без сомнения, публика будет удивлена этой работой и этой перспективой. Великое искусство – как спорт высокого уровня: из ничего мы создаем иллюзию, мы создаем нечто бесценное, то, что нельзя купить и положить в карман.

Я ставил «Иоланту» и «Е. Онегина» в России. Это было очень эстетично, очень странно... В каждой сцене все было идиллически, трезво и прекрасно.

В «Чародейке» здесь, в Лионе, скорее противоположное утверждение: я ставлю хаос.

Странно, в России, в несколько грубой вселенной, я ставлю изящные картины. А здесь, в Лионе, в более эстетичной обстановке, с огнями, цветами... Я создаю на съемочной площадке «Чародейки» радикальный контраст с этой картиной...