



Г. Р. КОНСОН

*Российский государственный социальный университет*



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.015-024

## **ОБРАЗ ФАТУМА В УВЕРТЮРЕ-ФАНТАЗИИ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО КАК НОСИТЕЛЬ ЛИЧНОСТНОГО КАТАСТРОФИЗМА\***

Когда возникает разговор о религиозных образах в творчестве П. И. Чайковского, то имеют в виду его Литургию св. Иоанна Златоуста, Всенощное бдение и отдельные хоры, то есть ту духовную музыку композитора, которая занимает почётное место в русской культуре. В этих произведениях выражено отношение Чайковского к церкви, которая для него, по признанию композитора в письме к Н. фон Мекк, «...сохранила очень много поэтической прелести. Я очень часто бываю у обедни; литургия Иоанна Златоуста есть, по-моему, одно из величайших художественных произведений. Если следить за службой внимательно, вникая в смысл каждого обряда, то нельзя не умилиться духом, присутствуя при нашем православном богослужении. Я очень люблю также всенощное бдение» [5, с. 156].

Такое отношение композитора к церкви Л. Корабельникова объясняет тем, что у него были причины «глубоко личного характера, относящиеся к области нравственных исканий», и что Чайковский «всё более – особенно в период создания Всенощной – тяготел к христианским ценностям» [9]. В доказательство своих слов она приводит следующее суждение композитора: «В душу мою всё больше и больше проникает свет веры, ... я чувствую, что всё более и более склоняюсь к этому единственному оплоту нашему против всяких бедствий. Я чувствую, что

начинаю уметь любить Бога, чего прежде я не умел». Особо Корабельникова выделяет отношение Чайковского к Христу, приводя дневниковую запись композитора: «Живым и реальным был для композитора образ Христа: “Хотя Он был Бог, но в тоже время и человек, Он страдал, как и мы. Мы жалеем его, мы любим в нём его идеальные человеческие стороны”» [там же].

Н. Берберова же пишет, что у Чайковского было весьма сложное отношение к Богу: «...людям, знавшим Бога и ждавшим иную жизнь, он с годами стал завидовать, потому что при слове “смерть” его охватывали – не старый страх, как было, когда он ходил искать смерть в Москве-реке, – а отвращение, ужас перед необъяснимым, неизвестным и, может быть, грозным. Он не мог с философским спокойствием ждать конца, не мог и наивно верить в райское блаженство. Как жизнь для него была путём одиночества и отчаяния, так смерть постепенно становилась пропастью того и другого, куда спокойно и неожиданно ринет его рука – Бога? Он в Боге уверен не был. Он не умел Его искать. Найти Его – ужасало сознание» [3, с. 207].

Однако Бога Чайковскому искать было незачем. В своём дневнике, высказываясь о Бетховене, он в середине 1880-х сделал запись: «Я преклоняюсь перед величиим некоторых его [бетховенских. – Г. К.] произведений... Моё отношение к нему напоминает мне то, что в детстве я испытывал насчёт

---

\* Публикация подготовлена в рамках исследовательского проекта Российского гуманитарного научного фонда № 13-33-01021.

бога *Саваофа*. Я питал (да и теперь чувства мои не изменились) к нему чувство удивления, но вместе и страха...» [5, с. 385].

Видимо, не случайно и в некоторых произведениях Чайковского – его увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», созданной по трагедии Шекспира (I ред. – 1869, II ред. – 1870, III ред. – 1880), опере «Пиковая дама» (1890), Шестой симфонии (1893) религиозные образы трактованы отнюдь не так умирительно, как воспринимал их Чайковский в церкви. При этом в симфонии он руководствовался своим собственным замыслом, сознательно вводя в разработку I части в качестве символа смерти тему «Со святыми упокой», а церковные образы в опере претворил так трагично, что дало повод Б. Асафьеву уподобить эпизод отпевания Графини вою ветра, а также вспомнить эффект звучащей на фортиссимо католической секвенции *Dies irae*. Музыка антракта к V картине «Пиковой дамы», – писал он, – «исходя из настойчиво впившейся в изображение Германа картины похорон, рисует на этом фоне полное смятение мыслей и чувств Германа» [2, с. 179]. Характерная для этого эпизода мозаичность тем, обрывки, «разорванность и искажённость их словно знаменуют тягостное душевное состояние, когда потрясённый и взволнованный, подавленный ужасом человек силится сбросить с себя путы наваждения и дать себе ясный отчёт в совершившемся» [там же].

В настоящей статье нас будет интересовать образ фатума как носителя личностного катастрофизма в увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», где передан обобщённый образ церкви, оказавшейся, как явствует из музыки, не на стороне сил, способствующих, подобно брату Лоренцо, счастью влюблённых. Причину такого переосмысления трагедии Шекспира, видимо, следует искать в замысле самого Чайковского и его отношении к религии.

Однако к образу церкви в «Ромео и Джульетте» исследователи относились с известной долей инерции. Довольно устойчиво в

нём видели образ патера Лоренцо<sup>1</sup>, который для влюблённых почему-то трансформировался во враждебную силу. Такая трактовка показательна для Ю. Келдыша: «...спокойная, отрешённая тема, характеризующая доброго и мудрого патера Лоренцо, приобретает грозное звучание, подобно позднейшим темам рока в Четвёртой и Пятой симфониях» [8]. Того же мнения придерживается и Г. Прибегина: «В развёрнутом прологе он [Чайковский. – Г. К.] даёт суровое и сдержанное молитвенное песнопение, характеризующее патера Лоренцо. Это обобщающий образ той силы, которая противостоит любви юных героев и предваряет появление грозной, неумолимой в своём стремительном движении темы смертельной вражды Монтекки и Капулетти» [11, с. 36].

А. Альшванг в анализе «Ромео и Джульетты» вместо образа церкви видел некие «объективные силы принуждения», с которыми противоборствует могущество любви [1, с. 188]. Тем не менее, он считал, что первые семь тактов разработки в увертюре-фантазии изображают картину «уличной схватки Монтекки и Капулетти», которая продолжается и дальше [там же, с. 186].

Возвращаясь к образу брата Лоренцо (как и брата Джованни, который в трагедии Шекспира тоже является представителем церкви), отметим, что Чайковский о его существовании в «Ромео и Джульетте» никогда не упоминал. Более того, в письме к А. Ф. Федотову незадолго до своей смерти он признался в том, что «средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют моё воображение, – но не сердце, а где сердце не затронуто, – не может быть музыки» [5, с. 546].

Думается, что поэтому не случайно кланы Монтекки и Капулетти в увертюре не конкретизированы. Да и сводить значение разработки к одной конкретной картине нам кажется недостаточным, поскольку конфликт в увертюре выражен не между двумя семьями, а содержится в узловом сплетении трёх образов. Один из них – отмеченный в музыковедении хорал, олицетворяющий

лик церкви, поскольку изначально представляет собой «общее название традиционных (канонизированных) одноголосных песнопений западно-христианской церкви... В отличие от разного рода песен, хорал исполняется в церкви и является важной составной частью богослужения, что определяет эстетические качества хорала» [15, стб. 42].

У Чайковского тема хорала во вступлении к «Ромео и Джульетте» необычайно мелодична и звучит в сопровождении диатонических гармоний, раскрывающих в нём типовые славянские истоки с характерным последованием минорной с после минорной d. Однако в этой теме заложена семантика скрытой агрессии. Несмотря на то, что тема в развитии насыщается «мотивами креста» (т. 21–27), она имеет восходящий «стрелобразный мелодический контур» или «стрельчатую структуру» мелодического движения (термины Г. Домбраускене), которая в своём глубоком сакральном значении хоральных мелодий ассоциируется с *контуром стрелы* [6, с. 145].

Такой смысл становится явным уже во втором разделе вступления, где хорал приобретает черты наступательного марша. Но даже ещё во вступлении, когда появляется новый образ – за тайно тихих, почти крадущихся шагов, возникает такой мелодический абрис, который, хотя и устремлён вниз, всё равно имеет прямую линейную направленность, зрительно ассоциирующуюся с летящей стрелой, недвусмысленно конкретизированной контекстом собственно звучащего хорала (т. 38–43, пример № 1).

### Пример № 1 П. И. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

[Andante non tanto quasi Moderato]

Таким образом, тема хорала в «Ромео и Джульетте» является своеобразной маской, скрывающей истинный характер темы-«убийцы». В разработке имитации этой темы в сжатом виде (шестнадцатыми) создают зловещую картину битвы, в которой гаммообразно взвивающиеся линии струнных есть не что иное, как модифицированные «стрелы» хорала, словно бесперебойно летящие в цель (пример № 2).

### Пример № 2

«Ромео и Джульетта»

[Allegro giusto]

В таком выражении внешнего и внутреннего планов катастрофизма проявились своеобразные, по Л. Выготскому, психологические «замыкания фабулы и сюжета»<sup>2</sup>, которые в содержании увертюры раскрывают трагический глубинный смысл происходящего.



Многоликая в своих вычленениях и рассредоточенных элементах, тема хорала оказывается губельной для лирических образов и является открытым носителем катастрофизма.

Другой образ – обобщённая тема вражды, которая, в отличие от хорала, носит декламационный характер, включающий в себя семантику разрушительной силы – зловещего сигнала, удара, выстрела. И третий образ – тема любви.

А над всем этим – лик стремящейся к поднебесью одинокой души (пример № 3). Об этом Чайковский сообщил в октябре 1870 г. в письме к Балакиреву, по чьей инициативе была написана увертюра-фантазия [5, с. 73].

### Пример № 3

[Andante non tanto quasi Moderato]

### «Ромео и Джульетта»

Исходя из взаимодействия этих образов, можно предположить, что в музыке Чайковского, скорее всего, могли найти отражение слова брата Лоренцо, в которых он выражает мысль о вражде и смерти:

Однако в тех, кто побеждает зло,  
Зияет смерти чёрное дупло [19, с. 203].

Но такой победы композитор, скорее всего, не хотел, о чём может свидетельствовать его более поздняя запись в дневнике, ретроспективно проливающая свет на его переутомлённое состояние от напряжённой работы: «Совсем инвалид... А умирать, ох, как не хочется... Читать не могу» (цит. по: [5, с. 389]).

Исключив излишнюю конкретизацию в лице брата Лоренцо, отметим, что у Чайковского в отношении к церкви всё же проступает отмеченная ранее раздвоенность чувств. В цитированном письме к фон Мекк композитор пишет, что, с одной стороны, он ещё связан крепкими узами с церковью, а с другой, – «давно уже утратил веру в догматы. Догмат о воздаянии, в особенности, кажется мне чудовищно несправедливым и неразумным. Я, как и вы, пришёл к убеждению, что, если есть будущая жизнь, то только разве в смысле неисчезаемости материи и ещё в пантеистическом смысле вечности природы, которой я составляю одно из микроскопических явлений. Словом, я не могу понять личного бессмертия»<sup>3</sup>.

Чайковский как мыслитель отрицал загробную жизнь в качестве источника вечного наслаждения, считая, что для этого должна быть и вечная мука, во что он принципиально не хотел верить. По его разумению, «жизнь имеет только тогда прелесть, когда состоит из чередования радостей и горя, из борьбы добра со злом, из света и тьмы, словом, из разнообразия в единстве. Как же представить себе вечную жизнь в виде нескончаемого блаженства? По нашим земным понятиям, ведь и блаженство, если оно ничем и никогда не смущается, должно, в конце концов, надоеть.

Таким образом, в результате всех моих рассуждений я пришёл к убеждению, что вечной жизни нет»<sup>4</sup>.

Из приведённого высказывания Чайковского следует, что *один из самых главных церковных постулатов, на котором основана вера во спасение, композитор категорически отрицал*. Тогда что же он имел в виду, используя жанр хораля?

Для этого вновь обратимся к суждениям самого Чайковского. Известен его комментарий (по другому поводу) к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», высказанный в цитированном выше письме к Балакиреву. На его пожелание, чтобы её начало ассоциировалось с хоралями Листа, «с древнекатоллическим характером, подходящим к православия» (цит. по: [1, с. 181]), Чайковский ответил: «Вы желали, чтобы интродукция была вроде листовского религиозного места из “Фауста”. Этого не вышло. Я хотел в интродукции выразить одинокую стремящуюся мысленно к небу душу...» (цит. по: [5, с. 73]).

Следовательно, *Чайковского в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» интересовал некий одинокий образ, быть может, не лишённый автобиографических черт*<sup>5</sup>. В связи с этим проанализируем ответ Чайковского Балакиреву.

Во-первых, если душа стремится к небу, то не значит ли это, что она тянется к Богу и что это влечение Чайковским выражено именно в жанре хораля (в котором прихожане мысленно обращаются к Господу), его скорбно-интонационной атрибутике, устремлённой ввысь и растворяющейся в звучании верхнего регистра? Во-вторых, в «Фауст-симфонии» Листа хорал имеет сначала почти декоративное значение, а затем трансформируется в победный гимн. Чайковскому же нужно было выразить совсем иное – затаённо-суровый (возможно, связанный с образом Саваофа) характер.

Противоположным мрачному хоралу в увертюре Чайковского явился светлый по-

люс – образ любви, который для композитора всегда был необычайно притягательным. В письме к М. Чайковскому композитор о «Ромео и Джульетте» писал, что этот сюжет очень подходит для его музыкального характера: «Нет ни царей, ни маршей, нет ничего, составляющего рутинную принадлежность большой оперы. Есть любовь, любовь и любовь»<sup>6</sup>.

Значит, композитора в сюжете «Ромео и Джульетты» привлекала прежде всего возможность *отображения чувства любви, но, как видно из концепции произведения, во взаимодействии с чуждыми ей силами*. Недавно испытал чувство любви к Дезире Арто, Чайковский вновь пережил его именно во время создания «Ромео и Джульетты», в ноябре 1869 года, когда он впервые отослал Балакиреву главные темы будущего сочинения и в ноябре же пришёл в Большой театр слушать оперу «Фауст», где главную партию пела Арто. По свидетельству Н. Кашкина, Чайковский при выходе певицы на сцену «закрылся биноклем и не отнимал его от глаз до конца действия, но едва ли много мог рассмотреть, потому что у него самого из-под бинокля катились слёзы, которых он как будто не замечал» [5, с. 65].

Таким образом, *в «Ромео и Джульетте» Чайковского при столь сильных его воспоминаниях о своём собственном увлечении не могли не проявиться автобиографические черты*.

Спустя десять лет, когда Чайковский создавал третью редакцию «Ромео и Джульетты», в письме к Н. фон Мекк от 21 дек. 1880 г. он писал, как его растрогала опера Бизе «Кармен»: «Я не могу без слёз играть последнюю сцену; с одной стороны народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков; с другой стороны, страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой фатум столкнул и через целый ряд страданий привёл к неизбежному концу» (цит. по: [5, с. 237]).

В связи с этим откровением напомним, что одним из спутников ещё первой редакции «Ромео и Джульетты» была симфоническая фантазия Чайковского «Фатум» (1866, соч. 15), посвящённая символу Судьбы, который стал характерным топосом в его зрелом творчестве. И. Соллертинский справедливо считал, что «судьба, фатум, слепой рок – основная метафизическая идея в мировоззрении Чайковского и основная идея его симфоний – Четвёртой и Пятой. Последние годы Чайковский нашёл имя фатуму – смерть...» [13, с. 39].

Сам Чайковский под фатумом понимал роковую силу, «которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережёт, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая как Дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и её никогда не осилишь» [5, с. 172].

Однако фатум – разве это не промысел божий, не гнев Саваофа, которого Чайковский так боялся с детства?

Подобное восприятие фатума, *когда зависший над головой меч устрашает душу, является, в сущности, феноменом ощущения личностного катастрофизма*, то есть такого отношения к миру, которое, по определению В. Кантора, характеризуется «реакцией ужаса на “бесподобие” новой ситуации, необычных дотоле событий, как мироощущение “конца света” (а именно “старого” света)» [7].

Понимание Чайковским образа фатума дополним его высказыванием в письме к Н. фон Мекк о современной ему жизненной трагедии, сделанным примерно за два года до создания 3-й редакции «Ромео и Джульетты»: «Мы переживаем ужасное время, и когда начинаешь вдумываться в происходящее, то страшно делается. С одной стороны, совершенно оторопевшее правительство, до того потерявшееся, что Аксаков ссылается за смелое, правдивое слово, с другой – несчастная молодёжь, целыми тысячами без суда ссылаемая туда, куда ворон костей не

заносил, а среди этих двух крайностей равнодушная ко всему, погрязшая в эгоистические интересы масса, без всякого протеста смотрящая на то и на другое. Счастье тому, кто может скрываться от созерцания этой грустной картины в мире искусства» [5, с. 188].

*Такое высказывание Чайковского свидетельствует о его внимании к общественно-политическим процессам, которые он квалифицировал как трагические явления в стране.* Н. Туманина пишет, что «усиление трагического начала в произведениях Чайковского 80-х и 90-х годов, углубление контрастов между светом и мраком обусловлены жизненными впечатлениями композитора, теми событиями, которые происходили на его глазах» [14, с. 8].

Кроме того, усилению трагического в творчестве Чайковского на рубеже 1870–1880-х годов способствовал и переживаемый им душевный кризис. По словам исследователя, «он мучительно стремится найти ответ на вопросы о сущности жизни, о религии, о нравственности. Хотя ему уже около сорока лет, в его взглядах на жизнь многое не выяснено, многие сомнения и вопросы не разрешены» [там же, с. 9]. Однако источником трагического в жизни человека, как известно, является он сам. Н. Чернышевский, рассматривая античное понимание трагического героя, приводит как образец существующую в древнегреческой философии истину: «...в характере великого человека ... всегда есть слабая сторона; в действовании замечательного человека есть всегда что-нибудь ошибочное или преступное. Эта слабость, проступок, преступление губят его. А между тем они необходимо лежат в глубине его характера, так что великий человек гибнет от того же самого, в чём источник его величия» [18, с. 35].

Вместе с тем из приведённых суждений Чайковского и суждений о нём становится очевидным, что в различных сферах действительности, как в личной,

так и общественной жизни композитор видел трагические судьбы, которые явились следствием репрессивной системы, объединявшей и государственные структуры, и церковные. *Система эта для Чайковского как художника представлялась вторгающимся в личную реальность фатумом, масштаб которого композитор в совокупности всех жизненных проблем ощущал как вселенский и катастрофический.* Только по такому гигантскому размаху ликов зла можно было судить о мощи борющейся с ними любви. В подобной трактовке конфликтных образов проявилась *этическая концепция Чайковского*, поскольку «у каждой катастрофы, – как пишет А. Мухин, – есть своя моральная сторона» [10]. О нравственной основе такой концепции на примере героев «Пиковой дамы» и Шестой симфонии писал И. Рыжкин, исходя из принципиально важных моральных факторов:

– препятствия на пути влюблённых должны быть большими, имеющими всеобщее значение;

– сила любви должна быть не менее великой, чем сами препятствия, иначе борьба с ними будет тут же прекращена, «и на место трагедии воли станет эпизод безволия» [12, с. 102];

– в борьбе героев с жизненными преградами должен проявиться не их каприз, а необходимость, имеющая основополагающее значение.

В музыке «Ромео и Джульетты» композитор также показал не пассивное к фатуму отношение, а отпор, противопоставив насилию над личностью высшие духовные ценности – любовь и волю к жизни. Тем самым он проявил себя как гуманист, убеждения которого в корне отличны от популярных тогда идей Шопенгауэра. Его пессимизм в письме к Н. фон Мекк Чайковский подверг критике: «Мне кажется, что всего несостоятельнее Шопенгауэр в своих окончательных

выводах. Пока он доказывает, что лучше не жить, чем жить, всё ждёшь и спрашиваешь себя: положим, что он прав, но что же мне делать? Вот в ответе на этот вопрос он и оказался слаб. В сущности, его теория ведёт весьма логически к самоубийству. Но, испугавшись такого опасного средства отделаться от тягости жизни и не посмеяв рекомендовать самоубийство как универсальное средство приложить философию к практике, он пускается в очень курьёзные софизмы, силясь доказать, что самоубийца, лишая себя жизни, не отрицает, а подтверждает любовь к жизни. Это и не последовательно и не остроумно» [8, с. 171].

Таким образом, в итоге наших наблюдений представляется, что *тема репрессивной системы, вторгающейся в жизнь личности, выражена у Чайковского обобщённо – как «смерти чёрное дуло», образ фатума, судьбы, рока, за которым, возможно, скрыт лик Саваофа.*

В поиске своего религиозно-философского отношения к действительности композитор наделил трагедию Шекспира новым экзистенциальным смыслом, который во многом прояснил взгляды композитора на жизнь. Несмотря на его двойственное отношение к церкви, он всё же, вопреки своему страху перед Богом, стремился к единению с ним. Об этом свидетельствует истаивающий в верхнем регистре образ, построенный на одном из отмеченных ранее лирико-возвышенных оборотов темы хорала. Этот фрагмент для Чайковского оказался настолько важным, что композитор дал его сначала во вступлении, а затем, наделив функциями скорбно-просветлённого эпилога, закончил им всё произведение. В подобной «видимой миру простоте», как писал о Чайковском Цуккерман, выявилась «невидимая миру смелость» [16, с. 244], в данном случае смелость обнажения своей души, стремящейся к единению с Богом.



## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Патер Лоренцо – это образ из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». В трагедии Шекспира он существует как францисканский монах, брат Лоренцо. В отечественном же музыковедении, по всей видимости, сформировалась тенденция рассматривать его роль сквозь призму балета Прокофьева как патера Лоренцо. Однако ни отца, ни брата Лоренцо в увертюре-фантазии Чайковского не существует, как не существует вообще в францисканском ордене понятия патера.

<sup>2</sup> Л. Выготский определяет два взаимоисключающих композиционных направления: стремление к цели и уклонение от неё. Первое направление – внешнее, видимое. Оно представляет линию фабулы. Второе – внутреннее, часто зашифрованное, вуалирующее стремление к цели, складывается в линию сюжета. Столкновения их порождают конфликтные замыкания [4, с. 75, 188–189].

<sup>3</sup> Поскольку в издании «Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества...» [5] цитируемый нами текст сокращён, мы обратились к профильному сетевому portalу, где размещён более полный вариант данного источника: [17].

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> На этот фрагмент в связи с желанием Чайковского выразить в интродукции одинокую душу обращал внимание Ю. Келдыш, осмысливая этот эпизод «как предчувствие трагических событий и выражение личного авторского отношения к судьбе героев» [8].

<sup>6</sup> Цит. по: [5, с. 182]. И позже, когда Чайковский задумал создать оперу на сюжет трагедии «Ромео и Джульетта», он то же самое в 1881 году писал своему брату Анатолию [там же, с. 257].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М.: Музыка, 1967. 928 с.
2. Асафьев Б. В. Симфонические этюды / общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
3. Берберова Н. Н. Чайковский. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. 256 с. (Библиотека Александра Белоусенко). URL: <http://belousenkolib.narod.ru>. (Дата обращения 29.09.2015).
4. Выготский Л. С. Психология искусства / общ. ред. В. В. Иванова; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова. М.: Искусство, 1968. 576 с.
5. Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
6. Домбраускене Г. Н. Метатекст протестантского хора: семиотический континуум в музыкальной культуре Запада и Востока: монография. Изд. 2-е. Владивосток: Морской государственный университет им. адм. Г. И. Невельского, 2014. 328 с.
7. Кантор В. К. О кодах цивилизации // Цивилизации. М., 1993. Вып. 2. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Article/Kant\\_KodCiv.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php). (Дата обращения: 16.05.2013).
8. Келдыш Ю. В. Чайковский. «Ромео и Джульетта». URL: [http://belcanto.ru/tchaikovsky\\_romeo.html](http://belcanto.ru/tchaikovsky_romeo.html). (Дата обращения: 20.07.2015).
9. Корабельникова Л. З. Духовная музыка [Чайковского]. URL: <http://www.tchaikov.ru/dukhovnaya.html>. (Дата обращения: 20.07.2015).
10. Мухин А. П. Мораль в условиях чрезвычайных ситуаций и катастроф: теоретический и эмпирический уровни анализа проблемы: дис. ... д-ра философ. наук. СПб.: СПбГУ, 1997. 323 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/moral-v-usloviyakh-chrezvychainykh-situatsii-i-katastrof-teoret-i-empirurovni-analiza-probl>. (Дата обращения 29.09.2015).
11. Прибегина Г. А. Пётр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1983. 192 с. (Библиотечная серия).
12. Рыжкин И. Я. Шестая симфония Чайковского // Советская музыка. 1946. № 2–3. С. 102.
13. Соллертинский И. И. Пиковая дама // Соллертинский И. И. Критические статьи / ред. и вступ. ст. М. Друскина; сост. и коммент. И. Белецкого. Л.: Музгиз, 1963. Т. 2. С. 35–43.
14. Туманина Н. В. Чайковский: Великий мастер: 1878–1893 / отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: Наука, 1968. 488 с.
15. Хорал // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1982. Т. 6. Стб. 42–44.
16. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 248 с.
17. Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 23 ноября/5 декабря 1877 года. № 54. URL: <http://www.tchaikov.ru/1877-054.html>. (Дата обращения: 14.08.2015).
18. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: в 5 т. / сост. и общ. ред. Ю. С. Мелентьева. М.: Правда, 1974. Т. 4: Статьи по философии и эстетике. С. 5–117.
19. Шекспир У. Ромео и Джульетта // Полн. собр. соч.: в 10 т. / пер. Б. Пастернака. М.: Алконост; Лабиринт, 1994. Т. 3. С. 161–278.



## REFERENCES

1. Alschwang A. A. *P. I. Chaykovskiy* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 928 p.
2. Asafyev B. V. *Simfonicheskie etyudy* [Symphonic Etudes]. Edited and with an introductory by article E. M. Orlova. Leningrad: Muzyka Press, 1970. 264 p.
3. Berberova N. N. *P. I. Chaykovskiy* [P. I. Tchaikovsky]. St. Petersburg: Limbus Press, 1997. 256 p. (The Library of Alexander Belonenko). URL: <http://belousenkolib.narod.ru>. (29.09.2015).
4. Vygotsky L. S. *Psihologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Edited by V. V. Ivanov; Commentaries by L. S. Vygotskiy, V. V. Ivanov. Moscow: Iskusstvo, 1968. 576 p.
5. *Dni i gody P. I. Chaykovskogo: letopis' zhizni i tvorchestva* [The Days and Years of P. I. Tchaikovsky: the Chronicle of Life and Art]. Compiled by E. Zaydenshnur, V. Kiselev, A. Orlova, N. Shemanin; Edited by V. Yakovlev. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1940. 744 p.
6. Dombraskiene G. N. *Metatekst protestantskogo khorala: semioticheskiy kontinuum v muzykal'noy kul'ture Zapada i Vostoka: monografiya* [The Meta-text of the Protestant Chorale: the Semiotic Continuum in the Musical Culture of the West and East: Monographic book]. 2nd edition. Vladivostok: Admiral G. I. Nevelsky Maritime State University 2014. 328 p.
7. Kantor V. K. O kodakh tsivilizatsii [About the Codes of Civilization]. *Tsivilizatsii* [Civilizations]. Issue 2. Moscow, 1993. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Article/Kant\\_KodCiv.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php). (16.05.2013).
8. Keldysh Yu. V. *Chaikovskiy. «Romeo i Dzhul'etta»* [Tchaikovsky. "Romeo and Juliet"]. URL: [http://belcanto.ru/tchaikovsky\\_romeo.html](http://belcanto.ru/tchaikovsky_romeo.html). (20.07.2015).
9. Korabelnikova L. Z. *Dukhovnaya muzyka* [Tchaikovsky's Sacred Music]. URL: <http://www.tchaikov.ru/dukhovnaya.html>. (20.07.2015).
10. Mukhin A. P. *Moral' v usloviyakh chrezvychaynykh situatsiy i katastrof: teoreticheskiy i empiricheskiy urovni analiza problemy: dis. ... d-ra filosof. nauk* [Morality in Emergencies and Disasters (The Theoretical and Empirical Levels of Analysis of the Issue): Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy] St. Petersburg: St. Petersburg State University, 1997. 323 p. URL: <http://www.disserscat.com/content/moral-v-usloviyakh-chrezvychaynykh-situatsiy-i-katastrof-teoret-i-empir-urovni-analiza-probl>. (29.09.2015).
11. Pribegina G. A. *Pyotr Il'ich Chaikovskiy* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 192 p. (Library Series).
12. Ryzhkin I. Ya. *Shestaya simfoniya Chaikovskogo* [The Sixth Symphony of Tchaikovsky]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946, No. 2–3, pp. 102.
13. Sollertinskiy I. I. *Pikovaya dama* [The Queen of Spades]. *Kriticheskie stat'i* [Critical Articles]. Edited and with an Introductory Article by M. Druskin; Compilation and Comments by I. Beleckiy. Volume 2. Leningrad: Muzgiz, 1963, pp. 35–43.
14. Tumanina N. V. *Chaikovskiy. Velikiy master: 1878–1893* [Tchaikovsky: The Great Master: 1878–1893]. Executive Editor B. M. Yarustovskiy. Moscow: Nauka, 1968. 488 p.
15. Khoral [Chorale]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Editor-in-Chief Yu. V. Keldysh. Volume 6. Moscow, 1982, column 42–44.
16. Tsukkerman V. A. *Vyrazitel'nye sredstva liriki Chaikovskogo* [The Expressive Means of Tchaikovsky's Lyricism]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 248 p.
17. Chaikovskiy P. I. *Pis'mo k N. F. fon Meck ot 23 noyabrya/5 dekabrya 1877 goda. № 54* [Tchaikovsky P. I. Letter to N. von Meck, dated November 23/December 5, 1877, no. 54]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1877-054.html>. (14.08.2015).
18. Chernyshevsky N. G. *Esteticheskie otnosheniya iskusstva k deystvitel'nosti* [The Aesthetic Relation of Art to Reality]. *Sobr. soch.: v 5 t. T. 4: Stat'i po filosofii i estetike* [Collected Works in 5 Volumes. Volume 4: Articles on Philosophy and Aesthetics]. Compiled and Edited by Yu. S. Melentyeva. Moscow: Pravda, 1974, pp. 5–117.
19. Shekspir V. *Romeo i Dzhul'etta* [Shakespeare W. "Romeo and Juliet"]. *Poln. sobr. soch.: v 10 t.* [Complete Works in 10 Volumes]. Volume 3. Translation by B. Pasternak. Moscow: Alkonost; Labirint, 1994, pp. 161–278.

**Образ фатума в увертюре-фантазии  
«Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского  
как носитель личностного катастрофизма**

Предмет исследования в статье – отношение Чайковского к религии как выражению Бога, фатума (судьбы), воплотивших его мировосприятие, пронизанное личностным катастрофизмом. Научная новизна заключается в аналитическом ракурсе, позволившем выявить те стороны творчества композитора, которые ранее музыковедами замечены не были. Они проанализированы здесь с позиции «Чайковский – мыслитель», рассмотренной сквозь призму психолого-философской рефлексии композитора, раскрывающейся в его письмах и дневниковых записях, а также в музыке. Автор статьи приходит к выводу, что шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта» послужила не программой к созданию одноименной увертюры-фантазии Чайковского

(как укоренилось в отечественном музыкознании), а лишь первоначальным импульсом, который композитор полностью переосмыслил. В основе мироотношения Чайковского, как и содержания данного произведения, лежит противоречие между его чувством страха перед Богом и вместе с тем – стремлением к единению с ним. Конкретным доказательством авторской концепции в анализе увертюры-фантазии служит тема хорала, в которой исследователь выявляет семантику скрытой агрессии и противопоставленной ей одинокой души. Исследование феномена личного катастрофизма вследствие проблемных отношений с Богом в условиях тенденций общественного кризиса моральных ценностей является задачей необычайно актуальной. В изучении заявленной темы использован метод целостного анализа художественного текста с опорой на эпистолярное наследие композитора и его высказывания.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», Бог, церковь, фатум, хорал, жизнь и смерть, катастрофизм, художественный образ

### The Image of Fate in P.I. Tchaikovsky's Overture-Fantasy "Romeo and Juliet" As the Bearer of Personal Catastrophism

The object of research in this article is Tchaikovsky's attitude towards religion as the expression of God and fate (destiny), which formed his world-perception, permeated with a personal catastrophism. Its academic novelty is in its academic perspective, which makes it possible to reveal those aspects of the composer's musical thought which were previously not observed by musicologists. They are analyzed here from the positions of "Tchaikovsky the thinker," examined through the prism of the composer's psychological-philosophical reflection, as disclosed in his letters and diary entries, as well as in his music. The author of the article comes to the conclusion that Shakespeare's tragedy "Romeo and Juliet" served not as the literary program for Tchaikovsky, so that he could create the overture-fantasy with the same name (as has been enrooted in Russian musicology), but merely as a preliminary impulse, which the composer revised thoroughly. At the basis of Tchaikovsky's world-view, as well as the content of the given composition, lies the contradiction between his feeling of fear of God and the aspiration for uniting with Him. A concrete proof of the author's conception in the analysis of the overture-fantasy is served by the theme of the chorale, in which the researcher discloses the semantics of hidden aggression and the lonely soul contradistinguished to it. In general, the research of the phenomenon of personal catastrophism which emerged as the result of problematic relations with God in the conditions of tendencies of a social crisis of moral values presents itself as an unusually relevant task. This research of the declared topic makes use of the method of integral analysis of an artistic text based on the composer's epistolary heritage and his utterances.

**Keywords:** P. I. Tchaikovsky, overture-fantasy "Romeo and Juliet," God, church, fate, chorale, life and death, catastrophism, artistic image

#### **Консон Григорий Рафаэлевич**

ORCID: 0000-0001-7400-5072

доктор искусствоведения,  
начальник отдела прикладной докторантуры  
и подготовки научных кадров в докторантуре,  
профессор кафедры социологии  
и философии культуры

*E-mail: gkonson@yandex.ru*

Российский государственный социальный  
университет

Москва, 129226 Российская Федерация

#### **Grigory R. Konson**

ORCID: 0000-0001-7400-5072

Dr. Sci. (Arts),  
Head of Department of Applied Doctoral Studies  
and Preparation of Research Assistants,  
Professor at the Department of Sociology  
and Philosophy of Culture

*E-mail: gkonson@yandex.ru*

Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy  
universitet

Russian State Social University  
Moscow, 129226 Russian Federation

