

На правах рукописи
УДК: 78.01

Шао Мэнци

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ – КОМПОЗИТОР-ФИЛОСОФ

специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2026

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Волкова Полина Станиславовна

доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Коляденко Нина Павловна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»

Ведущая организация: **федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»**

Защита состоится «13» мая 2026 года в 14 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2., ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000001221_Disser.pdf

Автореферат разослан « » марта 2026 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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.

Раскрывая специфику пьесы М. И. Чайковского «Симфония», 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. – Ш. М.)»⁴, 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»⁵.

Особо примечательным видится тот факт, что во множестве сочинений композитора не только ставится, но и решается одна из сложнейших

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.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 266.

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

⁴ 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.

⁵ Gould S. Op. cit. P. 248.

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»⁶. 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 «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...»⁷, 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»⁸.

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»⁹ 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»¹⁰, но и неизменными попытками представителей русской художественной культуры «найти православный ответ на вопрошания философской мысли»¹¹.

⁶ *Зубец О. П.* «Одной любви музыка уступает» // Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 36.

⁷ *Протопопов В. В.* Глава VIII. «Чародейка (1885–1887)» // *Протопопов В., Туманина Н.* Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. С. 247.

⁸ *Протопопов В. В.* Глава VIII. «Чародейка (1885–1887)». Цит. изд. С. 246.

⁹ *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.

¹⁰ *Бердяев Н. А.* О назначении человека. URL: <https://books.yandex.ru/books/-wRxUkee4/read-online>

¹¹ *Зеньковский В. В., прот.* Педагогика. Клин: Изд. Фонд «Христианская жизнь», 2002. 222 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Zenkovskij/pedagogika/

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 человека, более <его самого> ... влюбленного в матушку-Русь вообще, и в ее великорусские части в особенности»¹², 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»¹³.

В условиях современного кризиса национального самосознания рассмотрение образа главной героини оперы «Чародейка» с позиции воплощенного в ней архетипа русской женщины также оказывается своевременным. Одновременно 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. Протопопова, 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» П. И. Чайковского, в центре второй – рассматриваемая в контексте философско-религиозного мировоззрения поэтика трагического, раскрываемая на том же материале. 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. Синьковской 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 изданий, освещаются в двух публичных лекциях «П. И. Чайковский и философы» (2019) и «Симфония жизни: Чайковский и философы» (2020) А. П. Козырева. Духовные искания П. И. Чайковского и Л. Н. Толстого изучаются в работах А. Г. Айнбиндер, М. С. Блока, П. Е. Вайдман, О. Л. Девятовой. 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

¹² Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Письма 1878. Т. 7. М.: Музгиз, 1962. С. 104.

¹³ Библер В. С. Нравственность. Культура. Современность (Философские раздумья о жизненных проблемах). Этическая мысль: Научно-публицистические чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 15.

философии любви в творчестве С. И. Танеева, в другом – о концепте любовь в опере П. И. Чайковского «Мазепа». 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 др.

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.

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. Шапинская и др.); публикации, в 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. Чупахина 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. Щербакова и др.); творческие поиски в области музыкальной россики (О. В. Бегичева, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева, Л. А. Купец, О. В. Луконина, С. А. Мозгот, Г. П. Овсянкина, О. В. Шмакова 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. Морозов и др.); публикации

представителей зарубежной музыкальной науки (Д. Браун, Ван Нань, Ван Чэнь, Вэнь Ясин, Гуань Пэйтянь, С. Гулд, Сунь Чжаожунь и др.).

Методы исследования: межпредметный, осуществляемый на стыке музыкальной эстетики, философии музыки, собственно музыковедения 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. В. Жолдаком, Д. Паунтни.

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. А. Бархатова и Д. Паунтни с дирижерами В. Т. Урюпиным и В. А. 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. Н. 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. Н. Толстого, А. П. Чехова, поэтов Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, И. В. фон 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. В. Жолдаком.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрываются актуальность темы и степень ее изученности, устанавливаются объект и предмет исследования, определяются основная цель и круг задач, излагаются основы теоретико-методологической базы исследования, обосновываются его новизна, достоверность, теоретическая и практическая значимость, приводятся положения, выносимые на защиту, представляется материал исследования, излагается структура диссертации.

Первая глава **Музыкальная эстетика в современной научной парадигме** состоит из двух параграфов. В § 1.1. *Проблемное поле современной музыкальной эстетики* аргументируется положение, согласно которому «музыкальное искусство является недостаточно исследованной областью философского дискурса»¹⁴. Признавая музыкальную эстетику неотъемлемой частью последнего, в числе ее наиболее проблемных зон соискатель называет проблемы со-творчества и эмотиологии. В последнем случае речь идет о междисциплинарной области науки, сфокусированной на изучении эмоций в вербальной (словесной) и невербальной (музыкальной) художественной речи.

Солидаризируясь с Е. Ю. Куприной в том, что «“со”[творчество] ... несет нагрузку феноменальной диалогичности...»¹⁵, соискатель подчеркивает: речь идет о диалоге познавательного и этического моментов текста как со-бытия данного и созданного. Осуществление искомого диалога происходит в опоре на риторический канон в триединстве Этоса, Логоса и Пафоса, где *данное* соотносится с реальностью воплощенных в художественном тексте Логосом и Пафосом, *созданное* – с виртуальным Этосом. Актуализация последнего в опоре на Логос и Пафос оказывается необходимой для достижения искомого со-бытия (триединства). Показывается, что применительно к синтетическому художественному тексту, каковым является опера, процесс диалектики Этоса, Логоса и Пафоса может быть представлен следующим образом:

1) имеющий дело с первоисточником либреттист перерабатывает исходный материал с тем, чтобы максимально вычленив логику событий (Логос) в согласии с замыслом композитора, которому предстоит восполнить вербальный Логос невербальными Этосом и Пафосом;

2) принимая во внимание либретто, композитор обогащает вербальный Логос невербальными (музыкальными) Этосом и Пафосом, поскольку музыка призвана не столько раскрывать фабулу, сколько демонстрировать эмоциональную реакцию героев на происходящие события (в скобках заметим, что, будучи «... сросшейся с мыслительными, волевыми

¹⁴ Нехаева И. Н. Философия музыки: особенности и перспективы развития // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 314. С. 52.

¹⁵ Куприна Е. Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: автореф. ... д-ра искусств.: 5.10.1. Саранск, 2023. С. 3.

процессами и, в конечном счете, с мировоззрением»¹⁶, эмоция здесь выступает коррелятом музыкального Этоса);

3) пытаясь наиболее адекватно воплотить заданное композитором триединство на сценической площадке, режиссер в согласии с дирижером использует артистизм вокалистов, их пластику, костюмы, декорации, освещение и т.п. таким образом, чтобы визуальные и вербальные компоненты синтетического художественного целого, отвечающие Логосу и Пафосу, стали своего рода «проводниками» в мир музыкального Этоса. Его актуализация создает условия для осуществления искомого триединства изнутри сознания воспринимающего субъекта на уровне свершившегося факта.

Поскольку выход на обозначенное триединство инициирует «эмоционально-волевое интонирующее мышление»¹⁷, со-творчество оказывается напрямую связанным с эмотиологией, под знаком которой эмоция как психологический феномен трансформируется в феномен языковой. Признавая, что искомое мышление предстает как «некая должная установка сознания, нравственно значимая и ответственно активная»¹⁸, соискатель сосредоточивается на творческой личности, в деятельности которой обозначенная установка находит свою реализацию.

В § 1.2. *П. И. Чайковский и Б. В. Асафьев: диалог сознаний композитора-философа и философа-композитора* в фокус научного интереса соискателя попадает духовная деятельность П. И. Чайковского и Б. В. Асафьева. Закрепляя за П. И. Чайковским статус композитора-философа, соискатель выстраивает систему аргументации в опоре на следующие факты:

- заинтересованность философскими штудиями сопровождает весь жизненный путь композитора, в личной библиотеке которого находились труды Р. Вормса, И. Канта, Ж.-Ж. Руссо, В. С. Соловьёва, Б. Спинозы, А. Шопенгауэра, Л.-А. Фуше де Карейя; Ж. -Ф. Нуриссона и др. на русском, французском, немецком языках и латыни, читаемые Чайковским в подлинниках;

- в ближний круг как реального, так и виртуального общения композитора входили: М. И. Чайковский, выступивший переводчиком работ Куно Фишера – немецкого философа-гегельянца; воспитанник М. И. Чайковского Н. Г. Конради, который, будучи глухонемым от рождения, получил благодаря Модесту Ильичу блестящее образование и, овладев тремя языками, проявлял большой интерес к философской литературе, в том числе вносил коррективы на полях «Этики» Б. Спинозы, находящейся в библиотеке композитора; ученик композитора С. И. Танеев, составивший схему-конспект установок Спинозы из упомянутой книги; философ В. И. Танеев; ученик маэстро Р. фон Кёбер, выпускник Московской консерватории, успешно

¹⁶ Серова О. Е. Софья Николаевна Беляева-Экземплярская – выпускница МВЖК // Развитие личности. 2012. № 2. С. 54.

¹⁷ Бахтин М. М. К философии поступка // М. М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 36.

¹⁸ Цит. изд. С. 38.

окончивший философский факультет Московского университета и ставший впоследствии автором учебника по истории философии; А. А. Фет, предпринявший перевод четырех книг А. Шопенгауэра, среди которых наибольшую известность приобрела работа «Мир как воля и представление»; А. П. Чехов – «мыслитель и литератор экзистенциального типа...»¹⁹; апологет И. Канта Л. Н. Толстой; усвоивший «чисто философский дух»²⁰ Ф. И. Тютчев; основатель философского общества (общества любомудров) князь В. Ф. Одоевский и др.;

- философичность мышления Чайковского, в равной степени проявляющаяся в музыкальных творениях композитора, и в его мировоззренческих установках (достаточно вспомнить следующие, пронизанные диалектической логикой, слова маэстро: «Жизнь имеет только тогда прелесть, когда состоит из чередования радостей и горя, из борьбы добра со злом, из света и тени, словом – из разнообразия в единстве»²¹).

В данном контексте мысль отечественного исследователя литературы В. С. Болтунова, высказанная им по отношению к А. С. Пушкину, как нельзя лучше характеризует гений П. И. Чайковского: «философичность лежит в природе творчества, и большой художник может... подавать философскую мысль средствами искусства»²².

Утверждается, что последнее во многом способствовало рождению философа-композитора Б. В. Асафьева, усилиями которого именно в диалоге с музыкальным наследием П. И. Чайковского в российское музыковедение были введены такие «базисные философские понятия», фундирующие «его диалектическое мышление»²³, как:

- *музыкально-творческое Бытие;*
- *непрерывность музыкального сознания;*
- *инакость;*
- *музыкальная мысль;*
- *снятие.*

Ставится акцент на специфической особенности мыследеятельности философа-композитора, который «слышал в музыке жизнь интеллекта»²⁴. «Мой язык, – писал по этому поводу академик, – 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

¹⁹ Гревцова Е. С. К вопросу о «философской судьбе» творчества А. П. Чехова // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2010. № 5. С. 5.

²⁰ Левит С. Я. Поэтическая философия Ф. И. Тютчева // Вестник культурологии. 2020. №. 1 (92). С. 163.

²¹ Берг В. Чайковский. Цит. изд. С. 7.

²² Болтунов В. С. Сто лет опытам философии русской литературы // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2010. № 6. С. 122.

²³ Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): дис. ... д-ра искусств.: 17.00.09. М., 2010. С. 39.

²⁴ Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 63.

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... Вот приблизительно процесс моей работы»²⁵. Констатируется, что если Чайковский свои философские концепции воплощал посредством невербального (музыкального) дискурса (в своих письмах композитор неоднократно сетует на неспособность хорошо пересказать идеи философов, чьи книги он штудирует), то Асафьев актуализировал их в опоре на дискурс вербальный. В этом отношении отмеченный виртуальностью творческий диалог композитора-философа и философа-композитора видится идеальным.

Обращая внимание на то, что в целом философский словарь академика складывался под воздействием идей Г. Ф. Гегеля, А. Бергсона, Э. Кассирера, соискатель подчеркивает духовную близость творческих устремлений Б. В. Асафьева и А. Ф. Лосева. Аналогично тому, как Лосев выступал «с бескомпромиссным утверждением диалектики как метода познания, как метода видения действительности, как метода деятельности»²⁶, Асафьев видел свою важнейшую исследовательскую задачу в формировании «... в самых общих чертах предпосылки диалектики музыкального становления»²⁷. Помимо этого, творчество обоих философов связано с именем Чайковского (в случае с Лосевым речь идет о повести «“Трио” Чайковского»). Наконец, никто другой из философов, как Лосев сопоставляется с Асафьевым «по мощи музыковедческих изысканий»²⁸. Доказывается, что, связывая перспективы своих будущих исследований «с эстетикой и философией музыки...»²⁹, Асафьев, по сути, одним из первых заложил в своих работах, посвященных творчеству Чайковского, основы современной эмотиологии.

Выстраивая систему аргументации, соискатель проводит корреляцию между используемыми Б. В. Асафьевым понятиями и концептами, разрабатываемыми в русле современной лингво-музыкальной парадигмы Е. А. Приходовой:

- *звукоидея*, рифмующаяся с *эмотивным планом*, призванным осуществлять связь смысловых ареалов оперы с особенностями ее структурно-драматургической архитектоники;
- *элементы-импульсы*, соотносящиеся с *эмотивным импульсом*;
- *эмоциональная или эмоционально направленная форма*, рядоположенная *эмоциональному вектору*;
- *эмоциональный или эмоционально-смысловой подтекст*, *внутренний, эмоциональный смысл* как аналог «подтекстового смыслового пласта, выступающего в опере не только основным “полем” смыслообразования

²⁵ Асафьев Б. В. Биографическое // Материалы к биографии Б. В. Асафьева. М., 1981. С. 31.

²⁶ Метлов В. И. Лосев – диалектик // Мысль и жизнь. К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева: сб. ст. Уфа, 1993. С. 78.

²⁷ Асафьев Б. А. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 179.

²⁸ Марков А. В. От идеализма к неомарксизму. Часть 3. Борис Асафьев // Артикульт. 2021. №4(44). С. 110.

²⁹ Баева А. А. Научно-творческое наследие Б. В. Асафьева в свете современного отечественного музыковедения // Вестник Ипполитовки. Вып. 1(6). Март 2025. С. 12–13.

посредством механизмов эмотивности, но и основной областью объединения множественности элементов синтеза и двух глобальных языковых систем, наблюдаемых в опере) и др.

Вторая глава **Реализация мировоззренческих установок П. И. Чайковского в опере «Чародейка»** также включает в себя два параграфа. В § 2.1. *Философия любви в опере «Чародейка» П. И. Чайковского* соискатель исследует религиозные взгляды композитора, отмечая, что «русская мысль всегда (и навсегда) осталась связанной со своей религиозной стихией, со своей религиозной почвой...»³⁰. Помимо привлечения свидетельств современников Чайковского, цитирования фрагментов его эпистолярного наследия, обнародования биографических данных, показано, что, подобно Баху и Метельсону, которые были глубоко религиозными композиторами, Чайковский вносит в партитуры своих произведений обращенные к Создателю слова. Начинает он работу просьбой «Господи благослови!», завершает признательностью: «Господи, благодарю Тебя!» (в эскизах Шестой симфонии), «Благодарю Бога!» (в эскизах «Пиковой дамы»), «Слава и благодарность Богу!» («Спящая красавица»)»³¹. Косвенно на наличие религиозного чувства у Чайковского указывают используемые им приметы церковной музыки (ритмоинтонации православного Трисвятого во вступлении к Первой части Шестой симфонии³²; тропарь Воскресению Христову в маршевой теме Третьей части Шестой симфонии³³; фрагменты знаменного распева из Пасхальных стихир в Первой части Второй симфонии³⁴; знаменная декламация в Первой части Шестой симфонии³⁵ и др.). Религиозность композитора проявляет себя и в его приверженности царю, поскольку «вера в царское самодержавие, мистическое к нему отношение – это один из непременных элементов православия»³⁶.

Доказывается, что наибольшее влияние наряду с философом Б. Спинозой на религиозность композитора оказали представители русской религиозной философии, в первую очередь, В. С. Соловьёв. Если концепция Спинозы со всей полнотой нашла свое выражение в опере «Иоланта», то приметы концепции Соловьёва обнаруживают себя в опере «Чародейка». Исключая мысль о возможном когнитивном диссонансе, соискатель отмечает близость философских интуиций обоих философов. Так, назвавший Спинозу «своей первой любовью»³⁷ Соловьёв, обосновывает «имманентное единство

³⁰ *Зеньковский В. В.* История русской философии. М., 2011. С. 18.

³¹ *Сизко Г. С.* Духовный путь Чайковского. М., 2019. С. 58–59.

³² *Сизко Г. С.* Чайковский и православие // П. И. Чайковский: Забытое и новое / Сост. П. Е. Вайдман и Г.И. Белонович: Альманах. М., 2003. № 2. С. 172–173.

³³ *Сизко Г. С.* Духовный путь Чайковского. Цит. изд. С. 60–62.

³⁴ *Dolskaya O.* Tchaikovsky and Russian Choral Tradition // Tchaikovsky and his contemporaries: a centennial symposium /ed. by Alexander Mihailovic. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1999. P. 91.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Флоренский П. А.* Православие // П. А. Флоренский. Сочинения. В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 662.

³⁷ *Соловьёв В.С.* Понятие о Боге (В защиту философии Спинозы) // Соловьёв В. С. Собр. соч. Т. 9. Брюссель, 1966. С. 3.

всего сущего и его связь с первоначалом – Богом»³⁸ в опоре на монистские идеи нидерландского философа.

Также обращается внимание на сходство установок Соловьёва, который «в море умопостигаемого света ... с величайшею силою прозрения открывает определенные ослепительные черты вечной женственности»³⁹ и Чайковского, признававшегося в том, что «с тех пор, как <его>... соблазнила “Чародейка” – <он> ... остался полностью верен фундаментальной потребности <своей> ... души – проиллюстрировать в музыке то, что сказал Гёте [в “Фаусте”]: “Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan” (“Вечное в женщине ведет нас вперед”))»⁴⁰. Важно и то, что оба гения обладали способностью к переживанию мистического опыта. Помимо этого, как «в Чайковском ... сочетались космополитическая отзывчивость и впечатлительность с сильной национально-русской подкладкой»⁴¹, так и Соловьёв, «будучи, несомненно, русским философом ... вместе с тем был выдающимся представителем европейской и мировой философской мысли»⁴².

Знаменательно, что в вербальном тексте ариозо Кумы «Где же ты мой желанный» одновременно присутствуют как эмотивы, маркирующие телесные переживания героини, так и эмотивы, созвучные ее духовной ипостаси. И одно, и другое соответствует идее Соловьёва об инициируемой любовью одухотворении плоти (преображении). Подтверждение наличия такой любви между Кумой и Княжичем находим в словах протоирея Н. Депутатова: «Душа тянется к сродному: в ней ведь заложен образ Божий. Она стремится к этому образу чрез красоту и радость, в чем бы они ни проявлялись»⁴³. Иначе говоря, краса и радость очей Кумы, которые соотносятся с ликованием ее души (сердца), обусловлены тем, что лишь с ожидаемым ею в нетерпении Княжичем она переживает феномен сизигии. В философии В. С. Соловьёва этот феномен предстает как любовь-единство.

Созвучным финалу оперы «Чародейка» оказывается и другой концепт Соловьёва. 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»⁴⁴. Наконец, мысль Асафьева о том, что все действующие лица оперы раскрываются исключительно в зависимости от Настасьи как центрального персонажа, рифмуется со следующим

³⁸ *Оболевич Т.* Спор Владимира Соловьёва с Александром Введенским по поводу Спинозы // Соловьёвские исследования. Выпуск 4(36) 2012. С. 39.

³⁹ *Эрн В. Ф.* Гносеология В. С. Соловьёва // О Владимире Соловьёве. М., 1911. С. 134.

⁴⁰ Brown D. Tchaikovsky: The Man and his Music. London: Faber and Faber Ltd, 2010. URL: <https://ru.z-lib.fm/book/2950807/d2d9ae/tchaikovsky-the-man-and-his-music.htm>

⁴¹ *Ларош Г. А.* Воспоминания о П. И. Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском. URL: <https://tchaikov.ru/memuar.html>

⁴² *Роцинский С. Б.* Идея примирения и примирение идей в философии всеединства Вл. Соловьёва: : дис. ...д-ра филос. н.: 09.00.03. М., 2000. URL: <https://www.disscat.com/content/ideya-primireniya-i-primirenie-idei-v-filosofii-vseedinstva-vl-soloveva>

⁴³ *Протоирей Николай Депутатов.* Радость и красота. URL: https://happy-school.ru/publ/besedy/radost_i_krasota/97-1-0-20849

⁴⁴ *Киселёва Н. А.* Гностические корни идей и образов любви в философии В. С. Соловьёва // Наука. Искусство. Культура. 2015. Вып. 3(7). С. 71.

положением Соловьёва: «ненависть есть лишь модификация любви и не имеет независимого происхождения. Ненависть происходит из эгоизма, а эгоизм – это исключительная любовь к себе»⁴⁵.

Предположительно, носителем эгоистичной любви выступает Княгиня. Думается, что исполнить по отношению к Настасье задуманное ею злодеяние оказалось возможным постольку, поскольку обожествляющая, связывающая Куму воедино со всем миром любовь, сделала ее безоружной против хитрости и подлости. Будь она прежней разбитной и ловкой бабой, она вряд ли бы доверилась чужачке. Однако в ситуации, когда чувственный эрос преобразует ее существо, делая доступным для Кумы высший уровень бытия, она изживает страх и вызванные им опасения. Прежде не «просветленная ни верой, ни воспитанием.., поставившая себе единственной задачей весело жить»⁴⁶, Кума через телесную любовь к княжичу обретает чувство родства всего со всеми. Ее любовь Б. В. Асафьев называет «искренней, преодолевающей стихийную страстность во имя этически прекрасного жизненного единения и взаимопонимания жизненных целей»⁴⁷.

В § 2.2. *Образ Кумы как воплощение национального женского архетипа в опере «Чародейка» П. И. Чайковского* отмечается, что приметами характера Настасьи выступают широта ее души, стремление к воли, жажда свободы, внутренняя сила и глубина, особое чувство близости к природе. Констатируется, что *кума* в обычном истолковании является крестной матерью ребенка по отношению к его родителям. То обстоятельство, что в исторической ретроспективе слово *мати* определяет наиболее значимый для рода феномен – образ матери-земли как базового концепта русского национального сознания, позволяет обнаружить пересечение 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*. Предваряя сравнительный анализ исполнительских интерпретаций Ариозо Кумы, соискатель останавливается на характере созданного композитором мелоса, подчеркивая песенность, пронизывающую не только вокальные номера, но и многочисленные речитативы «Чародейки». При этом отодвигание на второй план народного элемента ввиду нарастающего «напряжения внутреннего конфликта»⁴⁸, которое Б. В. Мукосей квалифицирует как упущение композитора, соискатель рассматривает с позиции осознанного жеста П. И. Чайковского.

Обозначенная трансформация, происходящая «в третьем действии, причем не только внешне, но и внутренне, через музыкальную речь Кумы», чей «интонационный язык *преображается* от народно-песенных интонаций

⁴⁵ Соловьёв В. С. София. Второй диалог. РГАЛИ. Ф. 446. Оп. 1. ед. хр. 19.

⁴⁶ Чайковский П. И. Избранные письма. М., 2002. С 236–237.

⁴⁷ Асафьев Б. В. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского... Цит. изд. С. 147.

⁴⁸ Мукосей Б. В. Взаимосвязь проблем музыкальной драматургии и музыкального источниковедения в исследовании оперы Чайковского «Чародейка»: курсовая работа. М., 1998. С. 23.

в сторону ... романсового языка» (курсив наш. – *Ш. М.*)⁴⁹, как нельзя лучше отвечает центральной задаче оперы. Имеется в виду ситуация, когда прежде воплощающая собой стихийное природное начало Настасья поднимается в своем чувстве к Княжичу Юрию до высот осознания его не как *иного*, но как *иного меня*, что, по мысли Соловьёва, и является знаком подлинной любви⁵⁰. Игнорирование либо непонимание современными режиссерами и исполнителями ее сути, которая раскрывается в «Чародейке» в опоре на национальный женский архетип, нередко приводит к искажению авторского замысла.

Например, во франкфуртской постановке 2022 г. (режиссер В. А. Бархатов, дирижер В. Т. Урюпин) значимым оказывается конфликт между миром богемы, к которому принадлежит главная героиня и окружающие ее художники и миром, который царит в доме Князя и Княгини. При этом для А. Григорян именно ариозо «Где же ты мой желанный?» оказалось наиболее выигранным, поскольку в первом акте портретная характеристика Кумы была «смазана» ввиду излишней, иницируемой массовой, суеты, что негативно сказалось на характере ее титульной песни-ариозо «Глянуть с Нижнего». Напротив, мизансцена четвертого акта, когда прежде одетая в брюки героиня, оставшись наедине с собой, предстает в белой рубашке, не столько скрывающей телесность, сколько подчеркивающей ее женственность, создает особую доверительную атмосферу. Очевидно, что при других декорациях, прежде всего, лесной чащи, находящейся поблизости от берега реки, это ариозо звучало бы иначе с учетом присутствующей в партитуре динамики, от следования которой А. Григорян отказывается. В частности, слова *нетерпеньем горю я тебя увидеть* (с «мерцающими» красками одноименных тональностей *E-dur – e-moll*), которыми Кума выкликает своего возлюбленного, исполняются А. Григорян вместо *forte* (как это указано в партитуре) на истаивающей звучности. Оправданность претензии, высказанной Б. Блохом по поводу несколько «холодной» манеры певицы, отчасти кроется в том, что, как призналась сама А. Григорян в интервью И. А. Никитиной – ведущей транслируемой по каналу «Культура» программы «Энигма», в силу своей ментальности она никогда не сможет отвечать стандарту русской героини.

Примечательно, что и другая сценическая версия «Чародейки» – совместная с Мариинским театром португальская постановка (режиссер Д. Паунтни, дирижер В. А. Гергиев, 2003 г.) полностью лишает оперу русскости. Ни в декорациях, ни в костюмах, ни в поведении героев не угадывается ничего из того, что важно для раскрытия образа Кумы. Усредненная стилистика, ориентация на западные стандарты выхолащивают из сценического воплощения оперы русский дух, «стирают» самобытность Настасьи, что создает понятную зрителю «смесь» русской «Травиаты» с

⁴⁹ *Мукосей Б. В.* Взаимосвязь проблем музыкальной драматургии и музыкального источниковедения в исследовании оперы Чайковского «Чародейка». Цит. ист. С. 24.

⁵⁰ *Волкова П. С., Мастеров Д. В.* Феномен любви: к вопросу о различии нравственного и потребительского // Теория и практика общественного развития. 2012. № 11. С. 20.

русской «Кармен», дополненную мистикой и колдовским флером. Е. Стихина исполняет ариозо в красном (салонном) платье с веером. Рисунок ее сценического поведения традиционен для исполнения трепетно лирических номеров: именно в этом ключе трактовано ариозо. Нежное легкое сопрано певицы обуславливает практически полное снятие в трактовке ариозо его драматической, психологически неоднородной подоплеки. В исполнении доминируют просветленные краски, нежный оттенок печали в начале номера, романтическая взволнованность в кульминациях. Предполагается, что подобная трактовка задана видением режиссёра, для которого Настасья – фигура пассивная. Согласно позиции 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... Это ... история... о подавляющей, гнетущей семейной жизни в XIX веке...»⁵¹.

В сценической версии «Чародейки» в Большом театре (режиссер А. Титель, дирижер А. Н. Лазарев, 2012 г.) соединились две концепции – национально характерного оперного реализма, условно представляющего старинную русскую жизнь Нижнего Новгорода последней четверти XV в., и современной режиссерской оперы. Концепция ариозо в исполнении С. Касьян выдержана в духе страстного любовного монолога. Его отличают не столько элегичность, внутренняя тревога, душевный надлом, сколько темперамент и сильные эмоции, что противоречит сдержанности, свойственной характеру русской женщины. Ариозо исполняется на высоком уровне экспрессии, лишая динамические оттенки тонких нюансов, значащихся в партитуре. Последние призваны отразить «живую» изменчивость чувств героини. Так, отсутствующее у С. Касьян *piano* в начале ариозо необходимо для придания интимности речи Кумы и дальнейшего роста эмоций во второй строфе, а исключенные в интерпретации певицы *diminuendi*, что особенно заметно в конце третьей строфы и в заключении, представляются важными для достижения «ослепительной» яркости кульминации. В целом в исполнительской концепции С. Касьян психологическая сложность образа Кумы, ее внутреннее эмоциональное богатство раскрыты лишь в отдельных аспектах, без должной полноты.

В **Заключении** диссертационного исследования соискатель обозначает наиболее приоритетные перспективы дальнейшей научной работы:

- совершенствование методологии со-творчества композитора – исполнителя – слушателя как «этического регистра личностного самопонимания»⁵²;
- дальнейшее освоение художественного наследия композитора в русле музыкальной эстетики;

⁵¹ Дэвид Паунтни: «Всё искусство в каком-то смысле — политика». URL: <https://www.belcanto.ru/03072408.html>

⁵² Жукова О. А. Философский модус русской литературы: творческий опыт Бориса Пастернака // Философские науки. 2020. Т. 63. № 7. С. 34.

- осмысление степени влияния творчества композитора-философа П. И. Чайковского на творчество философа-композитора В. Н. Ильина;
- разработка темы музыкальной россии, реализуемой в пространстве музыкального театра (имеются в виду сценические версии образцов русской музыкальной культуры, представленные на зарубежной сцене российскими режиссёрами и на русской сцене режиссерами зарубежными);
- выявление национального женского архетипа в галерее портретов, созданных представителями русской композиторской школы на уровне общего и особенного;
- изучение и последующая типологизация культурных штампов и стереотипов в восприятии русских со стороны зарубежных исполнителей.

Помимо этого, перспективы диссертационной работы связываются с возможной постановкой оперы Чайковского «Чародейка» в Китае, поскольку китайцам близка идея патриотизма, под знаком которой Кума выступает олицетворением русской земли, а также философия преображения. В качестве аргумента соискатель прибегает к сычуаньской версии оперы Дж. Пуччини «Турандот» Вэй Минлуня и Ляо Чжунжуна, названной «Принцесса Турандот». Согласно новой версии «...следствием трансформации характера Турандот ... оказывается красота поступка Лиу... Именно поэтому потрясенная 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*)»⁵³. Сосредоточенность китайских исполнителей на этих ключевых моментах творения русского композитора может обеспечить достойное место «Чародейки» в репертуаре китайских театров наряду с оперой «Евгений Онегин» и балетом «Щелкунчик».

⁵³ У Лиан. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Новосибирск, 2022. С. 112.

Публикации по теме диссертации

Монографии

1. *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. (0, 87 п.л.)

Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:

2. *Shao, Mengqi*. The Image of Kuma from Pyotr Tchaikovsky's *The Enchantress* in Contemporary Opera Productions: Concerning the Question of Musical Rossica / Shao Mengqi // *Russian Musicology – 2025*. – № 2. – С. 31–47. <https://doi.org/10.56620/RM.2025.2.031-047> (1,0 п. л.)

3. *Шао, Мэнци*. Франкфуртская «Чародейка» П. И. Чайковского (2022) в аспекте музыкальной семиотики / Шао Мэнци // PAN-ART. – 2024. – Том 4. – Выпуск 3. – С. 166–172. <https://doi.org/10.30853/pa20240025> (0,44 п. л.)

4. *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. <http://dx.doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.035-046> (0,75 п.л./0,38 п.л.)

Публикации в других научных изданиях:

5. *Shao, Mengqi*. Tchaikovsky's 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. (0,5 п.л.)

6. *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. (0,28 п.л.)

7. *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. (0,37 п.л.)

8. *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. (0,44 п. л.).

9. *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. (0,5 п. л.).

10. *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. научн. ст. по мат. Междунар. научн.-практ. конф., Краснодар, 11 ноября 2022 г. – Краснодар: КГИК, 2022. – С. 176–182. (0,44 п. л.).