

Об одной скрытой цитате в повести В. Ф. Одоевского «Сильфида»: опыт комментария

Анна Кондюрина

Независимый исследователь

Рим, Италия

Independent researcher

Rome, Italy

E-mail: anna.kondiurina@asps.it

<https://orcid.org/0009-0001-8671-9651>

Резюме. Статья представляет собой истолкование повести Владимира Федоровича Одоевского «Сильфида» (1837) и состоит из двух качественно разных частей: реального и концептуального комментария. Первый комментарий посвящен выявлению скрытой цитаты, ее переводу с итальянского языка на русский и установлению ее источника (опера Джоаккино Россини «Танкред»). В этой части также приводятся фактические сведения, которые дают представление о комплексе содержаний, стоящих за отсылкой и позволяющих понять ее функцию в общем замысле произведения. Во втором комментарии предметом рассмотрения становится сюжет повести и ее образность, имеющая богатую философскую и иконографическую традицию (в первую очередь неоплатонизм и алхимический символизм); через них раскрывается проблематика произведения и философские воззрения В. Ф. Одоевского.

Ключевые слова: опера, Россини, Танкред, алхимия, природа.

On one Hidden Quote in V. F. Odoevsky's Story *La Sylphide*: An Attempt at Commentary

Abstract. The article is an interpretation of Vladimir Odoevsky's story *La Sylphide* (1837), which consists of two qualitatively different parts: a real and a conceptual commentary. The first is devoted to identifying the hidden quotation, translating it, establishing the source (opera *Tancredi* by Gioachino Rossini). This part also provides factual information necessary to understand the complex of contents behind the reference and allowing one to understand its

Received: 20/07/2025. Accepted: 02/09/2025

Copyright © 2025 Анна Кондюрина. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

function in the overall concept of the work. In the second part, the subject of consideration is the plot of the story and its imagery, which has a rich philosophical and iconographic tradition (primarily, Neoplatonism and alchemical symbolism); through them, the problems of the work and V. Odojevsky's philosophical views, are revealed.

Keywords: opera, Rossini, Tancredi, alchemy, nature.

Apie vieną paslėptą citatą V. F. Odojevskio apysakoje „Silfida“: komentaro analizė

Santrauka. Straipsnyje pateikiama Vladimiro Odojevskio apysakos „Silfida“ (1837) interpretacija, kurią sudaro dvi skirtingos dalys – faktinis ir konceptualusis komentarai. Pirmojoje dalyje identifikuojama paslėpta citata, pateikiamas jos vertimas, nustatomas šaltinis (Dž. Rossini opera „Tankredas“), taip pat atskleidžiami faktiniai duomenys, leidžiantys suprasti, kas slepiasi už užuominų ir jų turinio, kokios jų funkcijos bendrame kūrinio sumanyme. Antrojoje dalyje analizuojamas apysakos siužetas ir vaizdų visuma, susijusi su turtinga filosofine ir ikonografinė tradicija, pirmiausia neoplatonizmu ir alchemijos simbolika, kurie ir atskleidžia kūrinio problematiką ir filosofines V. Odojevskio pažiūras.

Reikšminiai žodžiai: opera, Rossini, Tankredas, alchemija, gamta.

Иногда споры принимали характер чисто грамматический, дедушка говорил: «согрешихом, беззаконновахом, неправдовахом», а дядя Пётр утверждал, что надо говорить «согрешишиа, беззаконновашиа, неправдовашиа».

Вопрос: Кто прав в споре?

Ответ: Выбор происходит между формой прошедшего времени 1-го лица мн. числа (мы) и третьего (они), таким образом, спор у Горького носит не грамматический, а мировоззренческий характер.

Из ответов П. М. Лавринца на московской студенческой олимпиаде 1986 г.

I.

Отправной точкой для статьи послужили случайное наблюдение, неточность в русском переводе встретившегося в повести В. Ф. Одоевского итальянского выражения и возникшие по этому поводу соображения, которые позволили увидеть роль этого микроскопического фрагмента в общем замысле повести «Сильфида» и побудили дать развернутый ее комментарий. Перевод упомянутого выражения и текст «Сильфиды» цитируются по изданию 1959 г.¹,

1 Одоевский, В.Ф., 1959. Повести и рассказы. Подготовка текста, статья и примечания Е.Ю. Хин. Москва: ГИХЛ.

по-видимому, последнему, поскольку обнаруженные электронные версии воспроизводят его же.

Во второй главе повести, написанной в 1837 г. и тогда же опубликованной в журнале «Современник» (1837, том V), главный герой рассказывает о скуке деревенского уединения и о занятиях, которыми он пытается развлечься:

*Оставшись один, я побродил по комнате, посмотрел несколько раз на свой четверугольный пруд, попробовал было срисовать его; но ты знаешь, что карандаш мне никогда не давался: трудился, трудился – вышла гадость; принялся было за стихи – вышел, по обыкновению, скучный спор между мыслями, стопами и рифмами; я даже было запел, хотя никогда не мог наладить и *di tanti palpiti** – и наконец, увы! призвал старого управителя покойного моего дядюшки и невольно спросил у него: «Да неужели у дядюшки не было никакой библиотеки?». И сноска-перевод: *Буквально: с волнением, с трепетом.*

(Одоевский, 1959, с. 276–277)

Вернемся к цитате и попробуем заменить итальянское выражение русским переводом. У нас получится: «запел, хотя никогда не мог наладить и с волнением». Звучит загадочно. По всей вероятности, слова эти означают что-то другое.

Попробуем начать с перевода. Во-первых, несмотря на пометку «буквально», слово *palpiti* дается не в прямом значении, а в переносном. *Palpito* буквально означает «удар», «биение сердца», «пульс» и – фигурально – «волнение» и «трепет», а *tanti palpiti*, соответственно, – «множество», «сколько» (волнений), «сильный» (трепет). Во-вторых, все выражение а) вводится предлогом и б) не является устойчивым сочетанием. Иначе говоря, мы имеем дело с второстепенным членом предложения в отсутствие главных и, следовательно, невозможностью реконструировать контекст. Точнее, такая возможность существует, но только в том случае, если перед нами цитата.

Снова обратимся к русскому тексту. По функции *di tanti palpiti* – дополнение. Стало быть, «не мог наладить» не «как» («с трепетом»), а «что»? Притом, по всей видимости, что-то самое простое для исполнения? Самое известное? Известное до такой степени, что и адресат (повесть имеет эпистолярную форму), и читатель должен был узнать это что-то – даже без кавычек, даже написанное со строчной буквы. Имя? Название?

Имя автора можно не называть, оно носится в воздухе: «Наполеон умер, но есть еще один человек, о котором теперь говорят везде: в Москве и Неаполе, в Лондоне и Вене, в Париже и Калькутте². Слава этого человека распространяет-

2 В XVIII–XIX вв. Калькутта – столица Британской Индии.

ся всюду, куда только проникла цивилизация, а ведь ему нет и тридцати двух лет!». Это пишет Стендаль в своей книге «Жизнь Россини» 1824 г. (Стендаль, 1959, с. 259). Что касается названия, то это опера «Танкред». Нам, кому Россини известен преимущественно как автор одной – двух опер (конечно, «Севильского цирюльника», может быть, «Золушки» или «Вильгельма Телля»), трудно представить, что прославил его именно «Танкред» и что лучшим номером в нем была ария главного персонажа – «ни одна ария в мире столько не исполнялась повсюду, как эта» (Там же, с. 305). Начальные слова этой знаменитой арии из одноименной оперы звучат так:

*Di tanti palpiti,
di tante pene,
da te, mio bene,
spero mercé.
Mi rivedrai...
ti rivedrò...
ne' tuoi bei rai
mi pascero.
Deliri, sospiri...
accenti, contenti!...
Sarà felice, il cor mel dice,
il mio destino vicino a te.*

И мой русский перевод, по возможности дословный:

*За все тревоги,
за все страдания,
от тебя, друг мой (варианты: любовь моя, мое сокровище),
жду награды.
Меня вновь увидишь...
тебя вновь увижу...
насмотрюсь в твои прекрасные глаза
(вариант: насыщусь созерцанием твоих чудных очей).
Восторги, вздохи...
речи, радости!..
Будет счастлив – сердце мне это говорит –
подле тебя мой удел³.*

3 Есть перевод начальных строк арии, сделанный С. Ю. Левиком. Он предназначен для сцены и потому свободнее и благозвучнее: «После тревожных дней, полных страданий, жду я свиданья с милой моей» (Фраккароли, 1990, с. 97).

Понятно, что слова либреттиста Гаэтано Росси вряд ли бы сделали эту арию знаменитой, заслуга всецело принадлежит Россини. Премьера «Танкреда» состоялась в Венеции зимой 1813 г. Чтобы описать произведенный ей «фурор», воспользуемся рассказом Стендаля:

Можно себе представить, какой успех имело это произведение в городе, где лучшие всего умеют ценить красоту мелодий. [...] Все, начиная с какого-нибудь гондольера и кончая высокопоставленным вельможей, повторяли:

Ti rivedrò, mi rivedrai.

В зале суда пришлось призывать к порядку публику, потому что она распевала:

Ti rivedrò!

(Стендаль, 1959, с. 299)

«Эта прелестная опера, – продолжает Стендаль, – за четыре года обошла всю Европу» (Там же, с. 301). С 1813 по 1862-й «Танкред» ставится ежегодно, иногда по нескольку раз, после чего почти на 100 лет предается забвению и с 1977 г. получает вторую жизнь. Однако ария за эти года никогда не выходила из репертуара, она исполнялась как концертный номер. Более того, обладающая особой мнемогеничностью, – «музыка, которую вы запоминаете, после того как вам раз или два ее пропоют» (Там же, с. 283), она превратилась репрезентацию итальянского вокального искусства в целом. С большой вероятностью именно из-за этого она появилась в «Сильфиде».

Русская премьера «Танкреда» состоялась в Москве на сцене Большого театра в 1825 г. К этому времени музыка Россини стала частью культурного фона не только в столицах, но и провинции. Вот два примера: из михайловской ссылки Пушкин пишет о поездках в Тригорское к П. А. Осиповой и ее дочерям: «Я видаю часто только добрую старую соседку, слушаю ее патриархальные разговоры – ее дочери, довольно непривлекательные во всех отношениях, играют мне Россини, которого я выписал» (*Письмо к В. Ф. Вяземской в середине октября 1824 г.*). В поэме «Граф Нулин» (1825) «анекдотический герой приезжает из Парижа “с мотивами Россини, Пэра”» (Глумов, 1950)⁴. Но не только: еще с ажурными чулками, лорнетами, романами Вальтер Скотта и т.д., что уравнивает их в качестве предметов повседневного обихода.

Существует еще один интереснейший документ эпохи – портрет Зинаиды Волконской в костюме Танкреда работы Ф. А. Бруни из собрания Русского

4 «Пэр», о котором мы действительно ничего не знаем, это Фердинандо Паэр (1771–1839), бывший самым знаменитым итальянским композитором в Европе до появления Россини. И оба они в 1825 г. действительно жили в Париже.

музея, датируемый 1820–1824 гг.⁵ Известно, что у Волконской был прекрасный контральтовый голос и что она пела у себя в домашнем театре: «в последнем отношении она могла соперничать с первоклассными певицами» [Бутурлин, 1897: 640] (цит. по: Гяч и др., с. 7). Она выступала на придворных празднествах (как жена флигель-адъютанта Александра I с 1813 г. Волконская входила в малую императорскую свиту) и, в 1813–1817 гг., в частных театрах и с большим успехом исполняла роль Танкреда (Иванова, 2008, с. 12). В год премьеры в Большом опера ставилась и в московском салоне княгини (Там же, с. 11). Наверное, возникает вопрос, почему Волконская выступает в мужской роли? Дело в том, что эта партия – женская⁶. И успех оперы связан с именами выдающихся певиц.

Тогда же Одоевский публикует статью «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году». Хроника служит в ней материалом для эстетических обобщений все более высоких степеней абстракции. Любители музыки, пишет Одоевский, разделились на две главные партии – «моцартисты и россинисты», чей кумир не один лишь Россини, «имеющий талант неотъемлемый», но и его не столь талантливые последователи, породившие «болезнь», «называемую *россинизмом*» (Одоевский, 1956, с. 95). Россини и Моцарт – два противоположных типа «гения»: «Россини пишет для удовольствия уха, Моцарт к сему удовольствию присоединяет наслаждение сердечное [...] выходя из театра после оперы Россини, невольно напеваешь счастливые его темы, как после французского водевиля [...]» (Там же, с. 98). Иначе говоря, все-таки «напеваешь», но музыка Россини – наслаждение чувственное, следовательно, не столь высокое, какое дает Моцарт. Отсюда различное значение Художника в «мире нравственном», и этого факта не может опровергнуть даже «целое сочинение в 2 томах барона

5 Портрет находился в Италии, но был известен в России, более подробно об этом можно узнать из электронного ресурса: Файл: Z.Volkonskaya as Tancred by F.Bruni (1820-4, GRM). jpg в Википедии.

6 «Танкред» – это опера-серия, связанная определенными жанровыми условностями. Временем ее расцвета был XVIII в., а местом – Неаполь с четырьмя его консерваториями и неаполитанской оперной школой. В Папском государстве женщинам запрещалось петь в церкви или выступать в театре, поэтому женские партии исполнялись кастратами, и такая исполнительская практика была распространена по всей Италии (во Франции, к примеру, такой традиции не существовало). Обладатели исключительных голосов, соединявшихся с виртуозной техникой, кастраты имели колоссальный успех, как, например, Фаринелли, и постепенно заменили мужчин в роли главного героя («*primo uomo*», мужской аналог примадонны). Мужские голоса представлялись слишком «реалистичными» и «бытовыми», подходящими только для второстепенных ролей. Связь между ролью и полом утратилась, и в переходный период, когда как раз и создается «Танкред», на смену кастратам в мужских партиях приходит контральто *in travesti* и, позднее, тенора с высоким голосом.

Стендаля (Vie de Rossini)» (Там же)» – книга, на которую мы только что ссылались! И далее: первый род творцов постигает сущность искусства, потому их творчество вечно, дух вторых «сообразен» духу их времени и преходит вместе с эпохой: «Россини еще жив, а слава его уж отцветает» (Там же). И вот кому адресовано это полемическое противопоставление:

Знаем, что многие рассердятся, особливо те любители музыки, которые спрашиваются у общего мнения, можно ли им иметь удовольствие при такой-то музыке, или нет, и когда мода подтвердит им, что такая-то музыка прекрасна, то они из равнодушных слушателей делаются фанатиками.

(Там же)

Если учесть будущие отзывы Одоевского о В. Беллини как о «сочинителе музыкальных вздохов» и о европейской музыке, которая «взбеллинилась» (Там же, с. 161), то, в общем, можно сказать, что Россини он скорее ценил; в 1836 г. он даже аранжировал музыку из rossиниевского «Отелло» для спектакля в Александринском театре (Там же, с. 36), хотя музыкальные его интересы лежали совсем в другой области.

II.

Итак, почему же Михаил Платонович запел было «Танкреда», и какова роль этой детали? Она сообщает нам, что герой – среднестатистический образованный человек, столичный житель, превосходящий, умственно и нравственно, своих соседей по усадьбе, исповедующий, однако, общие взгляды и разделяющий распространенные мнения и вкусы. Он живет внешней жизнью, отчасти томится ею, но не думает, чтобы человек был предназначен к другому. В данную минуту он в буквальном смысле стоит в преддверии вступления на новый путь, на котором ему откроются таинства природы и высший смысл существования.

В ответ на вопрос, были ли у дядюшки книги, управитель ведет героя в мезонин, где в запечатанных шкафах обнаруживается библиотека, составленная из сочинений алхимиков и кабалистов, в которые тот погружается. Все описанное дальше показано как происходящее одновременно с ним (сюжет) и в нем (его преобразование) и соответствует этапам алхимического «Великого Делания». Начальная стадия трансформации героя описывается в первых двух письмах и предшествует его знакомству с тайным знанием. В Письме III, представляющим собой завязку сюжета, у него появляется сосуд с водой, собирающей солнечные лучи, и рождается намерение «вступить в сношения» с «элементарными духами». Раздумывая, какой элемент выбрать, он шутливо замечает: «Я вспом-

нил было *ундину*, которая так утешала меня в ребячестве; но, не желая иметь дела с ее *дядюшкой*, я пожелал видеть *сильфиду*» (Одоевский, 1959, с. 278–279. Курсив мой. – А.К.). Здесь обыгрывается двойной смысл выделенных слов: подразумеваются и персонификация природных начал, и героини сказочной повести «Ундина» де ла Мотт Фуке и балета «Сильфида»⁷. Реминисценции подготавливают появление мотива обручения или брака со стихийным духом и вводят сюжетные параллели, от которых Одоевский отталкивается, чтобы подчеркнуть своеобразие своих воззрений на Природу.

Солнечная вода из сосуда позволяет **духу солнца** «мало-помалу входить в человека», вследствие чего «глаза его откроются для нового мира» (Там же, с. 278). Сосуд с водой – это реторта, в которой соединяются противоположности, представленные как огонь (солнце) и вода. В знак обручения с духом туда опускается перстень с бирюзой, он же выступает как «семя металла». Теперь алхимику достаточно «поливать свой сад», наблюдая за тем, как процесс развивается самостоятельно, и ждать рождения своего «цветка» (Телегин, 2015, с. 74). И, действительно, в хрустальной вазе Михаила Платоновича видны сначала золотые и голубые искры (Письмо VI), а несколько дней спустя – «соединение всех возможных красок, которые то сливались бесчисленными оттенками, то ярко отделялись. Наконец «радужное сияние исчезло» (Одоевский, 1959, с. 283), и явилась роза, а через несколько дней, в розе, – крошечная женщина, *сильфида* (Письмо VII). В этих строках мы имеем дело с целым комплексом представлений.

Прежде всего, собственно-алхимических: «цветовое множество» на поверхности материи делания, именуемое *omnes colores* (все цвета), имеет название *cauda ravnionis* (павлиний хвост) и символизирует *соединение* элементов, появление идеи целостности на пути к конечной цели процесса, к созданию «философского камня»; появление розы знаменует следующие стадии. Наконец в розе возникает живое существо: в чашечке цветка обычно появляется «божественный младенец», знаменующий рождение внутреннего человека. «Эта женщина была не младе-

7 Автор «Ундины», написанной в 1811 г., – немецкий писатель-романтик Фридрих Генрих Карл де ла Мотт Фуке (1777–1843), *Сильфида* – балет, премьера которого состоялась в 1832 г. в Париже и в 1835 г. в Петербурге.

Дядюшка Ундины – лесной ручей. В «Ундине» союз со стихийным духом нерасторжим и приводит героя к гибели, когда тот пытается возвратиться в посюсторонний мир: рыцарь, венчавшийся с Бертальдой, земной женщиной, умирает в объятиях Ундины накануне брачной ночи. Но союз их одновременно и невозможен из-за разности, несовместимости двух природ – человеческой и дочеловеческой или нечеловеческой. Ундина не обладает даром речи, дядя олицетворяет вторжение неукротенной природной стихии. То же касается «Сильфиды», хотя она скорее «идеальна».

нец», тут же уточняет герой, но «восторг, смешанный с ужасом» (Там же, с. 284), свидетельствует о нуминозном характере происходящего, о божественном присутствии. Этот момент выступает как объединение телесного (герой) и духовного (сильфида) начал, преобразующее их оба; в алхимии он может представляться в виде пары крылатого и бескрылого существ (например, драконов).

Во-вторых, это натурфилософские идеи. «Стихийные духи проходят все царства природы прежде, нежели достигнут своего настоящего образа» (Там же, с. 283), – приводит герой слова каббалистов, – то есть минеральное, растительное и животное, к высшему пределу которого принадлежит человек. Перед ним предстало появление из неорганической (вода, камень и металл) и органической (цветка) природы духовного существа (стихийные духи иначе назывались «интеллигенциями»), то есть явление трансмутации неорганической и органической природы в природу духовную. Подобно тому как возможна трансмутация вещества, ибо весь мир возник из общего первоэлемента, возможна она и в природе, поскольку природа едина и представляет собой полный жизни одушевленный и одухотворенный космос, частью которого является человек, сознающий себя и природу.

Сразу за тем переписка обрывается, дальнейшее мы узнаем из «журнала» Михаила Платоновича, куда он заносит свои видения, или этапы восхождения к высшему смыслу, путь, на котором его проводником становится «природный дух» (важны оба слова), являющийся одновременно движущим началом, посредником между мирами, а также «мистической сестрой» (обозначение реальной или символической фигуры, с которой адепт работает над поисками философского камня), другими словами – Мировой Душой. Вместе они поднимаются над землей, увиденной в ее человеческом измерении как история и дела человека: их символизирует Вечный город, «столица веков и народов» (Там же, с. 287); есть и другой Рим, мир частной жизни и человеческих чувств, а также не имеющий зримого облика мир нравственный. Оставив за собой исторического человека, они поднимаются в другие, новые миры, их границы отмечает восклицание сильфиды «За мной, за мной!». Перед ними предстают три царства: мир кристаллов, мир растительный, где живая и неживая природа превращаются друг в друга началом духа и где движущими силами являются противоречие и борьба, и, наконец, восседающая на возвышенном троне мысль человека, окруженная преклоняющимися перед ней духами природы (образ, воспроизводящий иконографию сидящей на троне Премудрости).

И последняя запись в журнале: миновав Землю, герой созерцает планеты, мировую гармонию и музыку сфер. Здесь рождается младенец: «Этот младенец — это дитя наше!» (Там же, с. 290), в алхимии он именуется *infans noster*

(наш ребенок), а также *filius philosophorum* (сын премудрости) и символизирует целостного человека. Но убить его можно одним воспоминанием о «грубой, презренной юдоли». Оказывается, что процесс не заканчивается появлением целостной личности – «есть еще другой, высший мир». К. Г. Юнг писал: «[...] третьей и высшей стадией соединения было единение целостного человека с *unus mundus*, [...] не с многообразным миром, каким мы его видим, а с миром потенциальным, вечной Основой всего эмпирического бытия [...]». Первым, кто заговорил об идее *unus mundus* (единого мира), был Плотин (Юнг, 1997, с. 570). К идеям Плотина и неоплатоников восходит и образ растительного мира у Одоевского, где жизнь природы показана как алхимический перегонный куб:

По бесчисленным сводам струятся ручьи: быстро бьют они вверх и быстро спускаются в землю; над ними живая призма преломляет лучи солнца; [...] жизненные духи, прикованные к вечно кипящим кубам, претворяют живую влагу в душистый пар, он облаками стелется по сводам и крупным дождем падает в таинственный сосуд растительной жизни...

(Одоевский, 1959, с. 289)

Растительная, природная жизнь представляет собой круговорот, но нам уже известно, что она включает в себя сознающего человека. А. Ф. Лосев говорит о «круговороте вещества и душ и задаче человека»: круговорот веществ – вечная жизнь в виде ниспадения вещества и его обратного восхождения. Одушевленный космос здесь подчинен более высоким областям Души, Ума и Единого. Так же совершается вечный круговорот душ с их вечными перевоплощениями:

Задача человека заключается в осознании своего духовного заключения в темницу земной материи и подготовке себя к выходу из нее путем внутреннего восхождения от телесной жизни к жизни души, от души к уму и от ума к тому высшему сосредоточению всего человеческого существа, которое ведет к общению с Единым.

(Лосев, 1980, с. 179)

В развязке повести «Сильфида» герой насильственно возвращен в телесный мир, его лечат, раздражая его «чувственность» (Одоевский, 1959, с. 291). Дух в прямом и переносном смысле погибает: «Прошло – не возвратится – умерла – не перенесла – падай!» (Там же, с. 293). «Падение» опять заключает героя в «грубые оковы вещества»: в непроницаемом ящике телесности остается испорченный инструмент, приготовленный для другого назначения. Теперь он «немножко крепко пьет» (Там же, с. 294), дух у него другого рода: термин *spiritus*, как известно, дает возможность игры слов, а «огненная вода» – ведь почти алхимическая субстанция.

Литература

- Глумов, А.Н., 1950. *Музыкальный мир Пушкина*. Москва-Ленинград: Музгиз.
Режим доступа: <https://pushkin-lit.ru/pushkin/public/glumov-muzykalnyj-mir-pushkina/v-mihajlovskom.html> [см. 24 08 2025].
- Гяч, Е.А., Сваткова, УЛ., Ашоне, С., [б. г.]. *Зинаида Александровна Волконская в Риме*. Режим доступа: <https://hist.msu.ru/upload/iblock/eff/%D0%97%D0%B8%D0%BD%D0%Bo%D0%B8%D0%B4%D0%Bo%20%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%Bo%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%Bo%20%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%Bo%D1%8F%20%D0%B2%20%D0%A0%D0%B8%D0%BC%D0%B5.pdf> [см. 26 08 2025].
- Иванова, Е.В., 2008. *Зинаида Волконская: певица, музыкальный деятель, композитор*. Автореферат дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/zinaida-volkonskaya-pevitsa-muzykalnyi-deyatel-kompozitor> [см. 20 08 2025].
- Лосев, А.Ф., 1980. *История античной эстетики: Поздний эллинизм*. Москва: Искусство.
- Одоевский, В.Ф., 1956. *Музыкально-литературное наследие*. Москва: Музгиз.
- Одоевский, В.Ф., 1959. *Повести и рассказы*. Москва: ГИХЛ.
- Стендаль, 1959. *Жизнь Россини. Стендаль. Собрание сочинений в 15 т.* Москва: Правда. Т. 8, с. 239–648.
- Телегин, С.М., 2015. Сад в алхимической традиции. *Культура и текст*, № 2 (20), с. 71–89. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sad-v-alhimicheskoy-traditsii> [см. 24 08 2025].
- Фраккароли, А., 1990. *Россини*. Москва: Правда.
- Юнг, К.Г., 1997. *Mysterium Coniunctionis*. Москва: Рефл-бук; Киев: Ваклер.

References

- Fraccaroli, A., 1990. *Rossini*. Moscow: Pravda Publ.
- Gyach, E.A., Svatkova U.L., Ashone S., [n.d.]. *Zinaida Aleksandrovna Volkonskaya v Rime*. Available at: <<https://hist.msu.ru/upload/iblock/eff>> [Accessed 26 August 2025].
- Glumov, A.N., 1950. *Muzykal'nyj mir Pushkina*. Moscow-Leningrad: Music Publ. Available at: <<https://pushkin-lit.ru/pushkin/public/glumov-muzykalnyj-mir-pushkina/v-mihajlovskom.html>> [Accessed 20 August 2025].
- Ivanova, E.V., 2008. *Zinaida Volkonskaya: pevica, muzykal'nyj deiatel', kompozitor*. Ph.D. Thesis. Available at: <<https://www.dissercat.com/content/zinaida-volkonskaya-pevitsa-muzykalnyi-deyatel-kompozitor>> [Accessed 20 August 2025].
- Jung, K.G., 1997. *Mysterium Coniunctionis*. Moscow: Refl-buk; Kiev: Vakler.
- Losev, A.F., 1980. *Istoriya antichnoj ehstetiki: Pozdnij ehllinizm*. Moscow: Iskusstvo Publ.
- Odoyevsky, V.F., 1956. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie*. Moscow: Music Publ.
- Odoyevsky, V.F., 1959. *Povesti i rasskazy*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
- Stendhal, 1959. *Zhizn' Rossini*. In: *Stendhal, Sobraenie sochinenii v 15 t.* Moscow: Pravda Publ. Vol. 8, pp. 239–648.
- Telegin, S.M., 2015. Sad v alchimicheskoi tradicii. In: *Kultura i tekst*, No 2 (20), pp. 71–89. Available at: <<https://cyberleninka.ru/article/n/sad-v-alhimicheskoy-traditsii>> [Accessed 24 August 2025].