

УДК [783 : 27.282.3] : 78.071.1 (470) «18»
ORCID 0000-0002-1880-3915

Варавкіна-Тарасова Надія

Хмельницький музичний коледж

АРИЯ ИОАННЫ Д'АРК № 7 ИЗ ОПЕРЫ П. ЧАЙКОВСКОГО «ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА»: ДУХОВНАЯ СИМВОЛИКА КАНОНА ПОКАЯНИЯ ПРИ «ИСПЫТАНИИ ПОД ЗНАКОМ»

Варавкіна-Тарасова Надежда. Ария Иоанны д'Арк № 7 из оперы «Орлеанская Дева» П. Чайковского: духовная символика канона покаяния при «испытании под знаком». В статье исследуются духовные символы музыкально-звуковой ткани арии № 7 Иоанны «Простите вы, холмы, поля родные» из оперы «Орлеанская дева» П. Чайковского. Предмет исследования – характеристика историко-символического явления, выраженного через многовековой контекст музыкальных духовных символов. «Литургия Иоанна Златоуста» и «Орлеанская Дева» ознаменованы мощным творческим ядром. Композитор открыв новый уровень мышления для Преображения. Символ *tigata* ассоциируется с символом духовного орудия – меча, с мощью духовной мысли-стрелы, отраженной в нотно-графическом знаменном письме Киевской Руси. Символ «лирики света» определяется термином «испытание под знаком» – из среды рефлексивных познаний Духа. Драматургическая линия Иоанны – это своего рода моноопера Духа внутри целой оперы.

Ключевые слова: духовный звук, символ озарения, духовный огненный меч.

Варавкіна-Тарасова Надія. Арія Іоанни д'Арк № 7 з опери «Орлеанська Діва» П. Чайковського: духовна символика канону покаяния при «випробуванні під знаком». У статті досліджено духовні символи музично-звукової тканини арії Іоанни «Простите вы, холмы, поля родные». Предметом дослідження є характеристика драматургічного становлення образу головної героїні опери як показового історико-символічного явища, вираженого через багатовіковий контекст музичних духовних символів. «Літургія Іоанна Златоуста» і «Орлеанська Діва» ознаменувалися потужним творчим ядром, сміливо породжуючи новий рівень мислення, відкриваючи нові можливості для Преображення. Символ «лірики світла» визначається терміном «випробування під знаком», з середовища рефлексивних пізнань Духа. Символ *tirata* асоційований з духовним зряддям: це – меч, духовна думка-

стріла, відтворена у нотно-графічному знаменному письмі Київської Русі. Драматургічна лінія Іоанни – своєрідна моноопера Духа всередині цілої опери.

Ключові слова: духовний звук, символ осяяння, духовний вогнений меч.

Joan's of Arc Aria No. 7 from the opera "The Maid of Orleans" by P. Tchaikovsky: the spiritual symbolism of the canon of repentance when "tried under the sign". The article examines the spiritual symbols of the musical and sound structure of Joan's Aria No. 7 "Forgive me, hills and native fields" from the opera "The Maid of Orleans" by P. Tchaikovsky. The subject of the study is the iconic expository characteristics of the dramatic development of the image of the protagonist of the opera as a vividly representative historical and symbolic phenomenon, expressed through the centuries-old context of musical spiritual symbols. "Liturgy of John Chrysostom" and "The Maid of Orleans" were marked by a powerful creative core, bravely creating a new level of thinking, opening new opportunities for the Transfiguration.

P. Tchaikovsky reflected deeply on the spiritual quality of the man. By the wisdom of the Gospel postulates, one can realize how indissolubly these two works have merged together: "Divine Liturgy" and the history of the Divine feat of the main heroine of the opera. The birth of a new spiritual quality in Tchaikovsky's music was accompanied by a sufficiently strong resistance of the surrounding psychological field of belief and world outlook.

The composer had been working on the opera for about 9 months, which is associatively comparable to the bearing and birth of his "spiritual child". The spiritual meaning of the genre canvas of Aria is liturgical which is the canon of repentance. Syncretism of symbols manifested in systems of semantic and genre assimilation is represented by rhetorical signs and baroque genres.

The ostinato spiritual and psychological Credo of the personality of Joan of Arc is explained - 1) in her legendary 19-year-old life, a young peasant girl who could not read and write possessed the greatest gift of purity of thoughts and an unshakable faith in the Spiritual World, which governs the earth; 2) she had intuitive-hearted Mercy to her persecutors, enemies, executioners; 3) she subtly felt the highest signs and symbols that were inaccessible and incomprehensible to her surroundings and contemporaries; 4) Joan at her own and sole discretion considered the form, colors and meanings of her symbols – a white embroidered banner, a coat of arms with holy symbols and a sword that she used only to defend and repel the blows.

We should pay attention to the fact that both the composer and the heroine of the new opera had spent their children's and teenage years in the lap of nature – when

the "font" of the spirit materializes. Hence, perhaps, the source of the inner potential of spirituality for the related and beloved female images in his works, embodied by the composer one after another – Tatiana and Joan, – being so distant historically and socially from one another are both so close to the great spiritual potential and victorious level of morality, invigorated by the naturalness of the free space of nature, the inner beauty and sincere kindness, concealing the heroic courage of female charm behind the delicate refinement, able to illuminate many generations of people with the centuries-old example to follow.

The 18-year-old Joan at the moment of exhibiting the image in the first act of the opera is shown in the vital fullness of a thinking person, who can follow her Divine Principle. The dramaturgic line of Joan is a mono opera of Spirit in the whole opera.

In the context of the analysis of the melody, there attracts attention the symbol of harmony of the "lyrics of light" with the intonations of the achieved through much suffering world of the loving heart – the rhetorical formula of the Baroque era - the figures of "pathopoiija:" the excitement of passions " parrhesa ", " relatio non harmonia ". In the melody of Aria, there is a tension that arises under another symbol, but does not go into it, but psychologically preserves the previous harmony through inclination to the main tonic. This symbol in music of different styles and creative interpretation in the article is defined as "trial under the sign" - powerful in its might, which originates from the environment of reflective knowledge of the Spirit.

In the Aria melody, the symbol tirata is not associated, as is customary, with a "shot" or "lightning," but is a symbol of a sparkling spiritual instrument – a sword. Such is embodied in a rather rare image of St. Nicholas the Miracle-Worker, for example, on the icon in the Church of the Holy Trinity in the monastery of St. Iona in Kiev. Saint Nicholas is depicted with a mighty sword, passionately raised vertically upward in the name of protecting holy justice.

The sword is also associated with the power of the spiritual thought-arrow, reflected in the symbols of the graphic hooked notation of Kievan Rus.

Key words: a spiritual sound, a symbol of illumination, a spiritual fire sword.

*Царствие Божие внутрь вас есть
(Лук. 17: 21).*

Постановка проблемы. Оперу «Орлеанская дева» П.И. Чайковский писал в Каменке на Черкасщине. Работа началась в декабре 1878 году во Флоренции, где параллельно возник поворотный в истории православной духовной музыки замысел «Литургии Иоанна Златоуста», первого значительного духовного произведения,

созданного *светским* композитором. Музыка «Орлеанской девы» сочинялась так же, как и «Литургия», – активно, с опережением текста его сценария. В письмах сохранились признания о таком интенсивном потоке воодушевления, что композитор едва с ним справлялся [17, с. 104]. Оба сочинения создавались внутри «ядра» того десятилетия (1877-1887), во время которого П. Чайковский начал находить первые важнейшие для его душевного равновесия причинно-следственные мотивы жизни человека на земле – приход (*экспозиция* Жизни) и уход (Итог Жизни и переход в *личное* бессмертие, так волновавшие его).

П. Чайковский работал над оперой около 9 месяцев, что ассоциативно сопоставимо с вынашиванием и рождением *его* «духовного ребенка». 13 (25) февраля 1881 состоялась премьера, прошедшая с большим успехом. «Десятилетие 1877-1887 гг. явилось созданием основных духовных произведений композитора» [3, с. 179]. «Литургия Иоанна Златоуста» и «Орлеанская Дева» ознаменовались мощным творческим ядром: композитор смело предлагал *новый уровень мышления*, более высокие критерии для его Преображения. «Я много думал о Боге, о жизни и смерти во всё это время, – записал он в дневнике в конце 1887 г., – <...> успею ли я высказать тот символ веры, который выработался у меня в последнее время. Выработался он очень отчётливо <...>» [цит. по: 3, с. 179]. Мудростью постулатов Евангелия можно осознать, насколько нерасторжимо слились воедино два эти произведения: «Божественная Литургия» – и история Божественного подвига главной героини: ***драматургическая линия Иоанны – это моноопера Духа*** внутри целой оперы. Рождение нового духовного качества музыки П. Чайковского сопровождалось достаточно сильным сопротивлением окружающего мировоззренческого и психологического поля. Подобная «качественная суть своей мощью и тайной» вскрывает «глубокие корни Вдохновения» [6, V, № 54].

П. Чайковский с раннего возраста вслушивался движение жизни, думал о проявлении творчества внутри его тонкого мира, о миссии таланта и «противоречии между величием поступков одарённой личности и её обречённостью» [3, с. 185]. Простая девушка по имени Иоанна величием духа преобразилась в Воина-спасителя народа в

произведении композитора в период расцвета его таланта; и через период в 12/13 лет (1891), в его последней опере, также девушка уже в «религиозно-идеальном образе Иоланты прозреет силою любви» [15, с. 430]. Два сакральных аспекта, словно концы многомерной радуги внутреннего мира человека, волновали композитора – единство героини духа и героини любви.

Таким образом, **актуальность темы** статьи заключается в раскрытии того факта духовной жизни композитора, о котором еще не было сказано. С первой значительной характеристикой Иоанны в опере, её подвигу посвященной, П. Чайковский поднимается вместе с героиней на уровень литургического осмысления событий жизни. Подобного уровня восприятия образа французской девушки до этого не было, хотя за несколько столетий (годы жизни Иоанны приблизительно 1412-1431) о ней создано огромное количество произведений в различных видах искусства и литературы.

Объект исследования – духовные символы в Арии Иоанны «Простите вы, холмы, поля родные» из оперы «Орлеанская дева» П. Чайковского; его **предмет** – *экспозиционная* характеристика драматургического становления образа героини как показательного историко-символического явления, выраженного через многовековой контекст *музыкальных* духовных символов.

Анализ последних публикаций по теме. В Шестой симфонии приоткрывается *мистический* элемент, на который указывает Г. Побережная, объясняя им «универсальный характер» смыслов, апеллируемых Чайковским в своём творчестве: «<...> высокая духовная наполненность его сочинений сочетается с выразительным символизмом образной системы и языка. Символизм этот со временем приобретает сакральный характер» [12, с. 116]. В феномене рекурсии Библии и Музыки видит исследователь «методологический инструмент анализа» и главной воспитательной ролью музыки считает пробуждение высших духовных потенций человека [11, с. 20, 29]. Ю. Николаевская предлагает три измерения символов – физическое, художественное, метафизическое [9, с. 146]. При анализе символа как художественного измерения в оратории А. Жюливе «Истина о Жанне» вводится его жанрово-стилевой аспект [10].

Доктор богословия священник Антонио Сикари (орден Босых

Кармелитов), определяет Иоанну «святой в миру»: «<...> перед нами нечто невиданное: девушка, которой не исполнилось и двадцати лет, была провозглашена святой за то, что она <...> верно исполняла миссию, которую, по её утверждению, получила от Бога: освободить один из наших европейских народов от иностранных войск, не допустив, чтобы этот народ был стёрт с географической и политической карты мира, что в противном случае было бы неизбежно» [14, II, с. 22-25]. По словам Л. Шаповаловой, «...*литургия ставит человека в условия личного усилия, подвига.* <...> В моменты Богообщения смысл литургии раскрывается как духовный путь личности, осознающей себя как “отпечаток”, след Присутствия Образа и Подобия» (курсив мой – Н.В.-Т.) [19, с. 92, 107].

Цель статьи – проследить *ориентир символов* при раскрытии образа Иоанны из оперы «Орлеанская дева» в аспекте «зеркального» экранирования духовного возрастания композитора.

Изложение основного материала исследования. Отправной точкой определяемого нами «*движения сознания под знаком*» в образе Иоанны д'Арк в драматургии оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» является сцена из 1-го действия с монологом и арией № 7 «Простите вы, холмы, поля родные, уютно мирный, ясный дол, прости!». П. Чайковский ещё в детские и юношеские годы интересовался историей французской девушки, внезапно явившейся ради прекращения 100-летней войны и спасения родины. В раннем возрасте (7 лет) он написал стихотворение «Героиня Франции», позже хотел сочинить «Историю Жанны», написав одну главу. Своеобразие внутреннего мира Иоанны, непостижимость величия её подвига волновало творческое воображение композитора, тем более, что примерно в том же возрасте и к Иоанне пришло решение выбора пути Жизни. Мы рассматриваем эти две возрастные грани не как случайные, но закономерные.

Следует обратить внимание на тот факт, что и композитор, и героиня новой оперы детские и подростковые годы провели на природе, – когда животворится «храмовая купель» духа. П. Чайковский и в зрелые годы постоянно приезжал к родной сестре в Каменку на Черкасщину. Описывая современную украинскую Каменку, Мария Томак приводит фрагменты письма композитора к брату Модесту от 1880 г.¹: «<...>

нашёл то ощущение мира в душе, которого не нашёл в Москве и Петербурге. Я просто плаваю в каком-то океане счастливых ощущений. Час тому назад была минута, когда я среди поля пшеницы, прилегающей к саду, был настолько потрясён восторгом, что стал на колени и благодарил Бога за всю глубину пережитого блаженства. Всюду красота и простор».² Возможно, отсюда источник внутреннего потенциала духовности для родственных и любимых им женских образов, воплощённых композитором один за другим – Татьяны и Иоанны, – таких далёких исторически и социально, но таких близких по огромному духовному потенциалу и победной высоте нравственности, оживотворённых естественностью свободного природного пространства, внутренней красотой и искренней добросердечностью, таящие за нежной утончённостью героическое мужество женского обаяния, способное освещать вековым примером многие поколения людей. Символично обращение композитора к этим образам на пороге 40-летия, почти одновременно – в 1877 и 1878/79 годах (в 37 и 39 лет).

18-летняя Иоанна в момент экспонирования образа в 1-м действии оперы³ показана в жизненной полноте думающего человека, которому под силу идти за своим высшим началом: в 13 лет она впервые услышала «своих сестёр из рая». Вначале она робко противоречит отцу, задумавшего её замужество, но в этой робости столько внутренней убеждённости в необходимости выполнения духовного предназначения, что становится ясной твёрдость решения: «Мне судьба назначена другая; воле неба подвластна я!».

Татьяна: *«Я тверда останусь! Судьбой другому я дана, Я буду век ему верна!»*. И обе, оставшись наедине с собой после этих слов, – страдают, но решения не меняют. Иоанна прощается с любимыми лесами, полями, своим родовым гнездом. В контексте предпринятого

1. 1880 год – издание клавира «Орлеанской девы» и подготовка к её сценическому воплощению, вопреки жестким цензурным препятствиям.

2. [<https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/pomnit-li-kamenka-chaykovskogo> Мария Томак, 15 ноября, 2010 –20:17]

3. Опера «Орлеанская дева» создана композитором на собственное либретто по одноименной драме Ф. Шиллера в переводе В. Жуковского, драме Ж. Барбье «Жанна д'Арк» и по либретто оперы «Орлеанская дева» О. Мерме.

анализа привлекает *символ-знак* гармонии «*лирики света*» (термин В. Цуккермана) с её вековым интонационным «знамением» выстраданного мира любящего сердца – риторической формулы эпохи барокко – «фигуры» *“pathopoiia*: “возбуждение страстей” <...> *“parrhesa”*, *“relatio non harmonia”* (“негармоническое соотношение”) <...> суть которой во введении полутонов, отклоняющихся от данной ладотональности и тем самым создающих эмоциональное напряжение» [4, сс. 31-32, 76]. Назовём этот символ «*испытание под знаком*» – мощное в своей силе, берущее начало из рефлексивных познаваний Духа [18].

В самых первых словах Арии № 7 Иоанны слышатся вневременные *литургические* традиции погружения души в духовную чистоту покаяния перед принятием судьбоносного решения. Об этом идет речь в тексте, отсюда и музыкальная символика, истоки которой – риторические. На слова «*Простите вы, холмы, поля родные, уютно мирный, ясный дол, прости!*» в диатонику лада введена дезальтерация субдоминантовой IV ступени, её полутоновое «раздвоение» в интонации нисходящей хроматической примы – словно «движение» глубоко спрятанной душевной тоски, *знак* трагедии, которую душа предчувствует, но должна *под защитой Духа* пережить. Здесь действует древний знак в проекции от Святого Евангелия: «*Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет. Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его*» (Лк, 22:42-43).

Если Иоанну укрепляют святые ангелы и страдание народа, то Татьяну – её родовые, сословные понятия и ответственность перед другой душой, которая ей верит. В партии Иоанны помещён еще один «знак иноладового напряжения» – дезальтерация в «раздвоении» III ступени – её мажорный и минорный варианты, что внутри основной тональности *d-moll* параллельно включает «гармоническую линию» *g-moll* с его «открыто тяготеющей» доминантой. Так как обе формулы следуют строго одна за другой: они отмечают скрытым двухголосием вступление каждого следующего такта, и этот пульс прочерчивает «*знак хода-шествия*» – второй, вслед за *литургической, жанровой* основы Арии № 7.

Выбор П. Чайковским ладотональностей *d-moll* и *g-moll* в

передаче основного психологического выражения внутреннего состояния героини – в её глубоко личной, первой в опере Арии № 7 – воспринимается удивительно интуитивным, духовным. Героиня – девушка из глубин Франции. Во французском трактате конца XVII века «Правила композиции» (1690-1693) его автор Марк-Антуан Шарпантье (*Marc-Antoine Charpentier*) даёт следующую характеристику этим тональностям: «D 3 mineure <...> Величественный и благочестивый; G 3 mineure <...> Серьёзный и великолепный» [цит. по: 8, с. 170].

Основной духовный смысл жанровой канвы Арии № 7 *литургичен* – это канон покаяния, с его строгостью, внутренней собранностью, непоколебимой устремленностью к ожидаемому Божественному причастию, покаяясь воле Духа. Парная периодичность вступлений мотивов на сильной доли и со 2-й доли (после паузы на сильной) ещё более выявляют *процесс* движения. Неаполитанская ступень сохраняет в заключительном кадансе первого периода Арии пульс звучания 2-й доли и также создаёт в лирическом поле характеристики затемненную окраску своей пониженной интонацией.

Обратим внимание на «знак судьбы», проявляемый неаполитанской гармонией в миноре в оперном творчестве композитора: во 2-й картине «Пиковой дамы» в лирическом Ариозо Германа. Первые слова «*Прости, небесное создание*» и духовный смысл музыки Ариозо также находятся в жанровой драматургической линии *литургически покаянного* предстояния героя. В заключительном кадансе Ариозо аккорд NS6 *заменяет* D7. Здесь дискурс: голос героя внезапно интуитивно дрогнул – и от глубины внутреннего волнения, и от предчувствия. В своём учебнике «Руководство к практическому изучению гармонии» П. Чайковский в качестве примера открывает главу о необычных разрешениях септаккорда «*Уклонение от гармонических законов*» именно оборотом D7–NS6 [17, с. 161].

Тем ощутимей воспринимается следующий знак в Арии № 7: отзвук «*колокольного набата*» в завершении основной музыкальной мысли – символа твёрдости и бесповоротности решения – нисходящий интонационный каданс V-I, подчеркнутый «силовой структурой» ямба. В жанровых истоках первой лирической характеристики Иоанны и в

символе указанного выше второго плана ясно ощущается *ритм* траурно-торжественного судьбоносно-жертвенного *шествия* «душ всех времен и народов»: искреннее предстояние перед Высшим проявлением накануне испытания «под знаком судьбы». Ощутима духовность родственных связей композитора с его лучшими, всемирно известными героинями (Татьяна и Иоанна): одна пример высшего женского светского ранга, другая – высшей святости. *«Любовь никогда не остаётся бездейтельна, но проявляется в великих делах»* – писала святая Екатерина, одна из тех, чьи мысли из тонких миров слышала по легенде Иоанна [14, II, с. 12]. Н. Рерих определял св. Иоанну и св. Екатерину среди Семи светочей мира⁴ [цит. по: 20].

В арии Иоанны П. Чайковский воплощает эзотерику⁵ *passus duriusculus*, в сочетании с *exclamatio*, использованную до него великими композиторами. У О. Лассо указанный символ создаёт «эффект скорби», у К. Монтеверди – «обострённое эмоциональное напряжение»; но этот приём может вводить и в сопереживание благоговения, любви, радости [4, с. 31-32]. Смысл *exclamatio* – духовно восклицать, *passus duriusculus* – утончать и духовно синхронизировать чувства человека. Символ *pathopoiija* звучит в минорной теме Вальса-фантазии М. Глинки (h-moll), где «скольжение» раздвоенной IV ступени происходит в *разных* оркестровых голосах, сохраняя «щемящий оттенок». В первом дуэте Наташи и Князя из 1-го действия «Русалки» А. Даргомыжского именно партия оркестра (также в h-moll) символом *pathopoiija* полностью сконцентрирована на духовном прочтении внутреннего прозрения Наташи, предчувствия предательства и трагедии отношений. Здесь композитор передаёт гармонией духовный смысл – знак «призматического», интуитивного-сердечного зрения, когда человек внутренне *предвидит* истинное направление развивающихся событий.

4. Святые Екатерина Сиенская, Тереза Авильская, Жанна д'Арк, Николай Мирликийский, Франциск Ассизский, Сергей Радонежский, Фома Кемпийский.

5. По поводу корректности употребления данного термина к творчеству П. Чайковского см. исследование Г. Побережной [12].

Возможно, символ *pathoroiĵa* этимологически берёт исток от мелодий старинных танцев, шествий, арий *lamento* на *basso ostinato*, в которых полутоновое нисхождение басовой «темы-шествия» шло традиционно от I (VIII) к V ступени, в верхнем «полюсе» ладотональности. В символе *pathoroiĵa* «скольжение» переместилось от V к I ступени, затрагивая *нисходящее* «раздвоение» субдоминантовой IV ступени, в контексте двоякого движения знака – «пока несостоявшееся вхождение» *вверх*, в доминанту (где всегда присутствует этимон «Domine» – «Господь»), как проявление тяготения к Высшему Началу. Подобный ладоинтонационный знак символически открывал бы «магнитное» притяжение к *верхней* тонике.

Процесс хроматизированного движения *вниз* – к нижнему «полюсу» ладотональности – оставляет «след Божией любви», «след памяти знака» об упущенной возможности *иного* развития событий, особенно, если параллельно вводятся другие, этимологически *утвердившиеся* на духовных планах музыкального смысла. В арии № 7 Иоанны один из них есть *восходящий* гаммообразный ход (тт. 14-16 вокальной партии), когда «выравнивается» *pathoroiĵa* – в диапазоне *восходящей* ум. 7 (#IV-III ступени) с неполным заполнением *движения* именно к *верхней тонике*, в системе знака *tirata* («протяжение, выстрел»), объединённого в данном случае с риторическим знаком *saltus duriusculus* (скачок на ум. 7). В сочетаниях с авторскими обозначениями *Andantino*, *Alla breve*, *ritenuto*, *fermata* – и, главное, с местом и временем сценического действия оперы, поэтическим текстом арии № 7 – такое объединение восходит к уровню проявления *духовного етymон'а*, также находящегося в возможных истоках *basso ostinato* (в его жанровых, формообразующих и образно-драматургических аспектах).

Объясним остинатное духовно-психологическое *credo* Иоанны д'Арк. 1) В своей легендарной 19-летней жизни молодая крестьянская девушка, не умеющая читать и писать, обладала величайшим даром чистоты помыслов и непоколебимой верой в Духовный Мир, руководящий земным; 2) она обладала интуитивно-сердечным Милосердием к своим гонителям, недругам, палачам; 3) она утончённо ощущала высшие знаки и символы, которые были

недоступны и непонятны её окружению и современникам; 4) Иоанна *самостоятельно* обдумала вид, цвета и смыслы содержания своих символов – белого вышитого знамени, герба со святыми символами и *меч*, которым «только защищалась и отражала удары <...> *она никогда не пролила крови*» [14, II, с. 28-29]; 5) она говорила палачам: «**Я не боюсь ничего, кроме предательства**. Я люблю свой меч, но в сорок раз больше люблю свое знамя» [2, с. 36].

Внезапно «выпрямлённая» вверх мелодическая *tirata* в завершении повторенного варьированного периода арии № 7 являет этимологию не «выстрела», а *сверкающего духовного орудия–меча* в ладоинтонационном поле мелодики, ассоциированной символом «реющего знамени». Подобная параллель запечатлена в довольно редком изображении святого Николая Мирликийского Чудотворца, например, на иконе в храме Святой Троицы в Ионовском монастыре в Киеве. Святой Николай отображён с могучим мечом, страстно поднятым вертикально вверх во имя защиты *святой* справедливости. Словесно отражено в многострофной литургической поэме – Акафисте святому Николаю – в икосе (с греческого – «дом») № 9: «*радуйся, мечу, посекаяя злочестие*».

Меч издревле имеет универсальную символику «отсекать все сомнения и страхи, расчищать путь к познанию истины, <...> символ озарения, проникающего в глубинную суть явлений <...>» [7, с. 8]. Меч ассоциирован и с *мощью духовной мысли-стрелы*, отраженной в символе нотно-графического знаменного письма Киевской Руси. В. Иванов утверждает, что «**“Стрела”** была и осталась одним из символов **“Языка Богов”**. Этот язык ныне на пороге своего нового открытия. Она проявляет Голос далеких предков, музыкальный звук без... звука, а в целом – духовный Звук» [5, с. 269]. В исторических и канонических хрониках о св. Иоанне, по её признанию, она получала откровение от Предводителя ангелов – Архистратига Михаила, символ которого – *духовный огненный меч* воинственной защиты Божественных проявлений. В данном случае воплощением этого символа является *tirata* – возможно пополнить аспекты его содержания приведёнными характеристиками.

В арии № 7 Иоанны средствами сокровенных символов риторики *passus duriusculus – pathopoiia, chrest, tirata* – воплощён смысл

Литургического предстояния уже от первых слов героини: «Простите... О Боже, Тебе мое открыто сердце... Оно тоскует, оно страдает...». На внутреннем плане содержания покаянное обращение к «Сердцу Литургии» – мольба о мире сердец, призывая к жизни и сокровенную часть завершения Мессы – обращение к Высшему не за себя, – за всех: «*Dona nobis pacem*» («Дай нам мир»). Передаётся духовный смысл: «спастись можно только сообща». Образ Иоанны, отражая во внешней фабуле оперы «внутренний образ» композитора, находится в знаке «зеркала из ясписа» (по иконографии Архангела Гавриила), которое мир духа рефлексивно ставит перед вопрошающей душой. Духовная символика страдания, исповедальности и молитвенного просветления, запечатленная в образе Иоанны, находится в одном ряду высших откровений Монтеверди, Орландо Лассо, Л. Бетховена. Б. Яворский указывал на тематическую связь темы фуги f-moll из I тома ХТК Баха и Арии Иоанны, упоминая о многочисленных сочинениях Россини, Перголези, Львова на текст «*Stabat Mater dolorosa*» – средневековому литургическому гимну [1, с. 277].

Опера «Орлеанская дева» оставила тайну, в которой образ Иоанны настолько слит с сердцем композитора, что воспринимается рождённым и говорящим из его сокровенной глубины. Обратим внимание на то, что Иоанна – простая девушка из *глуши деревни*, она любила природу, чувствовала деревья, старый дуб и тонким слухом слышала святые голоса у этого дуба. П. Чайковский писал о себе: «я вырос в глуши» [17, т. VII, с. 155]. о. П. Флоренский отмечал у Чайковского тонкую способность слышать звуки природы и приводил фрагмент письма композитора об этом даре: «<...> в отсутствии звуков, среди ночной тишины слышать всё-таки какой-то звук, точно будто земля несётся к небесному пространству <...>» [16, с. 167].

Выводы. В завершение духовного анализа содержания экспозиционной арии № 7 Иоанны, одного из самых сердечных откровений, данных П. Чайковским своим героям (а в них – он сам), приведём мысль латышского поэта Р. Рудзитиса: «Что же это был за божественный огонь, который дал силы апостолу Павлу, Джордано Бруно, Жанне д'Арк пойти на смерть? Это их скрытая, безмерная

радость, возносящаяся над всем, это предчувствие сердца, что где-то действительно существует Оплот Света, к которому магнит их пламенного сердца вечно устремлён и с которым он в существе своём един» [13, с. 87]. В кордоцентризме, открытым Г. Сковородой, состояние радости есть «лучшая ориентация» в Жизни: «Чистая, благородная, плодотворная радость орошает, точно росой, все деяния человека, заставляет их сиять огнём психической энергии. <...> он (человек) перестаёт отделять себя от окружающего, вместе с тем сознавая свою истинную индивидуальность через высшую ответственность, через высшую радость <...>» [6, III, № 27].

В арии № 7 из 1-го действия оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» первоначальное «движение сознания» Иоанны происходит благодаря введению сложного, литургически обоснованного **духовного *etymon*'а**. Синкретизм символов, проявленных в семантической и жанровой ассимиляции, представлен: 1) риторическими знаками – сочетание *passus duriusculus, saltus duriusculus, pathopoija, parrhesa, exclamatio, chrest, tirata*; 2) барочными жанрами – *sarabanda, aria lamento, basso ostinato*; 3) раннехристианскими и средневековыми молитвенными жанрами – шествие-гимн, *Credo, Agnus Dei* («*Dona nobis pacem*»), *Stabat Mater dolorosa. dolorosa*; отзвук «колокольного набата».

Духовный смысл семантической и жанровой ассимиляции в арии Иоанны № 7 **литургичен**. Согласно ему, звучащие слова «*Простите вы, холмы, поля родные, приютно мирный, ясный дол, прости!*» воплощают **канон покаяния**. Драматургическая линия образа Иоанны – **моноопера** её Духовного мира внутри grand opera.

Перспектива дальнейшего развития темы. Подлежат уточнению и применению для музыковедческого анализа и учебно-методической работы использованные в статье понятия и подходы: духовный метод анализа музыкального произведения; *etymon* в дискурсе духовного знания; сочетание приведённых терминов; новизна жанровых обобщений.

Литература

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Б. Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М. : Классика-XXI, 2005. 372 с.
2. Бузукашвили И. Жанна д'Арк. Человек без границ. 2007. № 3. С. 34-38.
3. Дьячкова Е. Библия в жизни П.И. Чайковского. Музыка і Біблія. збірник наук. пр. К. : МДПП «Друкар», 1999. С. 178-185.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII веков: принципы, приемы. М. : Музыка, 1983. 77 с.
5. Иванов В. Давньоруська знакова співоча мова. Наукове видання. Миколаїв : Шамрай, 2008. 305 с.
6. Книги Единой Жизни. Т. I. III. «Огни Ориона». V: «По Стопам Ходоков». Черновцы, 2011. 610 с. www.postulates.org/ www.postulates.org.ua.
7. Кривошеина А. Меч. Язык символов. Человек без границ. 2005. № 5 (48). С.8.
8. Матвеева Д. Марк-Антуан Шарпантье и его трактат «Правила композиции». Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 163-172.
9. Николаевская Ю. Слово в художественном измерении музыкального символа. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. К. : 2003. С. 145-151.
10. Николаевская Ю. Символ как художественное измерение в оратории А. Жоливе «Истина о Жанне» (жанрово-стилевой аспект). Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 38 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. К. : 2004. С. 200-206.
11. Побережна Г. О феномене рекурсии в Библии и музыке. Музыка і Біблія: зб. наук. пр. К. : МДПП «Друкар», 1999. С. 20-30.
12. Побережная Г. Mysticus Шестой симфонии П.И. Чайковского. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. К., 2002. С. 115-124.
13. Рудзитис Р. Братство Грааля [пер. с литов. М. Пормалис; под ред Л. Данилова]. Рига : Угунс, 1994. 320 с.
14. Сикари А. Портреты святых: в 2-х томах. Т. II. Милан : «NUOVI RITRATTI DI SANTI», 1991. 192 с.
15. Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці: збірник наук. статей. Рівне : видавець О. Зень, 2010. 574 с.
16. Флоренский П. У водоразделов мысли: в 2-х т. М. : Правда, 1990. Т. 2. 448 с.
17. Чайковский П. Литературные произведения и переписка. ПСС. М. : Музгиз, 1957. Том III-А. 256 с. Т. VII. 1962. 643 с.
18. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в

музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

19. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества homo credens. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: ТОВ «С.А.М.», 2010. Вип. 28. С. 91-110.

20. Шапошникова Л. Жанна д'Арк: одна из седмицы. Культура и время. 2011. № 3 (41). С. 4-41.

References

1. Berchenko R. V poyskakh utrachennoho smysla. B.Javorskyj o «Khorosho tempyrovannom klavyre». M. : Klassyka-KhKhI, 2005. 372 s.

2. Buzukashvyly Y. Zhanna d'Ark. Chelovek bez ghranyc. – 2007. – # 3. – S. 34-38.

3. Djachkova E. Byblyja v zhyzny P.Y. Chajkovskogo. Muzyka i Biblija. Zbirnyk nauk. pracj K. : MDPP «Drukar», 1999. S. 178-185.

4. Zakharova O. Rytoryka y zapadnoevropejskaja muzyka XVII – pervoj polovyny XVIII veka: pryncypy, pryemy. M. : Muzyka, 1983. 77 s.

5. Ivanov V. Davnoruska znakova spivocha mova. Naukove vidannia. Mikolaïv : Shamrai, 2008. 305 s.

6. Knyghy Ednoy Zhyzny. T. I. III: «Oghny Oryona». V: «Po Stopam Khodokov». Chernovcy, 2011. 610 s. – www.postulates.org / www.postulates.org.ua.

7. Kryvosheyna A. Mech. Jazyk symbolov. Chelovek bez ghranyc. 2005. # 5 (48). S.8.

8. Matveeva D. Mark-Antuan Sharpantj'e y eghe traktat «Pravyla kompozycyy». Muzykaljnaja akademyja. 2007. – # 4. S. 163-172.

9. Nikolaevskaja Ju. Slovo v khudozhestvennom yzmerenyy muzykaljnogo symbola. Naukovii visnik NMAU im. P.I. Chaikovskogo. Vip. 28 : Semantichni aspekti slova v muzichnomu tvoriv. K. : 2003. S. 145-151.

10. Nikolaevskaja Ju. Symvol kak khudozhestvennoe yzmerenye v oratoryy A.Zholyve «Ystyna o Zhanne» (zhanrovo-stylevoj aspekt). Naukovii visnik NMAU im.P.I.Chaikovskogo. Vip. 38: Semantichni aspekti slova v muzichnomu tvoriv. K. : 2004. S. 200-206.

11. Poberezhna Gh. O fenomene rekursyy v Byblyy y muzyke. Muzika i Bibliia: zb. nauk. pr. K. : MDPP «Drukar», 1999. S. 20-30.

12. Poberezhnaja Gh. Mysticus Shestoj symfonyy P.Y.Chajkovskogo. Naukovii visnik NMAU im. P.I. Chaikovskogo. Vip. 20: Muzichnii tvir: problema rozuminnia. K., 2002. S. 115-124.

13. Rudzytys R. Bratstvo Ghraalja [per. s lytov. M. Pormalys; pod red

L.Danylova]. Rygha : Ughuns, 1994. 320 s.

14. Sykary A. Portrety svjatykh. V 2-kh tomakh. T. II. Mylan : «NUOVIRITRATTIDISANTI», 1991. 192 s.

15. Suprun-Jaremko N. Muzykoznavchi praci. Zbirnyk naukovykh statej. Rivne : vydavecj O. Zenj, 2010. 574 s.

16. Florenskij P. U vodorazdelov mysly: v 2-kh t. M. : Pravda, 1990. T.2. 448 s.

17. Chajkovskij P. Lyteraturnye proyzvedenyja y perepyska. PSS. P.Chajkovskij. –M. : Muzghyz, 1957. Tom III-A. 256 s. t. VII. 1962. 643 s.

18. Shapovalova L. Refleksyvnyj khudozhnyk. Problemy refleksyy v muzykaljnom tvorchestve. Kharjkov : Skorpyon, 2007. 292 s.

19. Shapovalova L. Lyturghyja kak «arkhetyp» tvorchestva homocredens. Problemy vzajemodiji mystectva, pedaghoghiky ta teoriji i praktyky osvity: zb. nauk. pr. KhDUM im. I.P. Kotljarevsjkogho. Kharkiv: TOV «S.A.M.», 2010. Vyp. 28. S. 91-110.

20. Shaposhnykova L. Zhanna d'Ark: odna yz sedmycy. Kuljtura y vremja. 2011. # 3 (41). S. 4-41.