

Название научной работы: Миф об «Иоланте» Петра и Модеста Чайковских

Номинация: Музыкальное искусство XVII – XIX вв.

Фамилия, имя, отчество автора: Цой Тамара Михайловна

Наименование учебного заведения: ГБ ПОУ «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей»

Специальность, курс: Теория музыки, 4 курс

Фамилия, имя, отчество научного руководителя: Дранникова Ольга Олеговна

Должность: заведующая теоретического отделения

Оглавление

Введение	3
Миф об Иоланте.....	4
Заключение	29
Список литературы.....	30

Введение

Иоланта Петра и Модеста Чайковских явилась лирико-философской исповедью, отрицающей внешнюю неистовость, но воплощающей сокровенные идеалы художников: внутреннее прозрение, путь от тьмы к свету, от замкнутости к всеобъемлющему чувству любви, от неведения к знанию. Таков островок гармонии, к которому была устремлена душа великого русского композитора.

Мир позднего творчества П. И. Чайковского – время глубочайших рефлексий. Смысловая глубина соединяется с совершенной формой, мелодия достигает предела своего существования, теряя полётность и порывистость. Всепоглощающая стихия рока, подобно незримому давлению воздуха, заполняет собой всё пространство, сознание, превращаясь в навязчивую мысль, от которой укрыться невозможно. На первый план выходит ощущение неизбежности, внутренней усталости, одиночества.

В этом контексте Чайковский создает ряд своих вершинных сочинений различных жанров: «Пиковая дама» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Иоланта» (1892), 18 пьес для фортепиано (1893), Шесть романсов на стихи Ратгауза (1893) и Шестую симфонию (1893). В центре мироощущения композитора неизменно находится сложнейшая природа конфликта. Сочинения позднего периода обретают особый трагический посыл. Коллизии внешнего и внутреннего выходят на первый план, являя своё превосходство в художественной системе Чайковского. Особое место в этом пространстве занимает опера *Иоланта*, которая в контексте всего творческого пути композитора становится воплощением *состоявшейся* лирической кульминации. В последнем сценическом сочинении Чайковского герой, наконец, обретает любовь и гармонию.

Миф об Иоланте

*О, как чудно! Как светло! Что это?..
Свет и небо*

Опера *Иоланта* обладает длительной историей вынашивания творческого замысла. Чайковский впервые прочел драму Генриха Герца «Дочь короля Рене» (в переводе Ф. Миллера) еще зимой 1883 года в одном из номеров «Русского вестника». Тогда композитор вознамерился¹ создать произведение на сюжет драмы. Импульсом для осуществления замысла послужил заказ Дирекции Императорских театров на одноактную оперу и двухактный балет – с этого момента композитор начал работу над созданием *Иоланты* и *Щелкунчика*. Сочинения оказались связаны не только внешне, но и внутренне, явившись своеобразным отражением двух полюсов художественного мира Чайковского.

Однако создание произведений в установленный срок превратилось в нависшее облако тревоги – композитор решает отложить премьеру, исходя из чувства глубокой любви к сюжету². После написания балета Чайковский с новыми силами обращается к драме Герца – созданное либретто братом, Модестом Чайковским, помогает выстроить ясную и поэтичную драматургию³.

Таким образом, работа над *Иолантой* становится неким актом философских размышлений двух художников. Как и в «Пиковой даме», Чайковские расставляют иные смысловые акценты, создавая свою версию истории. Художественное пространство оперы оказывается наполнено символами, отсылающими не только к сказке, но и к мифу, и шире – к философским исканиям эпохи Серебряного века.

¹ О чем могут свидетельствовать строки из интервью журналу «Петербургская жизнь» 1892 года: «Сюжет этот очаровал меня своей поэтичностью, оригинальностью и обилием лирических моментов. Я тогда же дал себе слово когда-нибудь положить его на музыку...» [1, 47].

² 29 апреля / 11 мая 1891 года к М. И. Чайковскому: «Откуда ты взял, что я охладел к "Иоланте"? Именно потому, что я более чем когда-либо влюблен в нее, я и отложил до будущего года. Я хочу и могу сделать из нее *chef d'œuvre*, но для этого мне не нужно торопиться...» [1, 52].

³ 22 июля 1891 к В. Л. Давыдову: «... Скажи Модесту, что чем более я углубляюсь в сочинение музыки к «Иоланте», тем более восхищаюсь качествами его либретто. Отлично сделано, а стихи местами очень, очень красивы» [1, 53].

Несмотря на столь обширную панораму взглядов на сюжет оперы, в отечественном музыкознании опера *Иоланта* Чайковского получает трактовку сказочно-идиллического сочинения. Борис Асафьев в книге «О музыке Чайковского» определяет оперу как «*новеллу о расцветающей цветке – о всепобеждающей любви*» [2, 28], называя ее «*лирической поэмой*» [3, 182]. Такая трактовка становится главенствующей – можно обнаружить схожие идеи в монографиях М. Друскина, Ю. Келдыша, Н. Туманиной. Среди современных отечественных трудов особое место занимает исследование кандидата искусствоведения А. Л. Макаровой «Мистериальные прообразы в оперном творчестве Чайковского» (2019) [11]. В своей работе музыковед предлагает мистериальное прочтение оперы, связывая сюжетные мотивы с евангельскими образами. Однако исходя из контекста времени, сюжетной составляющей, музыкальной драматургии, несмотря на устойчивую традицию восприятия сочинения, *Иоланта* обладает многослойной философско-эстетической проблематикой, что делает необходимым её переосмысление¹. При более детальном анализе произведения обнаруживается многоуровневая образно-смысловая система. Сюжет оперы оказывается многопластовым – каждая линия повествования раскрывает иную, сакральную сторону сочинения, приближая тем самым к познанию тайны, окутывающей последнее сценическое произведение Чайковского.

В центре работы предлагается взгляд на изучение оперы с точки зрения мифологической картины мира. В научной традиции миф трактуется по-разному: как форма символического бытия, структура мышления, архетипический сюжет и др. Наиболее распространённые подходы представлены в работах А. Лосева (1893-1988), К. Леви-Стросса (1908-2009) и Е. Мелетинского (1918-2005). Несмотря на различие их установок, сопоставление концепций позволяет выявить, каким образом в опере раскрывается многослойная структура

¹ Неслучайно такие исследователи как Е. Левашёв, Л. Кириллина, И. Скворцова отмечали необходимость нового взгляда на *Иоланту* [6].

мифопоэтики. В «Диалектике мифа» Лосев рассматривает понятие как особый тип реальности:

Миф не есть выдумка или фикция, не есть фантастический вымысел, но...диалектически необходимая категория сознания... [10, 35].

Автор подчеркивает его онтологическую сторону – мифологический образ обретает статус символа, способного отражать глубинные аспекты бытия:

Миф не есть ни схема, ни аллегория, но символ... [10, 61].

В таком контексте пространство *Иоланты* можно интерпретировать как символический прообраз. Сад, в котором находится героиня, формирует замкнутую сферу, в ней сохраняется видимость гармонии, за внешней оболочкой которой сокрыта истина. Отсюда место, в котором пребывает Иоланта, носит черты двойственности – становится образом рая и в то же время ограниченности.

Г. Герц в переводе Миллера

Либретто М. Чайковского

С левой стороны от зрителей – одноэтажный дом, обвитый плющом и розами и с опущенными гардинами в окнах. Весь дом окружен самою роскошною растительностью; впереди – несколько финиковых пальм. Во глубине сада – стена из скалы и в ней – потайная дверь, так обложенная камнями и мхом, что только тогда бывает заметна, когда её отворят. Вдали за стеной высятся горы [4, 653].

Красивый сад с роскошной растительностью. Павильон в готическом вкусе. В глубине – стена с маленькой входной дверью, скрытой растениями. Кусты цветущих роз на авансцене. Плодовые деревья.

Во *Второй сцене* обнаруживаются мотивы модерна, композиторские ремарки раскрывают благоухающее пространство сада: «*Ведя Иоланту к скамье близ куста роз*»; «*Вбегают, неся корзины полные цветов*». Этой сцены нет в оригинале – Чайковские расширяют характеристику красоты сада *Иоланты*. Особую роль играет хор цветов («*Вот тебе лютики, вот васильки*»), в котором обилие видов растений подобно драгоценным камням, они пестрят и переливаются в повествовании оперы:

*Вот тебе лютики, вот васильки,
Вот мимозы, вот и розы,
И левкоя цветки;
Лилии, ландыши, чары весны,
Бальзамины и жасмины,
Аромата полны.*

В образном плане можно обнаружить связь с эстетикой Серебряного века. Природа дышит, все наполнено энергией солнечного дня и жизни. Но для Иоланты это не пробуждение, не бодрствование, а некая метафора сна. Цветы и ароматы становятся символами забвения.

С другой стороны, Лосев определяет миф как вещественную реальность. Здесь пространство сада раскрывается с иной ипостаси – каждый цветок, дерево представлены в опере как зримая «материя». Сказочное внешнее убранство и сосуществование различных видов цветов в одно время года являются признаком «бытия идеального» – возникает антиномичность образа¹.

Особое место в опере занимает цветовая семантика. Лосев приводит в пример учение о цветах Гёте и П. Флоренского [10, 73]. Само имя Иоланты можно перевести как «фиолетовый», «фиалка». Трактовка этого цвета «мистическая» – цвет мировой души, духовной сути мира. Иоланта слепая и несведущая, она олицетворяет ту самую мировую душу, пребывающую во тьме. Важное значение обретает пестрота и обилие различных цветов во *Второй сцене*, подобно противопоставлению слепоте Иоланты. Ключевую роль играет символика красной и белой розы в *Седьмой сцене*: красный – цвет страсти, чувственной любви Водемона, белый олицетворяет чистоту души Иоланты.

Миф есть чудо – таким явлением становится всё действие оперы [10, 171]. Путь героини к прозрению можно интерпретировать как движение от неполного существования к более целостному переживанию мира. Подобный пласт повествования нетипичен для художественной картины мира Чайковского.

Другая мифологическая ипостась представлена сквозь идею структурализма Леви-Стросса. В его работе «Структурная антропология» (1958) миф воплощает внутренние связи элементов повествования – систему бинарных оппозиций [9]. В опере можно выделить ряд оппозиций: свет – тьма; незнание – знание; истина

¹ Подробности растительности, цветовой символики отсутствуют у Герца, их включает в либретто Модест Чайковский, с разных сторон обрисовывая первоначальный облик Иоланты. Композитор в свою очередь создал музыкальный эквивалент роскошного сада, комплекс которого связан с тональностями диэзной сферы (G-dur, A-dur), тембрами струнных, арфы.

– ложь; открытое пространство внешнего мира (чужое) – изолированный сад (своё) и др. Изначально в *Иоланте* противоположности находятся по обе стороны вселенной – появление Водемона нарушает этот порядок, приводя к столкновению противоречий. Дальнейшее повествование оперы направлено на преодоление оппозиций – Иоланта проходит путь к обретению знания, в результате чего финал оперы символически соединяет свет и тьму, внутренний мир и внешнюю реальность.

Мифологическая составляющая оперы неразрывно связана со сказочной поэтикой произведения: миф создает глубинные структуры культурного сознания (архетипичные мотивы), сказка же воплощает их в художественной форме – в литературе. Особенно важными для понимания этой связи становятся исследования В. Проппа («Исторические корни волшебной сказки», 1928) [13]. Автор выявил структуру сказки, сотканную из устойчивых сюжетных мотивов и их функций. Элементы истории могут варьироваться, однако последовательность и смысловая роль остаются неизменными. Применение такого подхода к прочтению либретто М. И. Чайковского позволяет выявить ряд характерных мотивов.

Прежде всего, в основе сюжета *Иоланты* лежит наличие «беды», подлежащей устранению. В сказке такая ситуация становится типичным импульсом, завязкой повествования. В опере бедой становится слепота героини, однако она дана в особой форме – принцесса не знает о положении своего состояния. Так создается специфический вариант сказочной ситуации, где отсутствие осознания становится одной из составляющих «беды». Дальнейшее развитие направлено на получение «волшебного средства», однако главенствующую роль играет способ его обретения – в повествовании особое место занимает персонаж-даритель. У Проппа такая фигура является обязательной стадией развития сказки, ее действия часто связаны с образом Яги или функционально сходных фигур (имеющих отношение к иному миру – сфере смерти). В *Иоланте* эта роль распределена: с одной стороны, её выполняет мавританский врач Эбн-Хакиа, сообщающий условие исцеления и тем самым

открывающий путь к «волшебному средству», с другой – процесс дарения оказывается связан с внутренним испытанием, механизм которого начинает «раскручивать» Водемон.

В результате ключевым элементом сказочной структуры становится мотив попадания героя в иной мир, путь к которому лежит через лес. Лес выступает как преграда и вместе с тем является пространством перехода – через преодоление границы Чайковский раскрывает путь Водемона к своей мечте, идеалу. В оперной драматургии воплощением этого мотива становятся *Шестая* и *Седьмая сцены*. На музыкальном уровне для процесса перехода композитор использует единые тональные, интонационные, гармонические и тембровые приёмы.

Важным мотивом выступает дверь как образ перехода в иной, райский мир: «Я вижу дверь пред нами», «Своими глазами я вижу рай». Упоминание двери композитор выделяет гармонически и интонационно:

Пример 1. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». № 6 сцена

В момент перехода границы Чайковский использует знаковую гармонию неаполитанского секстаккорда (по D-dur), затем появляется тональность, отстоящая на малую секунду вверх – E-dur. Выбор тональности неслучаен, затрагивание многодиезной сферы в условиях бемольного наклонения оперы говорит о том, насколько идеальное, иллюзорное место видят перед собой рыцари (эту же тональность композитор использует в *Седьмой сцене*). Дальнейшее углубление в пространство бемолей (звучат F-dur, Des-dur) говорит о неустойчивости пограничного состояния, в то же время теплый Des-dur становится проекцией на светлое лирическое будущее. Знаковым тембром образа рая выступает арфа (появится в *Седьмой сцене*). Особую смысловую роль выполняет табличка, несущая символ запрета:

*Вернись назад, исполненный боязни,
сюда нельзя войти под знаком смертной казни.*

Схожие драматургические принципы представлены в следующей сцене (№ 7). Мотив рая («Какой волшебник живет в таком раю?») сопровождается плагальным оборотом: в оркестре у струнных Т6 – П7–Т6 по E-dur (тональность сада). Так, Чайковский рисует перед слушателем зримую картину пленительного пространства, таящего в себе некий запрет. Начиная с *Roso rin* духовые и струнные вступают в диалог, образуя восходящую секвенцию по малым терциям (C-Es-Ges – уход в многобемольность был представлен в прошлой сцене)

Особое значение несет вершинная фраза – «В дверь постучи!», в интонационном плане композитор использует знаковый ход на нисходящую квинту. В *Шестой сцене* первое упоминание двери сопровождалось восходящей квартой (пример 1) – в *Седьмой* Чайковский использует обращение интервала (пример 2). Однако если в первый раз рыцари входили в сад, то в этой сцене разрушили последнюю грань, отделяющую их от Иоланты. Такая ситуация становится «спусковым рычагом» в механизме инициации.

В момент перехода композитор использует энгармоническую замену – вместо Des-dur повествование сворачивает в русло диезной сферы – Cis-dur. В *Шестой сцене* повествование оказывается в теплом Des-dur, здесь же пространство пошатнулось – Чайковский заменяет однозначную проекцию на лирический финал, придавая ощущение двойственности развития сюжета.

Пример 2. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». № 7 сцена

The image shows a musical score snippet for Example 2. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: «...дур и тер-ра - се... В дверь по-стучи!». The piano part has a red bracket above it and a red arrow pointing to a specific chord. Below the piano part, the text «Des-dur» is written in red, and below that, «Cis-dur» is written in red. There is also a small note in parentheses: «(Войскам входим на террасу)».

Важным по Проппу становится пространство леса. В *Иоланте* этот мотив сосредоточен в дважды повторяющейся реплике рыцарей: «мы заблудились, пройдя сквозь дебри и леса». Несмотря на то, что сам лес не изображен, функционально он присутствует – маркирует переход из обычного мира

в замкнутое пространство сада. В этом смысле место, в котором пребывает Иоланта, становится эквивалентом «иному царству»: оно изолировано, ограждено и недоступно для непосвященных. Как и «дом в лесу» у Проппа, сад Иоланты соединяет в себе черты укрытия и запретного пространства, доступ к которому ограничен и опасен. Табличка охраняет тайну (слепоту царевны), а вторжение героя ее раскрывает, запуская цепочку событий, ведущих к исцелению (о пути духовного перерождения героини будет сказано позже).

Наиболее важным для понимания оперы оказывается сказочный мотив *временной смерти*, который соотносится с ритуалом инициации. Обряд становится магистральным путём героини, связывающим все пласты повествования – мифологический, сказочный, философский и символический. Именно поэтому рассмотрение эволюции образа Иоланты будет представлено в срезе её духовного перерождения, обретающего смысл синкретизма, главной сердцевины анализа.

В сопряжении с предыдущим мотивом находится мотив *«хитрой науки»*, выделяемый Проппом как одна из категорий развития сюжета. Автор трактует хитрую науку как способ получения особого умения в результате посвящения. В опере знание, необходимое для исцеления, носит характер тайного и опасного (хитрого) – в музыкальную драматургию композитор вводит локальный мотив таинственной науки, связанный прежде всего с Хакиа (*Пятая сцена, пример 16*). Иоланта должна не просто узнать факт о слепоте, но внутренне принять его, что соответствует пропповскому пониманию: *«Герой приобретает умение, а не знание»*, т. е. обретает умение «зреть», равноценное исцелению.

Наконец, важным оказывается сам образ Иоланты в системе сказочных ролей. Пропп различает два типа героинь: царевна-награда и царевна как объект испытания. Иоланта соединяет в себе обе функции. С одной стороны, она является целью, к которой приходит герой, прошедший испытание и доказавший свою «подлинность» (выпил вино – *Шестая сцена*). С другой – принцесса в своей сути является загадкой, требующей разрешения: её состояние должно быть раскрыто, и герой должен помочь его преодолеть. Тем самым традиционная

сказочная структура усложняется: Иоланта оказывается и объектом, и субъектом преобразования.

Дополнительное осмысление сказочной и мифологической поэтики оперы возможно благодаря концепции архетипов, разработанной К. Юнгом [16]. Согласно его теории, в основе многих культурных сюжетов лежат универсальные образы коллективного бессознательного. Однако опера будет рассматриваться сквозь призму 12 архетипов К. Пирсон (последовательницы Юнга) [8]. Иоланта становится воплощением архетипа Ребенка – она наивна, доверчива, живет в изоляции – именно такая ситуация создает потенциал будущего преображения. Водемон – Искатель, который проникает в запретное место и стремится к истине. Рене олицетворяет архетип Опекуна, ограждающего Иоланту от внешнего мира. Эбн-Хакиа – Мудрец, обладатель тайного знания, именно он открывает путь к исцелению через познание истины. В то же время в опере возникает «полисистемность»: помимо структуры Пирсон можно обнаружить архетипическую логику Юнга, которая представлена у двух персонажей. Роберт воплощает образ Тени как главного антипода Водемона и его жертвенности, второй персонаж, в котором можно проследить черты концепции Юнга – образ Иоланты в финале произведения. В *Восьмой* и *Девятой сценах* героиня проходит процесс внутренней трансформации и становится олицетворением архетипа Самости – символа целостности, внутренней гармонии и завершённости бытия. Иоланта достигает высшей категории познания.

Своеобразным обобщением мифологической и сказочной модели становятся исследования Е. Мелетинского. Автор снимает жесткое противопоставление мифа и сказки, выявляя их как стадии единого процесса: сказка не противоположна мифу, а представляет собой его преобразованную форму. В *Иоланте* можно рельефно проследить основные признаки трансформации мифа в сказку: происходит «деритуализация и десакрализация» события, которое в архаической структуре имело бы характер священного действия, а в опере представлено как перипетия событий человеческой судьбы. Прозрение Иоланты воспринимается в двух аспектах: как космический акт

восстановления порядка и как личная драма, получившая разрешение в исцелении – в таком осмыслении претворяется иной признак трансформации мифа – «перенос внимания с коллективного на индивидуальное». (В сюжетной основе оперы акцент смещается с судьбы мира на судьбу героини: повествование сосредоточено на внутреннем состоянии Иоланты, ее незнании и преображении).

В *Иоланте* на первый план выходит сказочное понимание пространства и времени: замкнутый сад не имеет конкретных исторических координат и функционирует как место условное (подобно сказочному «в тридевятом царстве, в тридесятом государстве»), время действия также характеризуется неопределённостью (есть лишь две ремарки, намекающие на время действия, они сопровождают ключевые моменты оперы: в *Восьмой сцене* – «С этого момента сцена начинает темнеть, вдали горы принимают окраску вечерней зари» и в *Девятой* – «Почти ночь... Звёзды»).

В центре сплетения сказки и мифа находится идея духовного перерождения. Мелетинский отмечает парадокс, в котором волшебная сказка нередко оказывается даже ближе к ритуалу инициации, чем миф [12]. В *Иоланте* путь познания героини становится главной драматургической линией. В этом контексте эволюция образов Водемона и Иоланты получит наиболее полное раскрытие через концепцию ритуалов перехода, разработанную А. Ван Геннепом¹ (позже его идеи получают продолжение у В. Тернера) в книге «Обряды перехода» [5]. В основе его точки зрения лежит универсальная трехчастная модель ритуала: прелиминарная стадия (отделение), лиминарная (промежуточное состояние) и постлиминарная (включение в новый мир). Такая структура обряда становится прообразом драматургии оперы. В *Иоланте* четко прослеживается каждая фаза ритуала, которую Чайковские наделяют особой глубиной. В этом плане опорой служат исследования М. Элиаде («Миф о вечном возвращении», 1949), в его концепции ритуал инициации обретает особую

¹ Именно Геннеп впервые вводит термин, происходящий от латинского *limen* – порог. Таким образом, само понятие лиминальности и идея порогового состояния восходят к его теории.

смысловую наполненность [15]. Главную идею обряда и духовного пути Иоланты можно определить следующими авторскими строками: *«Герой инициационной сказки должен пойти туда, где «день сходится с ночью», отыскать дверь в глухой стене, подняться в Небо по лазейке, открывающейся лишь на мгновение, пройти меж крутящихся жерновов... Все эти мифические образы выражают необходимость преодоления противоречий, упразднения двойственности, характеризующей человеческое состояние, с тем чтобы достичь наивысшей реальности»* [15, 179]. Таким образом, сквозь концепцию М. Элиаде раскрывается символический аспект переходного ритуала.

Рассмотрим центральную драматургическую линию, связанную с эволюцией образов Иоланты и Водемона. Именно пласт, затрагивающий действия главных героев, отражает основную инициальную идею. Путь духовной трансформации персонажей совпадает с структурной моделью Геннепа и символической наполненностью Элиаде. В *Седьмой сцене* нити жизни обоих героев впервые переплетаются, и с этого момента всё драматургическое действие будет устремлено к кульминации финала. В центре мифологической картины мира оперы находится образ Иоланты. Она проходит свой путь от незнания, тьмы, ограниченности через переживания, желание увидеть свет к познанию любви и жизни. «Мотив временной смерти» (Пропп), «обряд перехода» (Геннеп), «ритуал инициации» (Элиаде) – все эти понятия символически отражают идею духовного перерождения Иоланты. Героине необходимо узнать о своей слепоте, чтобы пройти через болезненное разрушение прежнего мира и «временную смерть». Только после этого условия возможно «воскрешение» Иоланты в ином качестве – сведущей законы познания «света и неба» и чувства любви. На музыкальном и поэтическом уровнях Чайковские в точности передают внутренние изменения героини, её страхи и духовный рост. Образ Иоланты обладает определенным комплексом средств, который будет видоизменяться в зависимости от состояния героини. На уровне тональной, тембровой, гармонической и интонационной драматургии можно проследить эволюцию музыкального языка героини.

Неким тезисом, метафорическим обобщением вечной тьмы, в которой пребывает Иоланта, становится увертюра оперы. Основная тема представляет

собой хроматическую нисходящую линию, воплощающая слепоту и внутреннюю замкнутость героини. Хроматическая интонация впоследствии будет появляться в опере в особые драматические моменты. Мягкий, несколько затенённый тембр английского рожка, впервые излагающий тему, окажется лейттембром Иоланты:

Пример 3. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». Увертюра, основная тема



Особую напряженность музыкальной ткани придаёт эллиптическая последовательность доминант и вводных:

Пример 4. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». Увертюра, эллипсисы



Экспозиция Иоланты происходит в первых трех сценах¹ оперы. Композитор усложняет организацию пространства сочинения за счет включения сквозных мотивов и тем. С образом Иоланты непосредственно будут связаны две контрастные темы. Первый связан с гимном свету, мелодический контур которого проходит путь интонационного становления на протяжении всей оперы². Его формирование отражает сложный путь духовного перерождения Иоланты. Мелодический контур партии скрипок на фоне фигураций арфы (G-dur) является неким интонационным зерном, прообразом будущей темы света.

Пример 5. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №1 сцена, мотив света



Пример 6. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, гимн свету



¹ Эти сцены в повествование вводит Модест Чайковский – в оригинале драмы они отсутствуют.
² На драматургическом уровне возникает параллель с Глинкой – интонационное становление хора «Славься».

Второй, противоположный мотив, передаёт тончайшие вибрации души Иоланты и связан с её тайной слепоты (отсюда название – *мотив тайны*¹), однако его смысловая роль будет раскрыта лишь в *Четвертой сцене*. В своей основе он содержит сцепление двух нисходящих интервалов – малой секунды и квинты. По вариантам направленности мотива и его интонационным изменениям (б2 вместо м2, ч4 вместо ч5) можно определить фазу инициационного пути героини.

Пример 7. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №1 сцена, мотив тайны



Интересно, что в опере можно обнаружить преобладание чистых интервалов как своеобразный знак незамутнённости души героини. Возникает обилие ходов на кварту, квинту, октаву.

Впервые Иоланта предстаёт в прелиминарной стадии – её волнует вопрос: «Кормилица, скажи мне... Чего-то мне не достаёт...чего?». Партия героини строится на узком объёме. Однако уже в *Первой сцене* композитор закладывает импульс, зерно, прорастающее в душе героини: появляется ход на уменьшённую кварту (ц. 60), в оркестре замолкает арфа и звучат деревянно-духовые, ритмическая фигура триолей излагается на staccato и происходит уход в драматический h-moll:

Пример 8. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №1 сцена

В самом начале образ героини раскрывается через отдельные реплики. Знаковой становится фраза «Могу ли я спокойной быть?», сопровождаемая фригийским оборотом в басу (виолончель, контрабас). Общая интонационная направленность

¹ Из диссертации А. Л. Макаровой [11].

нисходящая, что отражает поникшее состояние героини. В репризе (Темпо I) на словах: «В час, когда не будет греть нас солнце»¹ (ц.90) появляется минорная краска (h-moll).

Завязкой внутреннего конфликта Иоланты становится ключевая фраза для всей оперы: «Неужели глаза даны затем, чтоб только плакать!». Она концентрирует понимание Иоланты сути вещей – изолированный ход мыслей героини подобен запертому райскому уголку, в котором её спрятал Рене. Эта же фраза прозвучит в сцене с Водемоном (*Седьмая сцена, пример 25*).

Пример 9. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №1 сцена, ключевая фраза

The image shows a musical score for the key phrase. It consists of a vocal line for the soprano (labeled 'и.' for 'Иоланта') and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo' with a time signature of 3/4. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The vocal line starts with a forte dynamic (f) and the piano accompaniment starts with mezzo-forte (mf). The lyrics are: 'Неужели глаза даны затем, чтоб только плакать?'. The score includes various dynamics such as pp, ppp, and mf, and features a melodic line in the voice that is primarily contained within a diminished fourth interval.

Такой впервые предстаёт Иоланта – она наивна и в то же время полна внутренних сомнений, героиню не оставляет ощущение чего-то ускользающего от её понимания.

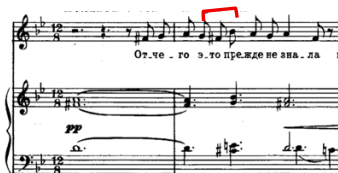
Первая развёрнутая характеристика Иоланты дана в её ариозо «Отчего это прежде не знала»² (g-moll). Героиня выступает в роли дитя, которое не ведает о свете, такая характеристика выражается в особой интонационной ограниченности: партия Иоланты строится в объеме уменьшённой кварты. На интонационном уровне возникает арка к *Седьмой сцене*, в партии героини появляется тот же интервал, что говорит о статичности её образа до

¹ Здесь возникает параллель со Снегурочкой, с Берендеевым царством, которое культивирует первостепенное значение Солнца, света. Обнаруживается общность опер и в соединении мифа со сказкой, идее инициации.

² Слово «отчего» проходит сквозной путь не только в опере, но и в творчестве композитора. Ранний романс Чайковского «Отчего» (1869) и вопрос героини направлены скорее внутрь самого автора. Сближает сочинения текст, наполненный горечью, где в качестве метафор используются природные явления.

вмешательства Водемона – именно его появление «запускает» механизм инициации.

Пример 10. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №1 сцена, ариозо «Отчего»



Характерный интервал воспринимается как замкнутый круг, по которому Иоланта ходит, пытаясь выбраться из оков тьмы, и только герой сказки способен исцелить принцессу. В первой сольной сцене композитор тонко выстраивает путь героини – от уменьшенной кварты на *pp* к чистой на *ff*. Важной смысловой паузой становится фермата как внутреннее осмысление жизни:

Пример 11. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №1 сцена, ариозо «Отчего», реприза



Чайковский обрисовывает слушателю духовный мир Иоланты, её потребность в любви как отражение драматургии внутренней жизни. Значимым символом в ариозо является упоминание цветов («Среди звуков небесных и роз»), отмеченное отклонением в параллельную тональность (B-dur). Возможно, композитор использует здесь тональное просветление как намек на будущее спасение Иоланты и проекция на сцену с Водемоном, где именно розы станут ключом к раскрытию истины.

Особую роль на пути духовного перерождения героини играют *Четвертая* и *Пятая* сцены. Диалогический раздел Марты и Альмерика (№ 4) вносит новый виток развития, *мотив тайны* впервые получает своё образно-смысловое значение. Вопрос «Он в тайну Иоланты посвящен?» становится проекцией на будущие события, в связи с чем появляется в инверсии в видоизменённом виде (ч4 вместо ч5, пример 12). Появление инверсионного варианта *мотива тайны* сопровождается тональностью Des-dur. Другие же виды изложения отмечены плагальными отклонениями через гармонию альтерированных двойных

доминант (в c-moll, H-dur). Следом возникает прямой и ракоходный варианты мотива. Так, Чайковский обозначает смысловую многогранность и фундаментальность мотива тайны. Ключевым моментом становится предупреждение: «Остерегайтесь также называть отца ее монархом», отмеченное прямым изложением – это одна из главных тайн Рене наравне со знанием света.

Пример 12. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №4 сцена, инверсия мотива тайны

Музыкальный фрагмент из оперы «Иоланта», сцена №4. Показаны вокальные партии Альмерика и сопрано, а также фортепиано. В фортепиано выделен аккорд Des-dur (D-dur) в красном цвете.

Пример 13. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №4 сцена, прямое и ракоходное проведение мотива тайны

Музыкальный фрагмент из оперы «Иоланта», сцена №4. Показаны вокальные партии сопрано и тенора, а также фортепиано. В фортепиано выделены аккорды DD7^{b5} (c) и DD7^{b5} (H) в красном цвете.

Рассмотрение эволюции образа Иоланты невозможно без понимания взглядов Короля Рене и мудреца Эбн-Хакиа. Их экспозиция происходит в следующем разделе сцены (ц.100). Эти два символических образа становятся носителями двух начал: аффективно-личностного, связанного с отцовской любовью и рационально-гностического, представленного мудрецом Эбн-Хакиа. Их взаимодействие определяет не только драматургию, но и глубинную концепцию прозрения как синтеза чувства и знания. Музыкальная характеристика Рене концентрирует в себе комплекс сферы рока. На уровне интонационной лексики композитор прибегает к знаковым интервалам (ход на тритон¹), тембровая палитра включает трагическую окраску фагота²,

¹ На фразе «увидит Иоланта свет, или нет» звучит уменьшенная квинта. Такое интонационное решение отсылает слушателя к первому ариозо Иоланты с ходом на уменьшенную кварту, здесь композитор вновь создает образ безысходного кружения во тьме, но в данном случае тритон становится олицетворением слепой отцовской любви.

² Тембр имеет устойчивую семантическую направленность в произведениях Чайковского.

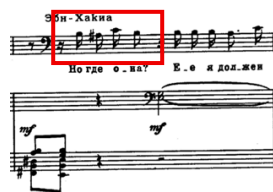
медно-духовых, гармонический язык насыщен эллиптическими последовательностями, отклонениями через вводные, использованием плагальных и фригийских оборотов. Особую роль играют тональности (h-moll, c-moll, gis-moll – где, b-moll). Несмотря на такой «роковой концентрат», композитор наделяет Рене сквозным *мотивом короля* («*Со страхом жду решения твоего*»), видоизменения которого становятся отражением внутренних процессов персонажа. Развернутая характеристика короля представлена в его ариозо «*Господь мой, если грешен я*» (c-moll), которое раскрывает жертвенную сторону отцовской любви. Восхождение начальной фразы по тоническому трезвучию будет появляться в драматичные моменты оперы.

Пример 14. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №4 сцена, мотив короля



Образ Эбн-Хакиа являет собой иную ипостась – знания и мудрости. Уже первое упоминание о «*великом мавританском враче*» сопровождается отклонением в f-moll – параллельную тональность «гимну света». Тем самым композитор закладывает интонационную «подсказку» (истинным знанием обладает только Хакиа). В ладовом отношении фраза не носит светлого характера – знание сопряжено со слепой отцовской любовью. Первая произносимая реплика врачом в опере содержит интонационный контур фигуры креста и отклонение в e-moll¹:

Пример 15. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №4 сцена, контур креста



Развернутая характеристика Хакиа дана в *Пятой сцене* в его монологе «*Два мира плотский и духовный*» (h-moll). Здесь формулируется философско-эстетическая концепция прозрения как синтеза внутреннего и внешнего,

¹ Примечательно, что тональный план первых реплик партии врача и Рене находится в плагальном соотношении (h–e).

чувственного и духовного¹. Эбн Хакиа у Чайковских предстает не просто как врач, но как носитель целостной онтологической модели мира. Возникает проекция на *Седьмую сцену*, где Водемон в ариозо «*Чудный первенец Творенья*» воспевает земное, внешнее, Иоланта же говорит о красоте мира внутреннего, духовного: «*Чтобы Бога славить вечно, рыцарь мне не нужен свет*».

На музыкальном уровне композитор подчеркивает «инаковость» партии врача. Восточный колорит проявляется в использовании «пряных» гармоний, ладовой переменности (натуральный и дорийский h-moll монолога), а также в специфическом метроритме – размере 3/2 и триольной пульсации у струнных. Воплощением философских взглядов Хакиа становится *мотив таинственной науки*, порученный скрипкам. Он оказывается локальным, однако из мотива произрастают фигурации флейты монолога, которые позже будут сопровождать Иоланту в *Седьмой сцене*²:

Пример 16. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №5 сцена, мотив таинственной науки



Пример 17. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №5 сцена, фигурации флейты



Пример 18. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, фигурации флейты



Таким образом, два полярных образа – Рене и Хакиа – образуют диалектическую пару незнания–знания.

¹ Во время создания *Иоланты* композитор увлекается философией Б. Спинозы: «...Я начал серьезно изучать Спинозу: накопил массу книг, касающихся его, и его собственные сочинения. Чем более вникаю, тем более восхищаюсь этой личностью» [1, 53]. Воззрения философа получили прямое отражение в партии мавританского врача Эбн-Хакиа. В основе учения – познание через разум освобождения от страстей, что приводит к «интеллектуальной любви к Богу», блаженству и истинной свободе, понимаемой как осознанная необходимость. В «Этике» автор стремится к познанию вечного порядка природы.

² Так, *Седьмая сцена* становится главным концентратом не только основных событий оперы, но и всего музыкального материала.

Однако миф не может развиваться без нарушения запрета. Такой фазой становится появление Водемона. Образ рыцаря подобен лучику света, который впервые проникает в замкнутый мир Иоланты: с его возникновением в душе героини рождается любовь – неведомое прежде чувство, пробуждающее в ней жажду познания истины. Рыцарь становится духовным проводником, чьи слова и чувства оказываются движущей силой на пути её преображения.

Водемон и Роберт вводятся в повествование (*Шестая сцена*) в момент нарушения пересечения границы сакрального локуса (сада Иоланты), что в морфологическом аспекте соотносится со стадией «перемещения» [13]. Сад Иоланты предстает как «иной мир», его структура организована по типу мифологического центра: здесь пребывает царевна (Иоланта), её помощницы и хранитель границы (король Рене). Запрет, отмеченный угрозой «смертной казни», предстаёт как символический знак инициации. Нарушение табу Водемоном является актом героической дерзости, необходимой для вступления в процесс познания: он готов принять «смерть» как условие перехода в новое онтологическое состояние. Пересечение границы начинает развёртывание сюжета от тайны к её откровению.

На музыкальном уровне переход подчеркивается тональным смещением в *h-moll* («*Итак блуждали мы немало*»), подобно вхождению в зону «теневого» бытия. Здесь же возникает бинарная оппозиция Водемона и Роберта. Роберт, обладающий двойственной характеристикой (эмоциональность в арии о Матильде и холодная отстраненность по отношению к Иоланте – «*чопорна*», «*горда*») выполняет функцию антипода. В системе структурной поэтики он представляет «ложного героя» или персонажа, не способного к трансценденции.

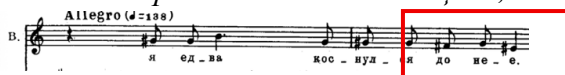
Седьмая сцена представляет собой кульминационный узел всей оперы, именно в ней любовное чувство проходит интенсивный путь от зарождения до апофеоза. На музыкальном уровне композитор использует предельную тематическую концентрацию: практически все ключевые мотивы оперы вступают во взаимодействие. Преодоление последней границы на пути к Иоланте сопровождается трансформацией мотива короля – его мажорное

звучание («в таком раю») выявляет иллюзорность созданного Рене мира. Этот «рай» оказывается искусственным, лишенным подлинного света. Проведение мотива в исходном минорном варианте приходится на слова «Я едва коснулся до нее [двери]» (Allegro), что свидетельствует о нарушении запрета.

Пример 19. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, омажоренный мотив короля

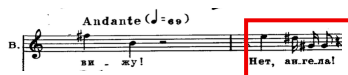


Пример 20. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, исходный мотив короля



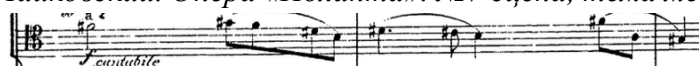
В партии Водемона в момент первой встречи с Иолантой возникают скачки на кварту и квинту (ц. 20) – интервалы, наделённые в опере особым значением. Оркестр берет на себя функцию «внутреннего зрения», передавая состояние героя. На словах «Нет, ангела!» рыцарь впервые видит свою мечту, в связи с чем композитор вплетает *мотив тайны*.

Пример 21. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, мотив тайны



Примечательно появление нового материала в повествовании оперы: у фагота и виолончели звучит *тема мечты* Водемона – ее интонационный контур представляет собой вычлененный мотив темы гимна свету, создавая смысловую арку к *Девятой сцене* – духовному исцелению героини. Изначально тема проводится в H-dur, однако в столь концентрированной, наполненной событиями музыкальной ткани её проведения прозвучат в разных тональностях с включением различных тембров (cis-moll – фагот виолончель, es-moll – валторны, G-dur – скрипка, A-dur – флейта)

Пример 22. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, тема мечты у валторны



Каждая реплика героев рисует новый аспект образа героини, и через это противопоставление слушателю открывается духовный мир Иоланты. Контраст характеров Роберта и Водемона достигает кульминации. Водемон восклицает «О, это рай!», Роберт отвечает «Нет, западня! Погибель нам грозит, друг милый!». Один воспринимает происходящее как откровение, другой – как риск.

В этом противопоставлении проявляется архетипическая модель Искателя и Тени.

Попадание в запретное пространство сопровождается еще одним важным мотивом – приобщением к пище иного мира. Пропп подчеркивает, что «приобщившись к еде, назначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру умерших» [13]. Фактически, входя в другое пространство Водемон и Роберт оказываются в мире отличном от «земного». Герой, не страшась пищи другого пространства, доказывает свою подлинность и право на дальнейшее движение, в *Иоланте* такой пищей служит вино. Водемон принимает напиток, восклицая: «*Пускай! Из этих рук я смерть приму с отрадой*». В тональном плане композитор выделяет фразу уходом в h-moll, в оркестре при этом отрывисто, с обилием пауз звучат духовые инструменты. Эта реплика соотносится с пропповской трактовкой: герой добровольно принимает символическую «смерть», подтверждая готовность вступить в иной мир. Вино здесь приобретает двойное значение: выступает как пища «чужого» пространства и как «субститут крови», связывающий с брачным и союзным ритуалом. Таким образом, сцена с вином становится испытанием и началом любовного соединения.

На этом фоне особенно рельефным становится поведение Роберта, который в отличие от Водемона отказывается от предложенного напитка, тем самым оставаясь в мире живых. Отказ обусловлен не только осторожностью, но и укорененностью персонажа в «земной реальности» – его любовь к Матильде оказывается прочной нитью «своего» мира. Такая связь создает невозможность перехода в иное пространство. При этом Пропп подчеркивает, что существует «запрет прикасания к этой пище для живых». Так, Роберт не может и не хочет уйти в мир умерших, в то время как Водемон, обретший идеал любви, готов разорвать прежние связи с «земной реальностью».

После его ухода музыкальный образ Иоланты возвращается к исходному интонационному диапазону (уменьшенная кварта), что свидетельствует о сохранении прежнего состояния – слушатель еще не наблюдает кардинальную

трансформацию образа. Однако дальнейшее развитие (*Moderato con moto*) постепенно формирует пространство лирического откровения. Этот раздел рисует образ влюбленного юноши.

Музыка звучит в G-dur – тональность *Первой сцены*. Водемон произносит текст, напоминающий пушкинскую лирику: «*Вы мне предстали как виденье небесной чистой красоты*», однако Иоланта для него является «призраком сладостной мечты». Мелодическую линию ведет фагот, оркестр постепенно обрастает подголосками, и музыкальная ткань становится плотнее. На гармоническом уровне композитор использует плагальность и постепенно уходит в h-moll. В оркестре выразительную линию здесь получает партия фагота, появляются медно-духовые.

Пример 23. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, пушкинский текст

Fag. *p* *f*

V. *и ухмыляясь* *глице.*
Вы мне предстали как виденье небесной чистой красоты,
Вы мне предстали как виденье небесной чистой красоты.

Лишь на ремарке «*Иоланта, подойдя к кусту роз, срывает в замешательстве цветы*» появляется ладовое просветление – H-dur «*Но вижу, да, вы не виденье*» – образ Иоланты приближается к Водемону и перестаёт быть ирреальным. Важной становится фраза «*Внушать любовь, страдать, любить*» (cis-moll), в ней отдельно представлены интонации мотива тайны: малая секунда и чистая квинта отделены паузой. В этих словах сосредоточены главные фазы развития лирической линии Иоланты и Водемона.

Партия Иоланта начинает вторить Водемону – та же тема на пушкинский текст звучит теперь у героини, лишь в оркестровом плане композитор использует иные средства. Чайковский выстраивает тематический материал в *Седьмой сцене* предельно концентрированно. На едином комплексе будут построены ариозо Водемона («*Желанье ваше мне закон*») и Иолантф («*Твои желанья мне закон*»). Здесь Чайковский тонко воссоздает эмоциональное состояние героини. Психологизм Иоланты выражается и в авторских ремарках (*с тоской и недоумением, не может кончить от наплыва слёз*), и в особой интонационной нюансировке, и в выборе тональности gis-moll. Иоланта едва ли

справляется с переполняющим ее новым чувством. Аккордовая фактура и прерывистость фраз создают образ оцепенения, трагической обреченности.

Кульминационный перелом связан со *сценой роз*. Здесь происходит распад устойчивости: (Es-g-c-g-c, начиная с *Roco piu vivo* тональности сменяются каждый такт): модуляции, прерванные обороты, эллиптические последовательности отражают кризис сознания. «*Что значит красную?*» вопрос Иоланты отмечен нисходящим квартсекстаккордом (смысловая значимость из драматичного ариозо Короля). Когда Водемон начинает догадываться о слепоте Иоланты («*Какая мысль*») в оркестре возникает дуэт гобоя и фагота с педалью струнных, в гармоническом плане звучит бесконечный вспомогательный оборот – вводный и его разрешение в *fis-moll*. Примечательно, что эта тональность нигде не появлялась в опере.

Пример 24. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена



Осознание слепоты Иоланты («*Она слепая!*») сопровождается оркестровым *tutti* в D-dur (доминанта к G-dur / g-moll как символ «исходного мира», точка, из которой произрастает вся вселенная оперы). Молчание Водемона после познания истины заставляет претерпевать героиню непонятные чувства – «*Не знаю, чем мои слова тебе могли быть неприятны...*» (e-moll). Её интонационный рисунок напоминает первые реплики, героиня словно возвращается к исходному диапазону. Таким образом, музыкальная драматургия фиксирует столкновение двух онтологических реальностей.

Возникает арка к *Первой сцене*, героиня произносит «*Зачем глаза даны мне? Для того, чтобы плакать...*». Интонационная трансформация мотива тайны, сопровождающая фразу, свидетельствует о начавшемся процессе внутренних изменений.

Пример 25. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, ключевая фраза



Ключевым моментом становится объяснение Водемона о природе света. Его ария в G-dur «Чудный первенец» формирует почти завершённый вариант «гимна свету» – центрального интонационного комплекса оперы. Здесь свет предстаёт не как физическое явление, но как метафизическая категория, связанная с истиной и любовью.

Пример 26. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №7 сцена, Ариозо «Чудный первенец»

Музыкальный фрагмент из ариозо «Чудный первенец» П. И. Чайковского. Включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение для Арпы I, Арпы II и виолончели (V-ni). Текст песни: «Чудный свет – донести твою – нить, пер – выжи – ру дуть Угорца, пер – выжи – ру дуть Угорца, пер – выжи – ру дуть Угорца, пер – выжи – ру дуть Угорца».

Возникает смысловой мост к монологу Эбн-Хакиа «Два мира плотский и духовный» из Пятой сцены. Неслучайно именно на его фразе «Не наказание, а спасенье дочери твоей» в Восьмой сцене, Чайковские включают ремарку «с этого момента сцена начинает темнеть... Горы принимают окраску вечерней зари». Авторский комментарий свидетельствует о переходной фазе инициации героини – образ вечерней зари как умирание прежней Иоланты. Это состояние передано в её ариозо «Назови мученья, страданья, боль», которое становится переломным в развитии образа Иоланты. В связи с чем в музыкальной характеристике героини появляется новая тональность f-moll, значительно видоизменяется мелодическая природа и фактурный облик. Это уже не замкнутая, скованная, тихая Иоланта, а героиня, готовая к преодолению страха и боли во имя любви, а значит – готовая к перерождению. В философском смысле – это момент выбора: остаться в иллюзии или познать истину.

Пример 27. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №8 сцена, ариозо «Назови мученья»

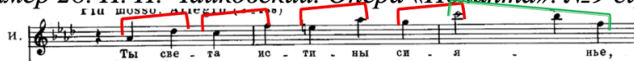
Музыкальный фрагмент из ариозо «Назови мученья» П. И. Чайковского. Темп: Allegro agitato (♩ = 124). Текст песни: «на - зо - ви му - че - нья, стра - да - нья, боль».

Когда Эбн-Хакиа вводит Иоланту в повязку, вновь появляются ремарки Чайковских: «Почти ночь... Звезды». В контексте символизма этот комментарий приобретает особый смысл. День – это мир видимости, ясности, но и ограниченности. Ночь – это пространство тайны, бесконечности. Звезды –

символ высшего знания, путеводной звезды. Символично, что именно в момент наступления ночи происходит истинное прозрение: «Где я?... Что это?... Я погибаю...» и, поднимая глаза к небу: «О, как чудно, как светло!» Расширяется диапазон, музыка устремляется вверх, появляются широкие интервалы: словно сама душа героини обрела свободу и гармонию. Кульминацией становится гимн-славение «Благой великий неизменный». Здесь Чайковский обращается к иным средствам музыкальной выразительности, на первый план выходит красочная звукопись: тональные переливы, ладовые мерцания.

В завершении славения на фразе «Ты света истины сиянье» возникает последовательность четырех сопряженных между собой восходящих кварт и диатонически преобразованный мотив тайны [7, 395].

Пример 28. П. И. Чайковский. Опера «Иоланта». №9 сцена



На ассоциативном уровне весь этот комплекс отсылает нас к Скрябинскому экстазу и мифопоэтике русских символистов – идее о преображающей, всепоспасающей силе любви.

Заключение

Опера *Иоланта* в художественной системе Чайковского занимает особое место, предвосхищая интонационные и смысловые искания театра XX века. В опере сосуществуют два начала: романтическое ощущение неразрешимости бытия и одновременно несвойственное композитору утверждение возможности его преодоления. Если в симфоническом мире Чайковского, достигающем трагической вершины в Шестой симфонии, герой остаётся в плену противоречий, не находя выхода из замкнутого круга, то в *Иоланте* возникает иной вектор – движение к свету как к подлинной цели бытия.

Именно в этом сочинении раскрывается важная для Чайковского идея обретения гармонии. Любовь в опере выступает преобразующей силой, требующей мужества пройти через страх, боль и внутреннее сопротивление. Образ Иоланты обретает черты символа души, ищущей свет, Водемон же воплощает редкую для композитора свободу от страха, который на протяжении всей жизни преследовал автора. В этом соединении рождается уникальный для Чайковского художественный мир, где внутреннее и внешнее приходят к согласию.

Сказочно-мифологическая природа сюжета позволяет композитору выразить то, что в иных жанрах оставалось недостижимым – веру в спасительную силу любви. Потому *Иоланта* становится лирической кульминацией всего творческого пути Петра Ильича Чайковского.

Список литературы

1. Айнбиндер, А. Г. Хронограф / А. Г. Айнбиндер // П. И. Чайковский. «Иоланта». Буклет к премьере 11 сентября 2025 года. - М. : Государственный академический Большой театр России, 2025. – С. 47-65.
2. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского / Б. В. Асафьев. Избранное. – Л, 1972. – 376 с.
3. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1970. – 264 с.
4. Герц, Г. Дочь короля Рене : пер. Ф. Б. Миллера / Г. Герц // Русский вестник. – 1883. – Т. 163. – № 2. – С. 653-710.
5. Геннеп, А. ван. Обряды перехода / А. ван Геннеп ; пер. с фр. – М. : Восточная литература, 1999. – 198 с.
6. Кириллина, Л. В. Орфизм и опера / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 83-94.
7. Климовицкий, А. И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия / А. И. Климовицкий. – СПб.: Петрополис / РИИИ, 2015. – 424 с.
8. Кэрол, П. Пробуждение внутреннего героя. 12 архетипов, которые помогут раскрыть свою личность и найти путь / П. Кэрол. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2010. – 457 с.
9. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с фр. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
10. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1990. – 216 с.
11. Макарова, А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского : дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. Л. Макарова. – Екатеринбург, 2017. – 256 с.
12. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Восточная литература, 1995. – 407 с.
13. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1946. – 340 с.
14. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX - XX веков / И. А. Скворцова. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.
15. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде ; пер. с фр. – М. : Ладомир, 2000. – 416 с.
16. Юнг, К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Г. Юнг ; [перевод с немецкого А. Чечиной]. – М.: Издательство АСТ, 2024. – 224 с.