

Крапива А.И.

Образ «Прекрасной Дамы» в оперном театре на примере творчества Н. А. Римского-Корсакова

Аннотация: Объектом исследования является оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова через раскрытие фантазийных женских образов в сказочных операх: «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кащей бессмертный», «Золотой петушок», «Сказание о невидимом граде Китеже». Познание прекрасного человеком всегда шло рука об руку с искусством, которое, в свою очередь, является одним из самых утонченных проявлений культуры общества и неисчерпаемой темой для исследований. В данной работе исследуются лучшие традиции русской оперы и образной сферы «Прекрасной Дамы» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Автор находит общие черты идеализированных образов прекрасных дам в творчестве поэтов и философов и прослеживает их воплощение в сказочных сюжетах композитора. Методологическую базу исследования составляет материалистическая теория познания. В ходе работы были использованы общенаучные методы познания: анализ, синтез, историко-художественный, сравнительный и системно-структурный. Автор приходит к выводу, что понимание образа «Прекрасной Дамы», воплощенного в сказочных женских персонажах опер Н.А. Римского-Корсакова, позволяет исполнителям (певицам-актрисам) прийти к лучшему пониманию вокальной партии, и необходимо для яркого воплощения прекрасных женских образов на оперной сцене.

Ключевые слова: Образ «Прекрасной Дамы», Н. А. Римский-Корсаков, сказочная опера, русская опера, женские персонажи, понимание вокальной партии, искусство, музыка, мировая художественная культура, образная сфера.

Review: The object of the research is the opera writing by Rimsky-Korsakov through revealing fantasy female characters in the fairy opera tales "Sadko", "The Tale of Tsar Saltan", "Kashchei Immortal", "The Golden Cockerel", and "The Legend of the Invisible City of Kitezh". Man's understanding of the beautiful had always gone hand in hand with art which, in its turn, is one of the finest manifestations of the society's culture as well as an inexhaustible topic for research. In this paper Kraviva investigates the best traditions of Russian opera and imaginative realm of "Beautiful Lady" in the works of Nikolai Rimsky-Korsakov. The author describes common features of idealized images of beautiful ladies in creative works created by poets and philosophers and how these images are shown in the composer's fairy plots. The methodological basis of the research includes the materialistic theory of knowledge. In the course of the research the author has also used general research methods such as analysis, synthesis, historical-artistic, comparative and systems-structural analysis. The author concludes that analysis of the image of "Beautiful Lady" embodied in the fabulous female characters in Rimsky-Korsakov's opera allows performers (singers and actresses) to come to a better understanding of the vocal part and is necessary for the realization of bright beautiful female characters in opera.

Keywords: World Art, music, art, vocal understanding, female characters, fairytale opera, Russian opera, Rimsky-Korsakov, the image of Beautiful Lady, imaginative sphere.

Люди давно стали задумываться о различных философских категориях, в числе которых было и познание прекрасного. Этим занялось искусство. Одна эпоха сменяла другую, и образы, являющие собой эталоны красоты, тоже изменялись: варьировались как форма, так и содержание. Познание прекрасного человеком всегда шло рука об руку с искусством, которое, в свою очередь, является одним из самых утонченных проявлений культуры общества и неисчерпаемой темой для исследований.

Образ «прекрасной дамы» находит своё воплощение во многих произведениях мировой художественной культуры, однако с момента его становления и до наших дней, образ претерпевал различные изменения. Становление образа происходило в средневековой Европе в XI-XIII веках, на которые пришёлся расцвет эпохи. Образ «прекрасной дамы» стал символом времени баллад и лирической рыцарской поэзии: воспевалось совершенно платоническое чувство к прекрасной и часто едва знакомой, идеализированной даме сердца – «Кур-

туазная» любовь (от фр. – *courtoise* – учтивая, вежливая), которая противопоставлялась браку. Рыцарь и трубадур-вассал в одном лице, служил своей даме сердца, как сеньору, за которого готов отдать жизнь. [9] Формированию женского эталона – благородной красавицы с непорочной душой – способствовал культ Святой Марии, в ключе которого и развивался образ. В эпоху Ренессанса эти черты стали каноничными и от Франческо Петрарки и его эталонного образа – Лауры, и до современников Шекспира: возлюбленная сонетистов всегда прекрасна и чиста. Однако Шекспир меняет образ кардинально: от внешнего до содержательного. Так, например, его эталон это женщина «в чьих взорах мрак ночной» (сонет 144), в которой не найдёшь «совершенных линий» (сонет 130). Более того – разум поэта отказывается ее любить «А сердце ни одной твоей вины не видит и с глазами не согласно» (сонет 141). Живя на стыке веков (XVI – XVII), Шекспир меняет образную сферу прекрасного и переворачивает образ идеальной женщины, или же прекрасной дамы сердца. В своих сонетах он не превозносит даму сердца над остальными в пышных сравнениях, а, скорее, наоборот – яростно изобличает все её пороки и недостатки, но при этом, ненавидя ее, провозглашает её же счастьем своей жизни: «Only my plague thus far I count my gain, That she that makes me sin awards me pain.» (сонет 141). [10]

Совершив даже такое небольшое углубление в историю мировой поэзии и философии, можно сделать вывод, что тема «Дамы Сердца» (образ «Прекрасной дамы») была актуальна, как минимум, со времён эпохи средневековья. И почти всегда этот образ имел определенные черты: если внешние эталоны образа могли меняться кардинально, в зависимости от тенденций и мировоззрения общества в контексте эпохи, то смысловая составляющая почти всегда оставалась неизменной и базировалась на представлениях об идеальной женщине.

Но такая революция образа не была явной – сонеты во времена Шекспира считались, скорее, литературой для личного пользования. Другое дело – трагедии, в которых также женские персонажи становятся более выразительными и глубокими, наделяются психологизмом и утрачивают условное деление на «хороших» и «плохих», «непорочных» и «грешных». Как известно, романтизм XIX века перенимал и переиначивал некоторые традиции былых эпох, так поэты и компози-

торы снова обратились к каноничному образу «прекрасной дамы», но видоизменяя его. Например, первым образ «вечной женственности» выдвинул Гёте И. в трагедии «Фауст», в которой образ обозначает «трансцендентную силу, любовно поднимающую человека в область вечной творческой жизни». [5] Позже этот образ воплотится и в музыке Ш. Гуно, опера «Фауст», женский образ Маргариты.

С особой поэтичностью образ передан и в русской культуре Серебряного века в творчестве А. Блока, а именно, в цикле его ранних стихотворений «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), которые поэт посвящает предчувствию встрече с любимой (в последующем, женой – Елизаветой Менделеевой). [1, стр.6] В своих стихотворениях Блок описывает образ прекрасной девушки, идеала, суровой богини, абсолютно неземного существа, перед которым поэт благоговеет, не смеет подойти и «преклоняется издали», любясь этим совершенством, которое столько хрупко, что лирический герой не только жаждет встречи с «богиней», но и боится таковой из-за возможности разочарования в образе. [2] Построению такой образной концепции способствовало погружение поэта в сферу идеалистической философии, а именно, тесное знакомство с теорией одного из крупнейших деятелей и философов XIX века – Владимира Соловьёва – теории о «двоемирии». В своих работах философ акцентирует наше внимание не только на существовании мира «реального», но и «сверхреального» – более высшего (мир идей, «Мировая Душа», «Вечная Женственность», образ Софии). [7, 8]

Философские воззрения Соловьёва на триединство – красоты, добра и истины – можно считать заключающим аккордом идей символизма, воспевающим и идеализирующим красоту человеческого духа через любовь и образ «идеала» – образ Софии (Божественная Премудрость). Соловьёв рассматривает «Софию» как проявление «премудрости»: идеи Софии проходят красной нитью через все его работы – косвенно, или прямо, окрашиваясь то в более философское осмысление, то в поэтическое. Интересен тот факт, что философ иногда упоминает о Софии, как о реально существовавшей женщине, прекрасной и идеальной, которая являлась ему в видениях. [7] Для понимания женских образов это идея имеет очень важное значение, так как она более осмыслена философски, была выдвинута современником Н. А. Римского-Корсакова и

Музыка и музыкальная культура

находила своё отражение в культурной среде, в которой находился композитор.

Образ «Прекрасной Дамы» большинства образчиков мировой поэтической культуры являл собой идеализированное, часто мистифицированное представления о женщине – совершенно неземном и прекрасном создании, которому чужды пороки. Также данный образ предполагал совокупность всех благодетелей, таких как доброта, непорочность, искренность, верность, мудрость, невинность; таинственность и чистота образа также были неотъемлемой частью. К подобным выводам приходят также социальные психологию. Например, Д. В. Погонцева в своём исследовании отмечает: «Представления о красивом человеке изменяются в зависимости от сочетания религиозных установок, социально-экономических факторов и этнокультурных особенностей. Одним из важнейших компонентов человеческой красоты выступает внешний облик... Описание внешнего облика женщины в сочетании с духовно-нравственными и личностными особенностями, отражают социокультурные и религиозные тенденции».[11]

Не редко, романтизируя в XIX веке традиции трубадуров, образ «прекрасной дамы» наделяли метафизическими способностями. И лишь изредка, этот романтический образ приобретал черты реального человека, как, например, в творчестве Шекспира, или русских прозаиков – представителей критического реализма. Но всё чаще «Прекрасные Дамы» упоминались поэтами-романтиками в балладах и переосмысленных сказках на старинные сюжеты, что позволяет сделать ещё один вывод: с эпохи романтизма образ прекрасной дамы окончательно перебазировался в сферу фантазийности и сказочности, а значит и воплощение образа мы будем рассматривать среди сказочных персонажей.

К подобным источникам для либретто обращались такие композиторы, как: Вагнер, Даргомыжский, Дворжак, Оффенбах, Римский-Корсаков. И если, например, Р. Вагнер опирался на германскую мифологию и исландские саги [3, с. 63], то Ж. Оффенбах обращался к различным источникам: античные трагедии – «Орфей в аду», образы популярных сказок – «Синяя Борода», сатирические произведения Гофмана – «сказки Гофмана»; несмотря на кажущуюся разрозненность, эти произведения объединяются общей темой – изображением современных композиторам нравов. [3, с. 319] Столь разными источника-

ми пользовался и Римский-Корсаков. Всего композитором было написано пятнадцать опер. В оперном творчестве Римский-Корсаков раскрылся как композитор наиболее ярко и многообразно. Это доказывается жанровым и стилевым многообразием, а так же многообразием форм и драматических решений. Сам Римский-Корсаков писал об этом так: «Я никогда не верил и не верю в одну единую истинную оперную форму, считая, что сколько на свете сюжетов, столько (почти столько) должно быть и соответствующих самостоятельных оперных форм.» [6] Его хронологически близкие оперы имеют абсолютно разные идейно-сюжетные фабулы. Но если их объединить по драматическому признаку, мы можем выделить две линии в оперном творчестве композитора: фантастические оперы и лирико-психологические драмы. Фантастические оперы предвосхищаются оперой «Снегурочка» и представлены операми: «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок». Также эти оперы часто называют просто – «сказочные оперы», а если рассматривать их с точки зрения источника для либретто и группировать по общим признакам развития сюжета и персонажей, то жанром этих опер можно обозначить, как бытовая лирико-эпическая опера, где степень лиричности будет зависеть от степени развёрнутости важности любовной линии. Линия лирико-психологической драмы раскрывается оперой «Царская невеста», и продолжается операми: «Сервилия» и «Пан Воевода». В тоже время опера «Сказание о невидимом граде Китеже» занимает особое положение – она объединяет оба жанровых направления в оперном творчестве композитора. Но необходимо отметить, что каждая сказочная опера композитора обращается к образным сферам концепции «Прекрасных Дам». Т.е. в каждой из таких опер мы обязательно встречаем героиню, наделенную неземной красотой и таинственностью: Шамаханская царица («Золотой петушок»); или добрым сердцем, как Дева Феврония («Сказание о невидимом граде Китеже и дева Февронии») и Царевна Ненаглядная Краса («Кашей бессмертный»). Нередко такая героиня наделена мистическими способностями или вовсе имеет божественное происхождение, как Снегурочка («Снегурочка»), Царевна Лебедь («Сказка о царе Салтане»), Волхова («Садко»).

Интересен тот факт, что женские образы, связанные с мистическим, не всегда являются

положительными персонажами, но от этого они не теряют свою красоту образа и музыкальную выразительность. Например, Кашеевна – единственная рассматриваемая нами роль для меццо-сопрано, или очень крепкого драматического сопрано («Кашей бес-смертный») – ее образ представлен яркими ритмами, диссонансами и даже жесткостью, скерцозностью, однако в финале её образ получает иное развитие и преобразуется под влиянием Царевны Ненаглядной Красы. Или Шамаханская царица – прекрасная восточная дева, которая, как и Звездочёт, стоит за гранью привычного понимания добра и зла, она, скорее, смеющаяся загадочная волшебница, которая восстанавливает порядок вещей.

Если говорить о музыкальном воплощении, то, прежде всего, все «положительные» персонажи исполняются высоким женским голосом – сопрано. Более того, большинство из них это жемчужины в репертуаре лирико-колоратурного сопрано, и именно посредством тембровой окраски, вокальной техники, подвижности голоса и почти инструментальности его звучания и создаётся образ. Если это Шамаханская царица, то миллизматика и колоратуры в вокальной партии в совокупности с использованием гармонических и дважды гармонических ладов, помогают создать восточный колорит, но требуют особого подхода к тембру. Воплощение данного персонажа не потерпит инструментальной холодности в звучании голоса. Здесь тембровая теплота, которая достигается только благодаря свободному владению грудного регистра, наряду с технической сложностью исполнения пассажей, является одной из вокальных задач певицы.

Иной подход требуется к работе над образом Снегурочки, или Царевны Лебедь. Здесь также необходимы: ровность звучания голоса, хорошая опора на дыхание, большой диапазон, потому что певицей будут встречены такие вокальные трудности, как: большие интервальные скачки в мелодии, длинные музыкальные фразы. Но вокальные пассажи и в музыкальной ткани выполняют уже совершенно иную изобразительную функцию, так же как высокие ноты. Если в случае с Шамаханской царицей, высокий регистр – это способ изображения загадочности и эмоциональности героини, то в исполнении Снегурочки тот же высокий регистр будет нести другую смысловую нагрузку – изображение эмоционально холодной красавицы. Инструментальная холодность, предельная чисто-

та звучания, полётность и звонкость голоса, сравнимая с перезвоном льдинок, должны отражаться и в тембре исполнительницы. «Очеловечивание» персонажа можно позволить себе только в четвертом действии: сцене с Мизгирём и сцене таяния. Это связано с изменением персонажа.

Ещё одним персонажем, схожим со Снегурочкой, является Царевна Лебедь (в начале Лебедь-Птица). Но это уже более «эмоционально повзрослевшая» героиня, отличающаяся мудростью. Это отражается и на вокальной характеристике: если Снегурочка должна звучать максимально легко, то Царевна Лебедь требует большей плотности дыхания, что не исключает подвижность голоса и огромную игру красок в тембре. Это обусловлено образом и его связью с морем: многочисленные переливы и колоратуры в данном случае указывают именно на эту образную связь. Критиками также отмечается, что для исполнения партии солистке необходимо безукоризненное владение верхним регистром и плотностью дыхания. Это связано не только с исполнением пассажей, но и с такой вокальной трудностью, как почти постоянное пение в верхнем регистре на piano.

Данный персонаж отличается от двух предыдущих и своей диалектикой: если Шамаханская царица на протяжении оперы оставалась неизменной и неразгаданной, Снегурочка влюбилась и растаяла (что музыкально завязано на разработке всего материала, связанного с лейтмотивами Снегурочки), то Царевна Лебедь изначально цельный персонаж (что характерно для её жанра), который не меняется, но раскрывается каждый раз с новой стороны. Критики выделяют две составляющие образа: фантазийный, который и будет исполняться максимально инструментально, и приближенный к реальному и человеческому, построенный на темах народных песен (четвертое действие). [4] Этой второй составляющей образа и следует придать большей теплоты звучания тембра, что будет очень удобно, потому что вокальная партия этой части образа как раз базируется в среднем и низком регистрах.

Следующий персонаж, живущий на стыке реального и фантазийного, но всё-таки изначально более реальный и человечный – дева Феврония. Этот образ, как никакой другой из рассматриваемых, является эталоном русской духовной красоты. Опера построена на витиеватом переплетении исторических фактов

Музыка и музыкальная культура

и легенд, что отразилось на образе главной героини – являясь простым человеком, она обладает бесконечной добротой, врождённой тягой к прекрасному и внутренней духовностью, почти святостью. Пожалуй, именно этот образ является максимально приближенным к образу «прекрасной дамы» из средневековья, только с русским колоритом христианства – наша героиня, пройдя через тяготы предательства, лжи и потерь, не утрачивает духовной красоты и входит в небесное царство, или зачарованный град Китеж – здесь присутствуют разные трактовки критиков об истинном смысле финала оперы. Несмотря на всю трагедийность событий оперы, героиня должна оставаться лирическим персонажем, любующимся красотой мира (леса), которого мы встречаем ещё в начале оперы. Это тот пример героини, где лирический герой не должен превращаться в драматического, несмотря на сюжетные изменения. Отчасти это продиктовано большим влиянием эпического начала в произведении. Исполнение данной партии требует от певицы настолько овладеть техникой вокала и традициями русской вокальной школы (в том числе подачи слова), чтобы уже никогда об этом не задумываться и полностью погрузиться в образ.

В воплощении девы Февронии главной задачей певицы является работа над интонированием смысла, здесь требуется добиться максимальной искренности интонации. Именно по этой причине, а не по причине технических вокальных трудностей, которые имеются, исполнение данной партии на стадии становления певицы не желательно.

Ещё с эпохи классицизма, существует некоторая система амплуа в операх, где тенор – это непременно герой-любовник, который любит сопрано – юную красавицу, а их счастью всё время мешает баритон. Возрастные роли, или роли правителей отдаются более низким голосам (бас, меццо-сопрано); роли наиболее отрицательных персонажей и колдуний не редко отдаются низким голосам. Также часто более утонченные и нежные роли отдаются лирическим голосам, а трагедийные и требующие большого накала страстей – драматическим. Конечно, из этого правила есть масса исключений. Но наш пример «прекрасной дамы» с благородным сердцем и неразделённой любовью исключением не является, а именно Волхова из оперы Садко. Ещё одна героиня-сопрано, связанная с водой, чьё звучание должно быть таким же тягучим, плотным, и

ласкающим, как река. От певицы не требуется колоратурное звучание, но необходима лирическая мягкость и красота звучания грудного регистра, бесконечность дыхания (или его иллюзия) для бесконечности фраз в неторопливой мелодии сольной арии Волховы – Колыбельной. Для этого произведения также характерны скачки в мелодии, но уже не такие большие, однако и их, как никогда, требуется сгладить вокально. Весь образ должен дышать лирической нежностью. Колорит волшебства очень сильно помогает передать оркестр и нововведение Римского-Корсакова – целотоновая гамма, однако и от певицы требуется игра тембра. Но всё-таки основной вокальной задачей станет именно бесконечность и плотность дыхания наряду с мягкостью тембра.

В завершение обзора рассмотрим самый нетривиальный персонаж – Царевна Ненаглядная Краса. Изначально являясь положительным и всепрощающим персонажем, царевне всё-таки не чуждо чувство праведного гнева и кровожадность по отношению к похитителю – Кащею (злая колыбельная Царевны). От певицы потребуются хорошее владение низким, средним и верхним регистрами, и умение глиссандировать из одного в другой без потерь для качества звука. Холодность и жёсткость звучания в злой колыбельной можно сравнить с третьей арией Царевны Ночи Моцарта в опере «Волшебная Флейта», здесь все пассажи будут направлены именно на передачу накала эмоционального состояния. Всё остальное время Царевна изображается мягким и лирическим персонажем с теплой интонацией и максимальной «правильностью» поступков.

В инструментальной части опер образы этих героинь выражаются обычно использованием стройных систем лейтмотивов, часто применяются «особые» тембры инструментов, например, арфы, колокольчики, деревянные духовые с высоким регистром. И хотя героини таких сказок обычно имеют законченные образы, у Римского-Корсакова они почти всегда получают развитие и, не редко, изменение в образе, которое предвосхищает разрешение какого-либо драматического конфликта в опере: психологического (Кашеевна), антагонистического (Снегурочка), или прямого противопоставления добра и зла, т.е. «добро победило» и всё возвращается на круги своя. Это отражается и на музыкальной ткани новыми лейтмотивами, или изменением в гармонии,

укрупнением формы арий, или наличием раз-вернутых сцен: либо массовым финалом, ха-рактерным для эпических жанров, как в «Сне-гурочке», « Сказке о Царе Салтане», «Сказе о невидимом граде Китеже»; либо камерным вариантом – дуэтом с уже измененным об-разом, или же «вернувшимся на круги своя»: Волхова («Садко»).

На основании выше изложенного можно сделать следующие выводы.

Философские воззрения Соловьёва на триединство – красоты, добра и истины, воспевающим и идеализирующим красо-ту человеческого духа через любовь и об-раз «идеала» – образ Софии (Божественная Премудрость), находила своё отражение в культурной среде своего времени, в которой жил Н. А. Римский-Корсаков.

В истории мировой поэзии и философии тема «Дамы Сердца» (образ «Прекрасной да-мы») была актуальна со времён эпохи сред-невековья. И почти всегда этот образ имел определенные черты: если внешние эталоны образа могли меняться кардинально, в зави-симости от тенденций и мировоззрения обще-ства в контексте эпохи, то смысловая состав-ляющая почти всегда оставалась неизменной и базировалась на представлениях об идеаль-ной женщине.

Понимание образа «Прекрасной Дамы», воплощенного в сказочных женских персона-жах опер Н.А. Римского-Корсакова, позволяет исполнителям (певицам-актрисам) прийти к лучшему пониманию вокальной партии, и необходимо для яркого воплощения прекрас-ных женских образов на оперной сцене.

Библиография:

1. Антокольский П. «Александр Блок» // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр // Библиотека всемирной литературы. Серия 3. Литература XX века – М.: Художественная литература, 1968. –Том 138. – С. 5-22.
2. Блок А.А.// Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр // Библиотека всемирной литературы. Серия Литерату-ра XX века – М.: Художественная литература, 1968. –Том 138. – С. 47-108.
3. Друскин М. История зарубежной музыки: учебник / под ред. Котоминой С. – М.: Музыка, 1980. – Вып. 4, изд-е 5. – 528 с.
4. Кандинский. А. Глава VII. Оперное творчество 1900-х годов. Сказочные оперы: «Сказка о царе Салтане» // История русской музыки. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков: Учебник для муз. Вузов. – М.: Музыка, 1984. – 2-е изд-е., Т. 2, кн. 2. – С. 165-178.
5. Кантор Владимир «Вечно женственное» и русская культура // «Журнальный зал». – 2003. – октябрь, № 11. Системные требования: URL: <http://magazines.russ.ru/october/2003/11/kantor.html> (дата обраще-ния: 26.03.2016)
6. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1935. – 5-е изд-е. – С. 315.
7. Сольвьёв В. Красота в природе // Сольвьёв В. Избранные произведения. Серия «выдающиеся мыслите-ли». – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – С. 276 – 294.
8. Сольвьёв В. О действительности внешнего мира и основании метафизического познания // Сольвьёв В. Избранные произведения. Серия «выдающиеся мыслители». – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – С. 54 – 67.
9. Шаповалов В. Основы философии. От классики до современности. — 2-е изд., дополненное. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. — С. 351.
10. Шекспир У. Сонеты / Перевод с англ. С. Маршака. Предисловие, примечания А. Аникста. – Хабаровск: кн. изд-во, 1987. – 224 с.
11. Погонцева Д.В. Культурно-историческая динамика представлений о женской красоте // Человек и куль-тура. – 2014. – 5. – С. 67-85. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.5.14612. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_14612.html (дата обращения:04.05.2016).

References (transliterated):

1. Antokol'skii P. «Aleksandr Blok» // Blok A. Stikhotvoreniya. Poemy. Teatr // Biblioteka vsemirnoi literatury. Seriya 3. Literatura XX veka – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1968. –Tom 138. – S. 5-22.
2. Blok A.A.// Blok A. Stikhotvoreniya. Poemy. Teatr // Biblioteka vsemirnoi literatury. Seriya Literatura XX veka – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1968. –Tom 138. – S. 47-108.

3. Druskin M. Istoriya zarubezhnoi muzyki: uchebnik / pod red. Kotominoi S. – M.: Muzyka, 1980. – Vyp. 4, izd-e 5. – 528 s.
4. Kandinskii. A. Glava VII. Opernoe tvorchestvo 1900-kh godov. Skazochnye opery: «Skazka o tsare Saltane» // Istoriya russkoi muzyki. Vtoraya polovina XIX veka. N. A. Rimskii-Korsakov: Uchebnik dlya muz. Vuzov. – M.: Muzyka, 1984. – 2-e izd-e., T. 2, kn. 2. – S. 165-178.
5. Kantor Vladimir «Vechno zhenstvennoe» i russkaya kul'tura // «Zhurnal'nyi zal». – 2003. – oktyabr', № 11. Sistemnye trebovaniya: URL: <http://magazines.russ.ru/october/2003/11/kantor.html> (data obrashcheniya: 26.03.2016)
6. Rimskii-Korsakov N. Letopis' moei muzykal'noi zhizni. – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izd-vo, 1935. – 5-e izd-e. – S. 315.
7. Sol'v'ev V. Krasota v prirode // Sol'v'ev V. Izbrannye proizvedeniya. Seriya «vydayushchiesya mysliteli». – Rostov-na-Donu: Feniks, 1998. – S. 276 – 294.
8. Sol'v'ev V. O deistvitel'nosti vneshnego mira i osnovanii metafizicheskogo poznaniya // Sol'v'ev V. Izbrannye proizvedeniya. Seriya «vydayushchiesya mysliteli». – Rostov-na-Donu: Feniks, 1998. – S. 54 – 67.
9. Shapovalov V. Osnovy filosofii. Ot klassiki do sovremennosti. — 2-e izd., dopolnennoe. — M.: FAIR-PRESS, 2001. — S. 351.
10. Shekspir U. Sonety / Perevod s angl. S. Marshaka. Predislovie, primechaniya A. Aniksta. – Khabarovsk: kn. izd-vo, 1987. – 224 s.
11. Pogontseva D.V. Kul'turno-istoricheskaya dinamika predstavlenii o zhenskoi krasote // Chelovek i kul'tura. – 2014. – 5. – С. 67-85. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.5.14612. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_14612.html (data obrashcheniya:04.05.2016).