

ВОСТОЧНЫЕ СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ
И МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ
КАК ФЕНОМЕНЫ ЗОЛОТОГО ВЕКА РУССКОЙ ОПЕРЫ

*Коннов В. П.*¹

¹ Российский государственный университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена ориентальным сюжетным мотивам в русской классической опере, инвариантные основы воплощения которых были заложены М. И. Глинкой. Этнические, этические и психологические аспекты российско-восточного и российско-западноевропейского культурного диалога раскрываются преломленными сквозь призму оперного симфонизма, обобщившего особенности трактовки оперного жанра русскими композиторами после его реформы Глинкой. Приводятся характерные примеры претворения традиций ориентализма Глинки А. П. Бородиным, М. П. Мусоргским и Н. А. Римским-Корсаковым, также констатируется предвосхищение русской оперной классикой философских идей о России как связующем звене между Европой и Азией, активизировавшихся в евразийских концепциях начала XX века.

Ключевые слова: эпическая разновидность, оперная драматургия, оперный симфонизм, рассредоточенная сонатность, сквозное/контрсквозное действие, музыкально-хореографические сцены/эпизоды, евразийские концепции.

ORIENTAL SUBJECT-MATTERS AND BALLET SCENES
AS PHENOMENA OF THE GOLDEN AGE OF RUSSIAN OPERA

*Konnov V. P.*¹

¹ Russian State University named after A. I. Herzen, emb. Moiki, 48, St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

This article is dedicated to the role of the Orient subject-matter in the epic variety of the Russian classical opera which was founded by M. I. Glinka. Numerous aspects of the Russian-Eastern and Russian-Western cultural dialogs reveals in the light of a prism known as an opera symphonism. That means an interpretation of the synthesis of different arts which is a genre of an opera under priority of the primary music artist's intention particularly specific for Glinka.

There are given several examples of the carrying out Glinka's traditions of the Orient matter by A. Borodin, N. Rimsky-Korsakov and M. Mussorgsky as well as anticipation of ideas about a mission of Russia as a connected link between the Orient and Occident in the article.

Keywords: epic variety of opera genre, opera symphonism, dispersed sonata form, through/counter-through performance, musical-choreographic scenes/episodess, occidental-oriental dichotomy conceptions.

Русская классическая опера во временном диапазоне от премьеры «Жизни за царя» М. И. Глинки до «Сказания о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова является подлинным зеркалом становления и развития национального самосознания. Если попытаться выделить ту часть ее разнообразного репертуара, где культурологическая направленность творческой мысли сказывалась наиболее явно, то в нее должны войти прежде всего внутрижанровые разновидности, инициированные двумя оперными шедеврами Глинки, отмеченные национальным своеобразием, и уникальные в общеевропейском контексте истории оперы — народно-историческая опера-драма и эпическая опера на сказочно-мифологический сюжет. Исторические судьбы России и народов, населяющих Государство Российское, борьба с вторжениями извне и непрекращающиеся внутренние распри, несокрушимая вера в позитивные перспективы будущего страны и сложные, неоднозначные, зачастую остроконфликтные отношения народа с самодержавной властью нашли свое претворение прежде всего в операх на исторические сюжеты (а также и на материале сказочно-мифологических сюжетов, косвенно отразивших исторические реалии). Диапазон творческих решений здесь очень широкий, он простирается от героико-патриотического раскрытия национальной идеи в первой опере Глинки до едкой сатиры на полный развал официозных форм государственной жизни и народного быта в эпоху событий революции 1905–1907 годов (в последней опере Римского-Корсакова); от прославления художественного гения народа в образе сказочного царя Берендея, мудро правящего в согласии с извечными законами природы и красоты, до шекспиризирующей концепции полного взаимного непонимания власти и народа, инициированной Пушкиным в трагедии «Борис Годунов» и потенцированной Мусоргским в одноименной опере; от прославления князя, олицетворяющего идею единства земли русской в опере Бородина, до глубокого понимания истоков трагедии народной вследствие «московского безобразия» эпохи церковного раскола, накануне реформ Петра Первого в «Хованщине», ставшей не только шедевром русской оперной сцены, но и оригинальной историософской концепцией. Важнейшей точкой пересечения линий, соединяющих полярные

феномены русской оперной классики, стал оперный симфонизм, если понимать его как совокупность музыкально-драматургических решений, предполагающих первичную роль музыки в контексте совокупного произведения искусства, и как следствие — активную роль той или иной оперной формы, сопряженной со сценическим действием, но основанной на закономерностях музыкального мышления, закрепленного в тематических процессах (и часто приобретающего характер лейтмотивной системы), слагающихся в «интонационную фавулу» произведения. Итогом является активное влияние последней на обрисовку характеров и ситуаций. Коррелируя термин «оперный симфонизм» с известным асафьевским определением симфонизма как диалектического метода мышления в музыкальном искусстве, можно отнести к нему отклик музыкальной драматургии на наличие разнонаправленных векторов развития сюжета («сквозное»/«контрсквозное» действие, диалогические/полилогические принципы развития сюжета, принадлежность музыкальной обрисовки героев и ситуаций различным пластам драматургического решения). Оппозиция «главная/побочная» партия бетховенской сонатной формы, так же как и принцип «единовременного контраста» баховской фуги, в драматургии русской оперной классики имеет не менее важное значение, чем компоненты театрально-сценического происхождения.

Обращаясь к первой опере Глинки как к краеугольному камню русской оперной классики, прежде всего отметим, что понимание оперы как завершенного и органичного синтеза искусств с приоритетной ролью музыки отличает Глинку от его российских предшественников, в XVIII веке создававших, в сущности, драматические пьесы с музыкальными номерами различной степени сложности. Проявление оперного симфонизма в «Сусанине» связано с соотношением сквозного и контрсквозного действия на основе «горизонтальной» координаты в соотношении русского и польского интонационных пластов, напоминанием о дихотомии главной и побочной партий классической сонатной драматургии. Переломным и кризисным моментом этой рассредоточенной сонатной формы является вторая картина четвертого действия с центральной кульминацией — знаменитой арией героя, конденсирующей смысловую наполненность тематизма национально-русского интонационно-смыслового комплекса, в который входят также первая и последняя ораториальные сцены оперы. Глинка сближает музыкальную обрисовку героя и интонационную лексику коллективного собирательного образа народа на основе вариантного прорастания мелодических контуров «русского гексахорда». Параллелизм любви русского народа к Отчизне и характерная для творчества Глинки в целом сопряженность героики патриотических помыслов с общительной лирикой традиционного народного семейного уклада, идущей «от сердца к сердцу», становится характерной традицией опер Глинки, прослеживаемой вплоть

до «Войны и мира» Прокофьева. Напомним также о первичности музыкального и вторичности словесного претворения сюжета в операх Глинки, о его известной манере создавать музыку до готовности текста либретто: так создавался «Сусанин» и частично «Руслан». Второй интонационно-смысловой пласт музыки «Сусанина» экспонирует второй «польский» акт, решенный как монументальная музыкально-хореографическая картина, в которой Глинка воплотил воинственные помыслы представителей внеположенной России культуры и создал прецедент претворения антитезы национально-русского и западноевропейского этнических массивов, продемонстрировав при этом блистательное умение обращаться с инонациональным жанровым и интонационным фондом. Показательно, что Россия в первой опере Глинки озвучена именно как «святая Русь», народ предстает сплоченным перед опасностью экспансии внешнего врага, имеющего силу оружия, но не «бесконечную выносливость человеческого сердца» (из статьи Б. В. Асафьева «Восьмая симфония Шостаковича», в которой автор идентифицирует проявление «величавого трагического эпоса» в симфонии Шостаковича с «линией Сусанина – Шостаковича» в истории отечественной музыки) [1, с. 132]. Итоговым выражением этого нравственного превосходства русской национальной идеи становится заключительных хор «Слався», преодолевающий как «горизонтальные» (конфликт русского и западноевропейского этносов), так и «вертикальные» (торжество национальной идеи, оплаченное самопожертвенным подвигом героя) оппозиции концепции в лучезарном туттийном звучании тонического трезвучия, завершающего оперу, — символа в своем роде «гомофонного» начала, определяющего драматургическую основу первой оперы Глинки.

Музыкально-драматургический замысел и характер оперного симфонизма оперы Глинки «Руслан и Людмила» имеет иную, в основе своей, «полифоническую» природу. Глинка в своей версии сюжета раскрывает потенциально присутствующие в поэме Пушкина возможности создать «драматизированный народно-музыкальный эпос, в котором мотивы русской былинной поэтики сплетены с северо-легендарными и восточно-сказочными узорами, вытканными на философско-этическом раздумье о власти чувства любви, о верности в любви и дружбе и предостережениях против сдвигающих с этического пути обольщений» [2, с. 169]. Иными словами, в асафьевском истолковании концепции оперы сущность глинкинской интерпретации пушкинского сюжета сводится к двум центральным моментам: 1) высокому этическому пафосу в раскрытии «памяти сердца» — лирики, возвышаемой до общезначимой идеи героического подвига ради обретения похищенной злою силою любви, и 2) развертывание этой идеи в последовании монументальных звуковых картин-фресок, объективирующих константы русского национального самосознания, становящегося в отдаленном прошлом на территории исторической

Киевской Руси. Обобщенно-философский характер этой концепции предопределяет приоритет оперного симфонизма над подчинением музыкального воплощения декоративным реалиям сценического процесса. Сюжет пушкинской поэмы становится таким образом некоей «внешней формой» обобщенных представлений о становлении «русской идеи», несущих печать определенных географических оппозиций (Север – Юг, Русь – Степь), отражающих исторический опыт использования торгового пути «из варяг в греки» и других этнографических детерминант. Среди последних важнейшей частью музыкально-драматургической концепции глинкаевского «Руслана» и стали восточные сюжетные мотивы.

Известен афоризм Асафьева, имеющий прямое отношение к художественным приемам воплощения Глинкой условий формирования русского национального характера, относящихся к сфере оперного симфонизма: «Мир интонаций “Руслана” — сложнейшая интонационно-географическая карта и преломление сквозь художественное сознание русского художественного гения опыта жизненнейших музыкально-национальных и индивидуальных культур» [2, с. 149]. Первым по значению проявлением широкого художественно-исторического кругозора, проступающего в интонационной фабуле оперы, является русско-восточная дихотомия. Драматургический замысел пятиактной оперы имеет многосоставный характер, интонационно-смысловые пласты музыки группируются по принципу двоемирия, проявление которого в опере многолико. Но жанровая специфика эпической оперы опосредует конфликтные соприкосновения мира добра (Руслан, Людмила, Светозар, Финн и Горислава) и зла (Черномор и Наина) в соответствии с программной сентенцией первой песни Баяна из пролога оперы («Природу вместе созидали /Белбог и мрачный Чернобог...»). В этой системе координат, соответствующих волшебной сказке с ее символикой добра и зла, и двоемирием реального и фантастического, находится центральный восточный образ сюжета — хазарский хан Ратмир. Его линия — своеобразный контрапункт к стихийному гностицизму, вложенному автором в уста Баяна. Гедонизм Ратмира, как и ассоциативно связанная с его образом интонационная ткань Персидского хора третьего действия и восточных танцев четвертого действия, становятся в своем роде абсолютным выражением страстного большого чувства, таящего в себе соблазн бездеятельного созерцания красоты, бесцельной траты душевных сил. Сюжетная линия Персидского хора и Ратмира выступает как «вещное предостережение» о разного рода приманках-отклонениях в жизни». У Асафьева «вещное предостережение о разного рода приманках — отклонениях в жизни» [2, с. 168]. «Восточный мир» оперы таким образом концентрирует и выражает в экзотической форме оттенки лирического чувства, которые входят в сложный контрапункт «памяти сердца», персонифицированной Глинкой

в одном из женских образов «Руслана», — Гориславе, покинутой возлюбленной Ратмира (отсутствует в поэме Пушкина).

Есть в «Руслане» и иной вариант «русской музыки о Востоке». Полуиронически очерченный Пушкиным образ сказочного волшебника, карлика Черномора Глинка трансформирует в «овейный богатой звукофантастикой и “тональным вымыслом” [имеются в виду приметы «изысканного стиля» ладогармонического мышления в Марше Черномора, анализу которого Асафьев посвятил отдельное блестящее исследование. — В. К.] неуловимо изменчивый и причудливый образ восточного деспота, хилого, но властного, ум которого признает лишь рабское подчинение и жаждет иметь к своим услугам лишь плененную красоту» [2, с. 172]. Внешний блеск, сопровождаемый безграничным насилием, дикими воинственными играми, воплями и стонами в обманчиво-сильном царстве лжи, напоминающем о мире сказок «Тысячи и одной ночи» своей причудливой экзотической красотой, нашел претворение в Марше Черномора и Лезгинке четвертого акта. Манящие зовы бесплодного чувственного наслаждения (Ратмир и волшебные девы Наины) и «импрессионистский гротеск» Марша Черномора намечают расслоение внутри восточного мира оперы. Однако эти оппозиции имеют местное значение. Глинкинский Восток как целостный феномен не вступает в драматический конфликт, а скорее контрапунктирует героико-эпической линии национально-богатырского эпоса (линии Руслана). Эта «русско-восточная полифония» воплощается в финальном ансамбле оперы, где партия Ратмира периодически выступает на передний план и в целом выразительно оттеняет партии основных героев. Музыкальный материал основан на тематизме увертюры и перекидывает туда «интонационную арку», опоясывающую оперу. Кроме того, важным смысловым выводом увертюры является ее заключительный раздел, где полифонически объединяются «руслановская» главная тема увертюры и целотонная «гамма Черномора». Это лишь два лежащих на поверхности примера, где полифонические (многопластовые) соотношения «русской» и «восточной» образно-интонационных сфер символизируются приемами «единовременного контраста».

Дифференциация «русского» и «восточного» интонационных пластов музыки «Руслана» осуществляется Глинкой таким образом, что приемы развития и компоновки крупной формы из этого разнородного материала обнаруживают единую природу. Прежде всего, это вариационно-вариантное развитие, часто сопряженное с принципом *soprano ostinato*. Общность техники музыкального формообразования и совместимость интонационного состава интегрирует восточные образы в целостный континуум героико-эпической концепции «Руслана». Ратмир и волшебные девы Наины лишь добавляют глубину перспектив лирической сферы образов оперы, магистральной линией развития которой является

перерастание лирики в эпос как «лирику целого народа» (И. И. Соллертинский) [3, с. 309]), в то время как проявлениями «черноморности» композитор лишь рельефно оттеняет обрисовку носителей героической идеи оперы — Руслана и Финна. Вырисовывающаяся таким образом диалогичность становления и развития основных звуковых комплексов оперы дает основания видеть в этой особенности интонационной фабулы оперы предпосылки трансформации оперного симфонизма в «рассредоточенную сонатность», предполагающую поляризацию звуковых комплексов по двум направлениям: 1) формирования «главной партии» по признаку преобладания национально-богатырского эпоса со своими внутренними контрастами в виде восточного необузданно-дикого («черноморность») сопутствующего элемента и 2) формирования «побочной партии» по признаку преобладания лирики, выступающей, в свою очередь, в двух измерениях: как инобытие героики (побочная тема сонатного раздела арии Руслана в третьей картине второго действия, она же — побочная тема увертюры к опере) и как мечтательная устремленность в безбрежное пространство и время, обозначенная восточными волшебными зовами бездейственного наслаждения и неги. Наибольшее драматическое напряжение возникает при этом между «руслановской» героикой и «ратмировской» восточной тягой к наслаждениям, а не «руслановской» же лирикой. Таким образом, во второй опере Глинки восточные мотивы ее концепции и музыкального языка, вступая в отношения сонатной драматургии, перестают быть внеположными национально-русской интонационной стихии (в отличие от того, как это имело место с польскими сценами в «Сусанине», где последние были сопряжены с материалом партии Сусанина и хоровыми сценами торжества национально-патриотической идеи отношениями сквозного и контрсквозного действия, не предполагающими глубинной внутренней общности материала). «Рассредоточенная сонатность» в «Сусанине» имеет конфликтно-драматический характер. В «Руслане» же «главная» и «побочная» партии в звуковой архитектонике оперы складываются в своеобразную рассредоточенную «полифоническую сонатность», воспринимающуюся как органическое целое и достаточно определенно обозначенную в финальном ансамбле и в коде увертюры использованием приема единовременного контраста. никоим образом не умаляя первичного значения пушкинского сюжета как первоосновы замысла оперы, заметим, что расширение его перспектив через проекцию влияний оперного симфонизма обнаруживает сближение с общеевропейскими тенденциями ориентализма и трансформируется в своеобразный глинкинский «Западно-восточный диван» (если уместно в этой связи провести параллель с претворением восточных сюжетных мотивов и близким по времени создания знаменитым циклом стихотворений другого великого современника Глинки — И. В. Гёте. Однако эта параллель могла бы послужить темой отдельного исследования).

Глинка заложил основы русской музыки о Востоке. После Глинки «восточный элемент» становится своеобразной «побочной темой» русской музыкальной классики XIX века как в сонатно-симфонических жанрах и вокальной лирике, так и в русской опере второй половины столетия. Так, необузданно-дикие «боярские причуды» князя Ивана Хованского косвенно характеризуются эпизодом плотоядного созерцания плененной подневольной красоты («Пляски персидок»), а искушения коварными зовами бесплодных и бездельных наслаждений нашли свой отголосок в сцене заклинания призрака царицы Клеопатры и реминисценциях музыки глинкинского Ратмира в опере-балете Римского-Корсакова «Млада» — не только творческом ответе русского композитора на исторический вызов Вагнера, но и своеобразном первичном источнике звуковых идей поздних оперных шедевров Римского-Корсакова, опосредовавшем преемственную связь Римского-Корсакова с восточными образами глинкинского «Руслана». Однако наиболее интенсивно, последовательно и полно глинкинские традиции «русской музыки о Востоке» проявились в творческом наследии А. П. Бородина.

Интерес Бородина к претворению восточных сюжетных мотивов трансформировался в специфичную для его творчества тему «Русь и Степь», нашедшую свое концентрированное выражение в симфонической картине «В Средней Азии», дающей гармоничное воплощение взаимоотношений славянского и тюркского этносов ресурсами симфонического жанра. Однако, по необходимости обходя стороной проблемы творческого наследия Бородина как представителя русского классического симфонизма, сразу же отметим, что жанровая специфика его главного шедевра в музыкальном театре — оперы «Князь Игорь» — сочетает признаки обеих разновидностей русской оперной классики, инициированных операми Глинки (исторической оперы-драмы и богатырского национального эпоса), но при очевидном приоритете именно эпической жанровой основы, находящей себе выражение в укрупнении традиционных масштабов оперной формы, в воплощении образов, персонифицирующих феномен неодолимой силы, ставящей заслон грозной стихии зла и ведущей к конечному позитивному разрешению потенциально драматичных сюжетных коллизий, а также и свойственных эпической драматургии неспешных темпов смены событий, картинности и значительной роли масштабных хореографических сцен. Эпическая природа художественного мировосприятия Бородина связана и с целостно-гармоничным взглядом на окружающий мир, свойственным ему как выдающемуся ученому эпохи бурного развития отечественной науки.

Высшим шедевром Бородина в воплощении восточной темы по праву считается «Половецкий» (второй) акт «Князя Игоря». Несмотря на то, что в опере Бородина половцы предстают и как стихийно-дикая сила, необузданная и несущая в русские земли насилие, смерть и разрушение (такими половцы

предстают в третьем акте оперы, часто купируемом при постановках), наиболее знаменитым и концепционно весомым стал именно второй половецкий акт с его всемирно известными «Половецкими плясками», постановка которых балетмейстером М. Фокиным в 1909 году в рамках дягилевских «Русских сезонов» в Париже вылилась в подлинный триумф русского музыкального искусства. Вновь, как и в глинкавском «Сусанине», обрушившаяся на Русь враждебная воинственная стихия получает крупномасштабные музыкально-хореографические формы воплощения. Однако, в отличие от польского акта «Сусанина», «степной» восточный мир «Половецких плясок» отмечен чертами диффузии с массивом музыки крайних «русских» актов оперы. Воспроизводя характерные черты песенно-танцевального фольклора восточных народов, Бородин свободно пользуется традиционными для русской народной песни приемами «вегетативного» «прорастания» мелодики из первичного интонационного «зерна», а также обнаруживает в «генофонде» того и другого пласта музыкального материала связующие звенья, в числе которых — трихордовые обороты. Подобного рода «избирательное сродство» русского и восточного компонентов интонационного состава оперы имеет свои проекции в сюжетные реалии. Это касается любовной лирики Владимира Игоревича и Кончаковны. Бородин хорошо ориентировался в исторических источниках и знал, что исторические Кончаковна и Владимир Игоревич были помолвлены Кончаком и Игорем едва ли не сразу после их рождения, что их свадьба уже после побега Игоря праздновалась дважды: сперва в стане Кончака, а затем в Новгороде-Северском, а также и то, что Свобода Кончаковна и Владимир Игоревич были прабабкой и прадедом Александра Невского [4, с. 358]. С другой стороны, Бородин поднимает на уровень историко-философского обобщения мысль о возможности мирного и гармоничного сосуществования Руси со Степью, о взаимоотношении славянского и тюркского этносов (и культуры народов Кавказа), в перспективе ведущего к формированию амбивалентного «евразийского» континуума, определившего природу российской государственности во второй половине XIX и XX столетия.

Еще одной важной особенностью композиции «Половецкого акта», являющейся развитием и приумножением традиций оперного симфонизма Глинки, является наличие в нем музыкальной формы второго плана, которую можно уподобить рассредоточенному симфоническому мегациклу, первой (драматически-действенной по исходной функциональности) частью которого является ария Игоря, контуры формы которой, в свою очередь, соотносимы с классической сонатой с медленным вступлением-интродукцией. Ария представляет собой исчерпывающе полный звуковой портрет героя, подлинно богатырского характера, прецедентом которого была ария Руслана. Обе арии выглядят как вокальные версии увертюры, исполняемых как перед оперным спектаклем,

так и на концертной эстраде. Последующая ария Кончака сопоставима с функцией медитативной части сонатно-симфонического цикла, в том числе в связи с выражением идеи возможного союза двух богатырей, представляющих оппозицию двух этносов. Грандиозная по масштабам хореографическая поэма «Половецких плясок» обнаруживает поэтапную трансформацию жанровой основы традиционных «средних» частей цикла в триумфальный финал. Симфоническая природа звукового материала отмечена рельефом волнообразной архитектоники симфонических волн нагнетания, ведущего к грандиозной итоговой кульминации-апофеозу. В общем контексте бородинского творческого наследия подобная активизация симфонического фактора является выражением элементов стиля, опосредованных глинкинской традицией, но восходящих также и к Бетховену, Шуману, и Листу, то есть отражает не только русско-восточные, но и западноевропейские ориентации композитора, в то время как собственно русско-восточные элементы стиля, примыкая к иным традициям глинкинского наследия, выявляют внутреннюю природу звуковых образов и мышления в звуках у Бородина.

В заключение, возвращаясь к историческим подтекстам ориентальных сюжетов русской классической оперы, отметим, что обозначившаяся в эпоху Глинки тенденция ассимилировать специфические для кавказских и тюркских разновидностей фольклора элементы со славянским по происхождению фольклором в некую органическую целостность, внеположную западноевропейской традиции, однако, открытую для рецепции разнообразных влияний последней (особенно в сфере структурно-логических связей, ладогармонической функциональности и строительства крупной формы), обнаруживает параллели с тенденциями отечественной философской мысли XIX — начала XX века, акцентировавшими идею особого исторического пути России по отношению к западной цивилизации и стилю мышления, и особое значение восточных этносов в исторических судьбах страны, в становлении и борьбе за сохранение самобытности русского национального характера, приоритет русско-восточных ориентаций перед лицом экспансии западноевропейского рационализма и урбанизма. Пример Бородина может расцениваться как исторический прецедент культурологических построений XX века, разделяющих воззрение, согласно которому «Россией не столько отделяется, сколько связывается Азия с Европой» [5, с. 32, 33]. Это воззрение характерно и для истолкования миссии России Александром Блоком как «щита между двух враждебных рас, / монголов и Европы...» в историческом контексте 1917–1918 годов. И именно призыв великого русского поэта — «От ужасов войны придите в мирные объятия» [6, с. 644–646] — в емком художественном образе отразил пафос «русской идеи». Она и обобщает великую художественную традицию «русской музыки о Востоке» в оперной классике XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. Т. 5. 388 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. Т. 1. 399 с.
3. Соллертинский И. И. Исторические типы симфонической драматургии // Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. М.-Л.: Музгиз, 1956. С. 301–311.
4. Левашов Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1994. Т. 7: 70-е – 80-е годы XIX века. Ч. 1. С. 286–360.
5. Бицилли П. М. «Восток» и «Запад» в истории Старого Света // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн: антология / сост. Л. И. Новикова, И. Н. Сиземская. М.: Наука, 1993. С. 24–35.
6. Блок А. Скифы // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М.: Художественная литература, 1968. С. 644–646.

REFERENCES

1. Asafiev B. Izbranny Trudy: v 5 t. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1957. T. 5. 388 s.
2. Asafiev B. Izbranny Trudy: v 5 t. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1957. T. 1. 399 s.
3. Sollertinskii I. Muzikalno-istoricheskyy etyudy. Moskva; Leningrad, Muzgiz, 1956. S. 301–311.
4. Levashov E. M. A. P. Borodin // Istorija russkoy muzyki: v 10 t. Moskva: Muzyka, 1994. T. 7: 70-80-ye gody 19 veka. Chast 1. S. 286–360.
5. Bitsilly P. M. "Zapad" i "Vostok" v istorii Starogo Sveta // Rossiya mezhdru Evropoi i Aziei: yevraziyskiy soblazn: antologiya // sost. L. Novikova, I. Sizemskaja. Moskva: Nauka, 1993. S. 24–35.
6. Blok A. Skiphy // Blok A. Stikhotvoreniya. Pojemy. Teatr. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1968. S. 644–646.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Коннов В. П. — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования; vlapecon@mail.ru
Author ID: 349552
SPIN-код: 2523-4963

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Konnov V. P. — Dr. Habil. (Art), Prof. of the Chair; vlapecon@mail.ru