УДК 782.1
ББК 85.317.41

М.А. ЕГОРОВА

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА»: Ф. ШИЛЛЕР И П.И. ЧАЙКОВСКИЙ

Произведение динамично в процессе своего создания, динамична «воля автора», его создавшего, оно динамично в процессе своей дальнейшей жизни — жизни в интерпретации современников и отдаленных потомков.

Д.С. Лихачев [1, с. 17—18]

Марина Алексеевна Егорова,
Московский институт музыки имени А.Г. Шнитке,
кафедра теории и истории музыки,
доцент
Маршала Соколовского ул., д. 10, Москва, 123060, Россия

кандидат искусствоведения
E-mail: leonora-ktim@mail.ru

Реферат. *В статье впервые рассматривается художественный диалог между трагедией Ф. Шиллера «Орлеанская дева» и одноименной оперой П.И. Чайковского. Выбранный ракурс позволяет выявить стороны творческой индивидуальности немецкого драматурга и русского композитора. Если Шиллер в своей трагедии акцентирует возвышенную героику, главной сюжетной линией становится восхождение героини к вечной жизни, то Чайковский направляет сюжет в трагическую сторону. Это существенно меняет расстановку смысловых акцентов, в частности, новую трактовку получают некоторые персонажи, окружающие Иоанну. В своем произведении Чайковский вступает в диалог не только с трагедией Шиллера, но и с жанром большой французской романтической оперы, создавая оригинальную композицию с целеустремленным и динамичным развитием, большими симфоническими обобщениями. В заключение подчеркивается актуальность этого диалога для развития темы подвига Жанны д'Арк в художественном процессе XX века.*

Ключевые слова: Шиллер, Чайковский, «Орлеанская дева», Жанна д'Арк, трагедия, опера, драматургия, диалог.

Для цитирования: *Егорова М.А.* «Орлеанская дева»: Ф. Шиллер и П.И. Чайковский // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 466—471.

Удивительная история Жанны д'Арк — девушки, обнаружившей несокрушимую силу духа и превратившей поражение в победу, но преданной и принявшей страшную и мучительную смерть, не могла не стать объектом художественного воплощения. Первым художественным произведением, посвященным Орлеанской деве, считается пьеса «Загадка осады Орлеана», написанная всего через четыре года после казни Жанны, в 1435 г. (имя автора история не сохранила) [2]. Образ Жанны появляется даже в исторической драме «Генрих VI» У. Шекспира [3]. К нашему времени образовался весьма длинный ряд художественных произведений разных жанров, в которых авторы обращались к жизни французской героини.

Столь активное развитие сюжета о Жанне в истории европейской художественной культуры порождало разные его интерпретации — от возвышенных до кощунственных (например у Вольтера [4]). Эти интерпретации начинали активно взаимодействовать друг с другом, образуя новую художественную целостность, в которой каждая из составляющих сторон ярко проявляла свою специфику.

Один из впечатляющих примеров такого художественного диалога — опера П.И. Чайковского и трагедия Ф. Шиллера «Орлеанская дева». Как известно, Чайковский сам писал либретто для оперы,

используя не только шиллеровскую пьесу, но и произведения французских драматургов XIX в. — драму Ж. Барбье «Жанна д'Арк» и оперу О. Мерме «Орлеанская дева» [5][1], а также разнообразные исторические материалы (прежде всего, труды А. Валлона [6]). Но именно трагедия Шиллера стала главным источником вдохновения для русского композитора.

Трагедия Ф. Шиллера «Орлеанская дева» [7] была написана в 1801 г., во время войны с Наполеоном. В этом произведении впервые в творчестве Шиллера прозвучала идея *святости* национально-освободительной борьбы. Эту идею воплощает в себе главная героиня пьесы — Иоанна д'Арк. Образ простой девушки из народа, чудесным образом повлиявшей на исторические события, произвел на немецкого драматурга сильнейшее впечатление.

Главную линию содержания трагедии можно представить как неуклонное восхождение Иоанны, которая героически следует своему высшему предназначению. Она покидает свой родной дом, участвует в военных действиях, преодолевает разнообразные искушения, в том числе и любовные. Внутренняя сила, обретенная через страдание, дает ей возможность совершить чудеса: пророчествовать, освободиться из английского плена («она схватила обеими руками свои цепи и разом перервала их; потом бросилась на близстоявшего воина, вырвала из рук его меч и убежала» — ремарка в конце 11 явления) [7, с. 411], спасти французского короля и победить англичан.

Ее смерть в шиллеровской трагедии совсем не такая ужасная и мучительная, как в реальной истории — поэт стремился избежать ее страшных проявлений. Иоанна, защищая короля, получает смертельную рану. Причем, ни в 12-м, ни в 13-м явлениях нет никаких упоминаний об этом ранении. Оно обнаруживается только в финальном 14-м явлении, когда героиню в бессознательном состоянии приносят во французский лагерь. Ее снова все любят, и смерть героини не воспринимается как трагическое событие — это последний этап ее восхождения: Иоанна, озаренная небесным светом, берет свое знамя и поднимается, узрев Господа и Богоматерь:

> «Я в облаках... я мчуся быстротечно...
> Туда... туда... земля ушла из глаз;
> Минута — скорбь, блаженство — бесконечно»
> [7, с. 414].

Последовательное развитие героической идеи поддерживается конфликтным контекстом. При этом конфликт мыслится автором как обретение *гармонии*, представленное в динамике своего развития. Например, конфликт короля и его окружения подготавливает единение французов и их освободительную войну. В этом плане характерно полное примирение в трагедии Шиллера Карла VII с Филиппом Бургундским, чего на самом деле не было. Наконец, самый главный конфликт — отвержение французами своей спасительницы Иоанны — в трагедии разрешается достаточно быстро и воспринимается как заблуждение, краткое затмение, сменяющееся искренним раскаянием.

Все это подчеркивает внутреннюю уравновешенность, гармонию, утверждающую возвышенность главной патриотической идеи, *классичность* поэтики, несмотря на то, что сам автор называет свое произведение *романтической* трагедией. Классичность мышления Шиллера проявляется и в выстраивании автором системы испытаний Иоанны, связанных с борьбой чувства и долга, которой посвящены развернутые монологи героини в конце Пролога и в начале IV действия.

Мистические мотивы, характерные для немецкого романтизма, представлены в пьесе достаточно лаконично. Это чудесное обретение героиней шлема, который приносит крестьянин Бертранд, и поединок Иоанны с призраком — Черным рыцарем (наверное, это самый фантастический эпизод в пьесе). Однако не эти фрагменты определяют развитие генеральной драматургической линии. Ключевыми моментами являются *рассказы* Иоанны о своих видениях в I и V действиях — именно рассказы, а не конкретные явления высших сил. Чудо трактуется Шиллером как нечто *внутреннее*, связанное с личным устремлением Иоанны. Таким образом, романтические мотивы играют здесь, скорее, оттеняющую роль, а не определяют сущностные стороны художественной системы. Показательно, что трагедия очень понравилась И.-В. Гете, известному своим негативным отношением к романтическому искусству, в письме Шиллеру он пишет о трагедии: «Она так хороша и удачна, что я не знаю с чем сравнить ее» [8, с. 351].

П.И. Чайковский обращается к истории Жанны д'Арк в 1878 году. Оперу композитор пишет с большим увлечением: «... мысли приливают в голове так, что им уж места нет, приходишь в отчаяние перед человеческой немощью своей... так хотелось бы вот тут, сейчас же, одним взмахом пера окончить все разом!» [9, с. 524]. Хотя опера, поставленная в 1881 г., не имела заслуженного успеха, композитор очень любил свое произведение. Мысль о возвращении к опере не покидала его до последних дней жизни.

В истории Жанны д'Арк Чайковский расставляет иные акценты. Его впечатляет не только героико-патриотическая идея, но и соединение в образе Иоанны контрастных, противоречивых сторон — силы, мужества и слабости, страха, страдания, которые она преодолевает. Изучая исторические материалы, связанные со Столетней войной, композитор был потрясен описанием сцены казни Жанны. В результате в либретто возникает своеобразный диалог идей Шиллера и Чайковского. И если в начале

оперы преобладает шиллеровское начало, и композитор достаточно последовательно воспроизводит текст немецкого драматурга в переводе В. Жуковского (с небольшими коррективами, ускоряющими развитие сюжета, что связано со спецификой жанра), то во вторую ее половину Чайковский вносит все больше и больше изменений.

Прежде всего, меняется драматургический вектор сюжета. Если Шиллер явно жалеет свою героиню и отказывается в финале от жестокой сцены ее казни, то для Чайковского это, может быть, самая главная сцена, генеральная кульминация всей оперы. Новый финал потребовал существенных преобразований и других внутренних линий сюжета. Так, в пьесе основные женские персонажи — Агнеса Сорель и королева Изабелла — отличаются исключительной силой духа. Агнеса уговаривает короля сразиться с англичанами, для освободительной войны ей не жалко своих великолепных драгоценностей. Королева Изабелла, в свою очередь, организует наступление англичан и бургундцев, одновременно и примиряя их, и противостоя им. В опере же опущена характеристика английского лагеря, оставлен лишь один героический женский образ — Иоанны, образ Изабеллы отсутствует, радикально изменилась Агнеса: она находится вне политических отношений, вне национально-освободительной борьбы французов. Более того, она отвлекает короля от боевых действий, как бы увлекая, затягивая его в свое «лирическое пространство» в завораживающем романсе-баркароле:

«Если воля небес обрекла к нищете королевского сына
И жестоко тебя обрекла на изгнание злая судьбина,
Покорись, покорись, покорись, о мой милый...»
[5, с. 200—201].

Другим важным моментом в драматургии Чайковского является то, что он не показывает Иоанну в победном поединке с Монтгомери, нет в опере и мистической сцены с Черным рыцарем: остается только батально-любовная сцена с Лионелем. При этом образ Лионеля существенно обновлен: из английского полководца он превращается в бургундского рыцаря, что уменьшает степень его враждебности французам.

В трагедии Шиллера отношений между Иоанной и Лионелем практически нет — они только обозначены, но никак не развиваются; в плену Иоанна уже полностью владеет своими чувствами: «Пусть будет то, чему быть должно, — я уж слабости не ведаю в себе» [7, с. 397]. У Чайковского же образ Лионеля как бы соединяет в себе черты шиллеровских Лионеля и Раймонда — благородного жениха Иоанны, и чувства героев представлены сразу же в бурном развитии, охватывают значительное драматургическое пространство — целые картины в III и IV действиях. Лионель в лучших куртуазных традициях превращается в рыцаря прекрасной дамы: даже когда все французы отворачиваются от Иоанны в сцене коронации, лишь Лионель остается ей верен, как Раймонд у Шиллера. Попытки героини Чайковского бороться с любовными чувствами практически безуспешны: когда Лионель погибает, пытаясь спасти ее от англичан, Иоанна думает не об освобождении Франции, а о будущей встрече с возлюбленным: «Прими последнее лобзанье мое! И жди меня, свиданье близко!» [5, с. 443]. Возникает впечатление, что со смертью Лионеля жизнь для героини теряет всякий смысл.

Но самое главное отличие оперы от трагедии заключается в трактовке высших сил. У Шиллера их представляет Дева Мария. О ее явлениях рассказывает только сама Иоанна. У Чайковского это не только Дева Мария, но и ангелы, которые в опере персонифицированы. Становясь полноправными участниками действия, они проводят сквозную музыкальную линию в спектакле, тем самым обозначают его смысловую основу. Так, ангелы появляются со своим лейтмотивом в финале I действия, на этом же лейтмотиве основаны рассказы Архиепископа и Иоанны во II действии; далее: ангелы вторгаются в любовную сцену Иоанны и Лионеля в IV действии, их призывы слышны в финальной сцене казни.

При этом образно-драматургическая линия ангелов у Чайковского парадоксальным образом отделена, «оторвана» от их небесной «родины», и они теряют свой светлый идеальный облик, что приводит к противоречию между категориями «высшего» и «идеального». Если у Шиллера иной мир прекрасен и светел[2], то в опере его *пространство* никак не обозначено, его суровые посланники действуют в *реальном* мире и не терпят никаких соперников:

«Завет небес нарушен, ты греховна,
Тебе не довершить святого дела,
Грех ты искупить должна терпеньем,
Не бойся мук, страданье быстротечно,
И плен, и смерть терпи как искупленье,
Блаженство ждет тебя на небесах!»
[5, с. 413—415].

Таким образом, если шиллеровская Иоанна свои чувства искупает изгнанием, то Иоанна у Чайковского — не только изгнанием, но и жестокой казнью. Сама казнь представлена в опере исключительно мрачно, без ощущения катарсиса — английские солдаты торжествуют, народ видит в Иоанне простую несчастную девушку — невинную жертву, а не героиню, никого не охватывает патриотическое воодушевление; в музыке господствует траурный *d-moll*, который не исчезает даже в призывах ангелов.

Финал оперы П.И. Чайковского «Орлеанская дева» — сожжение Иоанны

Такой финал отличает П.И. Чайковского не только от Ф. Шиллера, но и от большинства композиторов XIX столетия, которые трактуют сцены, связанные с гибелью героев в пламени, в *празднично-просветленном* характере, как *феерию*, очищение, подготовку к новому жизненному циклу. Таковы, например, финалы «Нормы» В. Беллини, «Гибели богов» Р. Вагнера, пожар в «Пророке» Дж. Мейербера, аутодафе в «Доне Карлосе» Дж. Верди. Даже М.П. Мусоргский самосожжение раскольников в «Хованщине» представляет более ярко — с преображением мрачного *as-moll* в сияющий *As-dur*. Очевидно, что Чайковский уже в период 1870 — начала 1880-х гг., начиная с «Евгения Онегина», формирует свое отношение к коллизии долга и чувства — субъективная сторона явно имеет приоритет, и никакое прекрасное будущее и даже счастье целого народа не могут оправдать страдания человека в настоящем времени.

Для музыкального воплощения своей идеи Петр Ильич обращается именно к романтической разновидности оперы — большому французскому (или парижскому) типу, сформировавшемуся в первой половине XIX века. Двойной конфликт, масштабная композиция, яркие контрасты между сольными и массовыми сценами, многонациональный интонационный язык оперы — все это оказалось близким русскому композитору, который, таким образом, продолжает традиции своих предшественников — М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского, также активно обращавшихся к французской оперной драматургии. Интересно, что «Орлеанская дева» по своим опорным моментам практически совпадает с «Пророком» Дж. Мейербера. Так, в начале оперы «пасторальный» персонаж рассказывает о своих мистических откровениях (сон у Иоанна — главного героя «Пророка»), далее он превращается в народного вождя, героя-победителя, не знающего поражений, любовные сцены имеют исключительно драматический и даже трагический характер; переломным моментом становится сцена коронации, которая трактуется обоими композиторами подчеркнуто драматично, в финале Иоанн и Иоанна погибают в огне, окруженные своими врагами. Французское влияние обнаруживается и в тембровом решении партии героини — это меццо-сопрано или низкое драматическое сопрано, как у мейерберовской Фидес, как у Кармен в опере Ж. Бизе — тембр, таящий в себе внутреннее противоречие света и тьмы. Удивительно, но и сценические судьбы «Орлеанской девы» Чайковского и «Пророка» Мейербера похожи — оба произведения не получили должного признания у современников и ставятся сравнительно редко.

В то же время Чайковский сумел на данной жанровой основе создать ярко индивидуальное драматургическое решение. Его спектакль более динамичный, целеустремленный по сравнению с французскими образцами. В нем не пять действий, а четыре, что создает ощущение большей концентрированности драматургического процесса. Композитор предельно сокращает количество балетных сцен — в «Орлеанской деве» остается только одна сцена во II действии, посвященная развлечениям короля. Наоборот, большая роль отводится симфоническим вступлениям и антрактам, выстраивающимся в линию, утверждающую трагические образы. Так, в оркестровой интродукции к опере сопоставляются образы идеально-возвышенные и драматические, конфликтные. Более сжатый вариант этого сопоставления предваряет II действие, напряженную батальную сцену изображает вступление к III действию, траурный марш звучит перед финальной сценой казни.

Совершенно оригинален в «Орлеанской деве» вокальный стиль Чайковского, который отличается не только от французских образцов, но и от собственного стиля в других операх. Если для французской большой оперы характерна опора на четыре типа мелодики — декламационный, романсовый, танцевальный и виртуозный, то у Чайков-

М.Н. Ермолова в роли Иоанны

ского преобладает патетическая декламация, явно испытывающая вагнеровское влияние (например, рассказ Иоанны можно соотнести с рассказом Эльзы в «Лоэнгрине»), которая лишь оттеняется романсовыми фрагментами, а виртуозных каденций вообще нет. Значительная роль отводится хоровым сценам, что придает произведению черты оратории. Такое ораториальное наклонение оперы совпадает с тенденциями в западноевропейской и отечественной музыкальной драме (например, в «Парсифале» Р. Вагнера, в «Хованщине» М.П. Мусоргского).

Таким образом, на примере двух интерпретаций истории о Жанне д'Арк мы видим два взгляда на человеческую жизнь. В классическом варианте Ф. Шиллера смысл жизни раскрывается в абсолютном единении с Богом, которое требует героических усилий. Но Шиллер в своем произведении избегает трагических реалий и подчеркивает значительность награды — это и способность творить чудеса, и ощущение свободы в реальной жизни, всеобщая любовь, обращенная к Иоанне, и самое главное — божественная благодать, нисходящая на героиню в финале пьесы.

П.И. Чайковский видит неразрешимое противоречие между высшими духовными устремлениями человека и его жизнью в бренном мире. Для него человеческие отношения важны не менее, чем ратные и религиозные подвиги; личность не может состояться без любви и страданий. Характерно, что кульминация образного развития Иоанны у Чайковского имеет глубоко трагический характер, представляя собой сцену казни. При этом подразумевается божественное спасение Иоанны, мы о нем *знаем* — ведь композитор совершенно конкретно представлял нам ангелов, но совершенно нет *ощущения* будущего блаженного существования героини. Это стремление не только знать о вечной жизни, но и *чувствовать* ее станет одной из важнейшей тем в искусстве рубежа XIX—XX вв. («Иоланта», «Щелкунчик» П.И. Чайковского, симфонии Г. Малера, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, произведения Л.Н. Толстого).

Однако шиллеровская концепция во второй половине XIX в. не потеряла своей актуальности. Благодаря опере П.И. Чайковского в России с большим успехом начали ставить трагедию немецкого поэта и драматурга. Роль Иоанны стала ключевой в репертуаре великой русской актрисы М.Н. Ермоловой. Сам Чайковский перед своей кончиной думал о переделке финала оперы именно по шиллеровскому образцу[3]. Шиллеровский вариант окажется более близким и произведениям XX столетия. Однако в наиболее ярком воплощении истории Жанны д'Арк в XX в. — мистерии А. Онеггера на текст П. Клоделя «Жанна д'Арк на костре» [10] снова возродятся трагическое мироощущение и страстная эмоциональность, которые привнес в сюжет П.И. Чайковский.

Примечания

1 Сведения об этом приводятся в комментариях к опере.

2 Примером обозначения идеального пространства у Шиллера может служить следующий отрывок:

«Смотрите, радуга на небесах,
Растворены врата их золотые;
Средь ангелов — на персях вечный сын —
В божественных лучах стоит она
И с милостью ко мне простерла руки...»
[7, с. 414].

3 На такой переделке оперы настаивал директор Императорских театров В.П. Погожев: «Восходящая ветвь карьеры Иоанны-девственницы, вдохновенной, экзальтированной патриотки, со всей окружающей ее исторической обстановкой, великолепно проведена в вашей музыке. А зенит торжества и дальнейшая картина драмы Иоанны-женщины, с ужасом ее трагического конца, — сравнительно бледна, мало интересна и не захватывает зрителя.

— Да, — сказал Чайковский, — не вы первый мне говорите это... по существу, я не спорю. Я согласен: музыку эту надо переделать...» [11, с. 128].

Список источников

1. Лихачев Д.С. Принцип историзма в изучении русской литературы // О филологии / предисловие Л.А. Дмитриева. Москва : Высш. шк., 1989. 208 с.
2. *Перну Р., Клэн М.-В.* Жанна д'Арк / пер. с фр. Москва : Прогресс ; Прогресс-академия, 1992. 523 с. (Века и люди, т. XXXIII).
3. *Шекспир У.* Генрих VI. Ч. 1, 2, 3 ; Ричард III / пер. с англ. Москва : АСТ, 2001. 637 с.
4. *Вольтер.* Орлеанская девственница : сатирическая поэма / пер. с фр. под ред. М. Лозинского. Санкт- Петербург : Азбука-классика, 2006. 312 с.
5. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Т. 37. Оперное творчество. «Орлеанская дева». Переложение для пения с фортепиано. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1963. 514 с.
6. *Wallon H.* Jeanne d'Arc. Paris : Edité par Hachette & cie, 1877. 190 p.
7. *Шиллер Ф.* «Орлеанская дева» // Шиллер Фридрих. Избранное. Т. II / пер. В.А. Жуковского. Самара : Лист, 1997. С. 269— 416.
8. *Гете И.-В., Шиллер Ф.* Переписка : в 2-х т. Т. 2. Москва : Искусство, 1988. 587 с.
9. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 7. Письма. 1878. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1962. 644 с.
10. *Honegger A.* Jeanne d'Arc au bucher [Ноты] : [pour solistes, choeur mixte, choeur d'enfants et orchestre] / poème de Paul Claudel. Paris : Salabert, 1947. 259 p.
11. Воспоминания о П.И. Чайковском / сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина ; ред. Вл.В. Протопопов. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1962. 460 с.

"THE MAID OF ORLEANS": SCHILLER AND TCHAIKOVSKY

MARINA A. EGOROVA
A. Schnittke Moscow State Institute of Music,
10 Marshala Sokolovskogo St., Moscow, 123060, Russia
E-mail: leonora-ktim@mail.ru

Abstract. *For the first time, the article considers the artistic dialogue between Schiller's tragedy "The Maid of Orleans" and the eponymous opera by Tchaikovsky. The selected perspective allows the author to reveal various aspects of creative individuality of the German dramatist and the Russian composer. Whereas Schiller emphasizes the sublime heroism so that the ascent of the heroine to eternal life becomes the main storyline in his drama, Tchaikovsky makes the plot take a turn towards a tragedy. This significantly changes the balance of semantic accents in the opera. In particular, a number of characters surrounding Joan receive a new interpretation. Tchaikovsky enters into a dialogue not only with Schiller's tragedy, but also with the genre of French Grand Romantic Opera, creating an original composition with a focused and dynamic development, and major symphonic generalizations as well. The relevance of this dialogue for the development of the theme of Joan of Arc's heroism in the twentieth-century art is underlined in the conclusion.*

Key words: Schiller, Tchaikovsky, "The Maid of Orleans", Joan of Arc, tragedy, opera, dramatic structure, dialogue.
Citation: Egorova M.A. "The Maid of Orleans": Schiller and Tchaikovsky, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 466—471.

References

1. Likhachev D.S. Printsip istorizma v izuchenii russkoi literatury, *O filologii* [On the philology]. Moscow, Vyssh. shk. Publ., 1989, 208 p.
2. Pernu R., Klen M.-V. *Zhanna d'Ark* [Jeanne d'Arc]. Moscow, Progress Publ., Progress-akademiya Publ., 1992, 523 p.
3. Shakespeare W. *Genrikh VI, part 1, 2, 3, Richard III*. Moscow, AST Publ., 2001, 637 p. (in Russ.).
4. Voltaire, *Orleanskaya devstvennitsa: satiricheskaya poema* [La Pucelle d'Orleans : Satirical Poem]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2006, 312 p.
5. Tchaikovsky P.I. *Complete Works*. Moscow, Gos. muzykal'noe Publ., 1963, vol. 37 (Opernoe tvorchestvo. "Orleanskaya deva". Perelozhenie dlya peniya s fortepiano ["The Maid of Orleans", Arranged for singing with piano]), 514 p.
6. Wallon H. *Jeanne d'Arc*. Paris : Edité par Hachette & cie, 1877, 190 p.
7. Shiller F. [The Maid of Orleans], *Selected Works*, Samara, List Publ., 1997, vol. II, pp. 269—416.
8. Goethe I.-V., Shiller F. *Perepiska* [Letters in 2 vol.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998, vol. 2, 587 p. (in Russ.)
9. Tchaikovsky P.I. Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete Works : Literary Works and Communication]. Moscow, State Music Publ., 1962, vol. 7 (Letters. 1878), 644 p.
10. Honegger A. *Jeanne d'Arc au Bucher : pour Solistes, Choeur Mixte, Choeur d'enfants et Orchestre*. Paris : Salabert, 1947, 259 p.
11. Bortnikova E.E., Davydova K. (eds.). *Vospominaniya o P.I. Chaikovskom* [Memories about Tchaikovsky]. Moscow, Gos. muzykal'noe Publ., 1962, 460 p.