

# МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 78.01; 7.011

## ТАНЦУЮЩИЕ «ЧУЖИЕ» КАК АРХЕТИП РУССКОЙ ОПЕРЫ

*Е. В. Лобанкова*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Московская высшая школа социальных и экономических наук, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 2, г. Москва 119571, Россия

В статье раскрывается роль балета в драматургии оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Автор считает, что получившая в русской культуре статус первой национальной оперы, «Жизнь за царя» стала моделью жанра для всех последующих русских композиторов, следовавших созданным Глинкой способам репрезентации «своего» и «чужого». Образы «своих» наделены вокальными характеристиками, а образы «врагов» — танцевальными. Генезисом подобного приема, как показано в статье, стали французская «большая опера» с балетными интермедиями и опера «Фрайщюц» К. М. фон Вебера с инструментальными симфоническими разделами. Автор рассматривает парадоксы восприятия польского балетного акта, который стал более популярным, чем сама опера. Подобный рецептивный парадокс свойственен и многим последующим русским операм, в которых воспроизводится модель Глинки.

**Ключевые слова:** национальная опера, «Жизнь за царя», М. И. Глинка, «большая опера» во Франции, Дж. Мейербер, К. М. фон Вебер, М. Тальони, Н. Гольц, русский балет

**Благодарности:** автор благодарит Михаила Велижева за консультативную помощь и содействие в ознакомлении с текстом подлинника письма С. Т. Аксакова к И. С. Аксакову 1884 г., хранящегося в отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

## THE DANCING 'ALIENS' AS AN ARCHETYPE OF THE RUSSIAN OPERA

*Ekaterina V. Lobankova*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The Moscow School of Social and Economic Sciences, 82 Vernadskogo, building 2, Moscow, 119571, Russia

The article is devoted to the ballet role in the dramaturgy of *A Life for the Tsar*. Author examines how the new model of the Russian opera was created by composer Glinka. The genesis of the separation into the two spaces — the Russian as the singing people and the Enemy as the dancing Poles — lied in the European music and theater. The development of the ballet and the new type of romantic ballet that was including in French “grand opera” by Giacomo Meyerbeer, influenced on *A Life for the Tsar*. The

one more source of Russian opera — *Der Freischütz* by K.M. von Weber. Interestingly, the ballet Polish act took more popularity than Russian act. This perceptive paradox is discussed and explained.

**Keywords:** national opera, *A Life for the Tsar*, Mikhail Glinka, French “grand opera”, Giacomo Meyerbeer, K.M. von Weber, Russian ballet

**Acknowledgements:** The author thanks Mikhail Velizhev for his advice and information about the original Aksakov’s letter.

В 1844 году, почти через 10 лет после премьеры оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», писатель С. Т. Аксаков писал: «Я в первый раз видел оперу: Жизнь за Царя. <...> Стыдно мне, что я до сих пор не слышал этой музыки, и досадно, что я лишил себя этого наслаждения. Это именно то, о чем мечтал... это русская музыка, хотя в этих словах мало смысла. Это музыка, в которой каждой звук мне родной, мой; я его слышал, певал или непременно услышу, спою» [1]. Подобное восприятие «Жизни за царя» как истинно русской, национальной, утвердилось с момента ее первого исполнения в 1836 году в Петербурге и сопровождало сочинение Глинки на протяжении почти двух столетий, вплоть до сегодняшнего дня. Ее статус первой национальной оперы поддерживается профессиональным сообществом, публикой и исследователями, хотя сочинение редко ставится и практически не является репертуарным в практике современных музыкальных театров.

Сложившаяся в глинкинском сочинении модель национальной оперы построена на противопоставлении «своего»/русского/народного и «чужого»/польско-го/аристократического. Финский музыковед Э. Тарастин заметил, что практически все композиции, появившиеся после Глинки и «выражающие героико-мифическое в русской музыкальной культуре, сфокусированы на борьбе между двумя народами» [2, с. 152]<sup>1</sup>. Указанный прием, являющийся основным в опере Глинки, и комплекс музыкальных средств, отобранный им для показа «своего» и «чужого», превратился фактически в музыкальный архетип, закрепившийся в культурной памяти. Интересно, что главным локусом, где формировалась смысловая сфера «чужого», стала протяженная балетная интермедия, изображающая поляков. Синтез двух искусств оказался настолько эффективным для театрально-сценического воплощения такого абстрактного понятия как «национальное», что на протяжении более двух веков, вплоть до сочинения «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковичем<sup>2</sup>, эта модель была востребована русскими композиторами; она доминировала в их сознании. Представляется интересным выяснить, почему Глинка отвел балету столь важное место в драматургии оперы, какова была его семантика и как танцевальные номера повлияли на восприятие его оперы современниками.

<sup>1</sup> Перевод с английского выполнен автором (прим. — Е. Л.).

<sup>2</sup> Шостакович использует галоп для показа полицейского участка с его героями, являющимися в опере отрицательными, как будто живущими в другом мире персонажами.

### «Чужое» как «свое»

Любопытно, что влияние балетной традиции 1820–1830-х годов прослеживается уже в названии сочинения Глинки. Композитор в автографе указал ее жанровую принадлежность как «отечественная героико-трагическая опера» [3, с. 29], чем подчеркнул смысловую направленность текста в сторону его национально-патриотического прочтения и принадлежности к «серьезному», «высокому» стилю. До него, следуя классицистской традиции, истории из жизни народа интерпретировались композиторами, сочинявшими для русского оперного театра, в рамках комического, «низкого» жанра (например, известное петербургским театрам с 1815 года сочинение «Иван Сусанин» К. Кавоса на тот же сюжет (т. е. о подвиге костромского крестьянина) представляет собой комическую оперу) [4, с. 19]. Однако в контексте репертуара русского балета подобное определение жанра — «героико-трагический» — уже встречается в рассматриваемую эпоху. Популярный балетмейстер и танцор Адам Глушковский использовал его в своих танцевальных постановках<sup>3</sup>. Можно предположить, что Глинка знал балеты Глушковского, по крайней мере, «Руслана и Людмилу», который являлся первой сценической интерпретацией сочинения Пушкина, модного уже тогда поэта. В главной женской роли выступила знаменитая Авдотья Истомина. Главную же мужскую партию исполнил Николай Гольц, известный в петербургской среде танцор и учитель танцев, у которого Глинка брал уроки. В целом, балетный контекст был хорошо известен Глинке. Он указывал в «Записках», что постоянно посещал театры Петербурга: оперы и балеты приводили его в неописуемый восторг [6, с. 16].

В структуре текста балет играет значительную роль. Он воплощал «антимир», без которого столь сильный конфликт в драматургии оперы был бы невозможен. «Свое», воплощающее сферу «добра», репрезентировалось у Глинки через вокальную музыку — масштабные хоры, сольные высказывания «своих» героев, в которых переплелись народно-песенные интонации, мелос русского романса и итальянские традиции *bel canto* (особенно в партии Антонида)<sup>4</sup>. Второй акт, в котором разыгрывается балетная интермедия, посвящен экспозиции «чужого». Иная семантическая система сценического искусства — танец — была выбрана не случайно. Танец выступает наиболее очевидной, легко считываемой и масштабной антитезой пению.

Однако с точки зрения истории музыкального сценического искусства, приписывать изобретение этого приема Глинке, было бы неправомерно. Балетные интермедии и до Глинки часто включались в контекст оперы. Генезисом такого «двомирия» можно считать французскую «большой оперы» (жанр «*grand opéra*»), которая набирала популярность в те годы. Одним из первых востребованных образцов в этом жанре стала «Немая из Портичи» Д. Обера, поставленная в 1828 г.

<sup>3</sup> Имеются в виду: героико-трагическая пантомима в 1-ом акте, извлеченная из балета «Руслан и Людмила, или низвержение Черномора, злого волшебника» и «Рауль, Синяя борода, или Таинственный Кабинет», акт 4 из героико-трагического балета, сочинения Вальберха, поставленный Глушковским. Информация об этих постановках хранится, в частности, в «Био-библиографических заметках» из фонда С. Д. Полторацкого ОР РГБ. См.: [5].

<sup>4</sup> Подробнее о влиянии итальянской оперы на стиль «Жизни за царя» см.: [7, с. 20–49].

в Париже, затем исполненная в Германии и Брюсселе со скандалом<sup>5</sup>. Беспрецедентным для оперного процесса стал тот факт, что партию главной героини Фенеллы, по сюжету немой от рождения, в опере исполняла артистка балета, а главным средством выразительности роли была пантомима.

Глинка хорошо знал сочинения и другого мастера этого жанра — Дж. Мейербергера<sup>6</sup>. Грандиозная премьера его оперы «Роберт-Дьявол» в Париже в 1831 году превратила оперные постановки в систему коммерческого оперного производства<sup>7</sup>. Обе оперы — Обера и Мейербергера, — поставленные в Петербурге, вызвали колоссальный интерес у русской публики<sup>8</sup>. В самой распространенной русской газете «Северная пчела» писалось о «Немой из Портичи»: «Римляне кричали: хлеба и зрелищ! В нынешнюю масленицу восклицали: блинов и Фенеллы!» [11, с. 382].

Спектакль «Роберт-Дьявол» совершил несколько важных художественных открытий, повлиявших на дальнейшее развитие искусства, в том числе и на замысел оперы Глинки. Партию предводительницы монахинь-призраков, соблазняющих главного героя, исполнила юная балерина Мария Тальони, ставшая известной благодаря этой роли. Впервые ее отец Филиппо Тальони, ставя танцы для сцены «вакханалия монахинь», сочинил так называемый «белый балет» — новый тип балетной интермедии. Через год (в 1832 году), продолжая начатые в опере Мейербергера эксперименты, Мария Тальони на сцене Гранд-опера в балете «Сильфида» воплотила новый тип героини, революционно изменив, тем самым, весь облик театрального представления и положив начало романтическому балету<sup>9</sup>. Танец не на полупальцах, а на пуантах, легкий воздушный костюм, открывающий плечи и руки и подчеркивающий линии фигуры, полетность, легкость, способность задерживаться в воздухе, буквально парить... Все это превратило балет в один из самых зрелищных и эффектных представлений для элиты, посещающей главный театр Парижа — «Grand Opera»<sup>10</sup>.

Французская мода на балет в России получила еще более экзальтированную форму. Она превратила его в неотъемлемую часть жизни аристократии и двора. Императорская балетная труппа получала значительную государственную субсидию, а балетные спектакли шли в Большом Каменном театре Петербурга, сцена которого превышала все другие и была оснащена техническими новшествами<sup>11</sup>. Надо заметить, что император Николай I был большим поклонником балета. Он лично следил за постановками и посещал репетиции, соответственно, был прекрасно осведомлен в отношении оперы Глинки.

<sup>5</sup> Подробнее о русской постановке этой оперы и культурном мифе, связанном с ее «революционностью», см.: [8].

<sup>6</sup> О поэтике жанра «гранд опера» в творчестве Мейербергера см.: [9].

<sup>7</sup> Подробнее о коммерческих основаниях жанра «большой оперы» и причинах их появления см.: [10, с. 80–88].

<sup>8</sup> «Немая из Портичи» по цензурному заключению шла на русской сцене под названием «Фенелла».

<sup>9</sup> О влиянии оперы «Роберт-Дьявол» на идею балета «Сильфида» см.: [12, с. 271].

<sup>10</sup> О реформе танца в искусстве Марии Тальони см.: [12].

<sup>11</sup> О Большом Каменном театре Петербурга см.: [13, с. 118–121].

Косвенным доказательством ориентации Глинки на французскую модель оперного жанра с балетом являются воспоминания писателя Владимира Соллогуба, тестя композитора и мецената Михаила Виельгорского. В сложный период подбора кандидатуры для сочинения либретто<sup>12</sup> он был отрекомендован Глинке, что было закономерно. Соллогуб принадлежал к общему кругу знакомых композитора, а именно: кругу М. Виельгорского, В. Одоевского. К тому же близкий друг Глинки Сергей Голицын (по прозвищу «Фирс») приходился ему двоюродным братом. Их совместная работа продолжалась недолго. Причиной размолвки, согласно воспоминаниям писателя, стал как раз план второго балетного действия. Когда Соллогуб узнал, что он составлен из набора польских танцев — польского, мазурки, краковяка и заключительного хора, — то запротестовал. Он так описал эту ситуацию: «Я ему стал возражать:

— Это не действие, а дивертисмент. Не лучше ли будет вставить польские личности, придумать какое-нибудь движение, переплести его с крестьянскими русскими нравами и затем заключить самоотвержением Сусанина и спасением царя? Но Глинка усмехнулся. Он был нетерпелив, в творчестве не допускал ни порицания, ни возражения, ни критики.

— Ничего не изменю, — сказал он» [14, с. 575].

Зная рецептивные механизмы воздействия «Гранд опера», Глинка, очевидно, ориентировался именно на дивертисмент, который будет иметь не только смысловую значимость в контексте сюжета оперы, но и развлекательную прагматику, указывающую на стремление композитора к успеху у отечественной столичной публики. Французский балет в «Гранд опера» строился вокруг социальных ритуалов — бракосочетания, деревенских праздников, соревнований и, особенно часто, сцен балов, что использовал и Глинка [15, с. 30–31]. Следуя французскому прототипу, он показывает «чужих» на балу, хотя в распространенном сусанинском сюжете, сложившемся к 1820-м годам сведений о танцующих поляках нет<sup>13</sup>. Полонез, краковяк, вальс и мазурка следуют друг за другом, образуя симфоническую сюиту, которая была в первоначальном варианте еще более протяженной, и, по совету К. Кавоса, Глинка позже купировал одну из танцевальных сцен — *pas de quatre* [18, с. 169–173].

Однако, биполярная драматургия «Жизни за царя» имеет еще один источник — популярную оперу немецкого композитора К.М. фон Вебера «Вольный стрелок» (или «Фрайщюц»). В опере Вебера, поставленной в 1821 году в Берлине и за два года обошедшей всю Европу, в том числе и Петербург, впервые столь явно происходит семантическое деление повествования на две сферы — мир «своего» (реальный/земной) и мир «чужого» (фантастический/инфернальный). Впервые подобное разделение к четкой регламентации средств выразительности: вокальная музыка и бытовые жанры воплощают положительные образы, а инструментальная

<sup>12</sup> Эта роль, согласно представлениям того времени, считалась довольно непрестижной, вторичной для писателей.

<sup>13</sup> О разработке сусанинского сюжета, его мотивах в исторических документах, литературных источниках и театральных постановках см.: [16], [17].

музыка предназначена для воплощения дьявольского мира (сцена в Волчьем ущелье). Веберовская знаменитая опера стала прототипом и для Мейербера, известно, что автор «Роберта-дьявола» изучал оперу немецкого композитора. Глинка также прекрасно знал это сочинение, восхищался им и даже пел наизусть целые номера [6, с. 39].

Его балетные сцены, изображающие поляков в «Жизни за царя», создавали важный подтекст национальной оперы. Мир «своего», как мир поющих русских людей, обладал в подобной интерпретации сакральной сущностью, воплощал одну из важных для идеологии оперы идею православия, входившую в идеологическую триаду: «самодержавие — православие — народность»<sup>14</sup>. Мир танцующих поляков оказывался воплощением дьявольского, что считывалось публикой середины 1830-х годов, уже знакомой с танцующими inferнальными силами по «Фрайщюцу» и «Роберту-дьяволу», в смысловых подтекстах. Таким образом, благодаря возникшей антитезе подвиг Сусанина приобретал сакральные коннотации — он олицетворял борьбу добра со злом.

### **Загадка балета**

Рецепции оперы демонстрирует парадоксальную ситуацию: музыкальные номера из польского акта, служащие музыкальной характеристикой «чужого», пользовались большей популярностью, чем собственно русские сцены, которые вызвали неоднозначные оценки. Опера еще до премьеры была известна великосветской публике, в том числе по танцевальным номерам. Так, перед первым спектаклем в рекламных целях существовала практика издания отдельных музыкальных номеров, заранее знакомящих слушателей с новой музыкой. В случае с «Жизнью за царя» для этого была выбрана мазурка. Многочисленные попури для балов на оперные темы неизменно включали в себя все темы из польского акта, и именно через эти танцевальные мелодии опера Глинки проникала в музыкальный быт XIX века, становясь устойчивой частью музыкальной картины мира русского аристократа.

Успех балетной интермедии был неоспорим. Современница Глинки, певица А. Я. Воробьева, известная исполнительница партии Вани, вспоминала: «публика во время танцев не обращала внимания на музыку, смотрели танцы» [18, с. 170]. Возможно, на подобное восприятие, по крайней мере, в 1840-е годы, повлияло то, что в постановке танцев участвовал хореограф Николай Гольц, о котором упоминалось в связи с балетом «Руслан и Людмила». Известный балетмейстер, артист петербургской императорской труппы, ученик признанного К. Л. Дидло, он поставил по просьбе Глинки вторую редакцию балетной интермедии в 1843 году, которая имела большой успех. Причина появления второй редакции связана с негативной оценкой первого варианта, сделанного французом Антуаном Титюсом. Танцы, как указывали очевидцы, не были продуманы; по ходу действия они переделывались самими исполнителями [18, 171]. Можно предположить, что неуспех редакции

<sup>14</sup> Подробнее о влиянии триады, созданной графом С. С. Уваровым, на смысл оперы см.: [19, с. 74–84].

Титюса в «Жизни за царя» связан с его личными особенностями как балетмейстера. Деятельность Титюса в Петербургском императорском театре была в основном связана с переносами модных французских постановок на русскую сцену, кроме этого, его ценили как педагога. Но создание нового балетного текста в рамках возникшего в это время романтического направления не входило в круг его компетенций. Он не владел новым художественным пластическим языком.

Успех варианта Гольца был связан с популярностью самого танцора, имевшего репутацию лучшего частного учителя танцев для аристократии Санкт-Петербурга. Глинка также брал у него уроки и достиг, как он пишет, за два года значительных высот. В частности, он научился выполнять сложные прыжки, например, антраша [6, с. 24–25]. Таким образом, танцы на сцене рифмовались с танцами в быту и составляли важную часть увлечений и досуга русской аристократии.

Рассмотренные особенности бытования оперы частично отвечают на вопрос о том, почему польская культура, обозначенная по сюжету оперы как «чужая», в восприятии современников становилась практически «своей». Дело, по-видимому, было не только в популярности танцев и музыкальных номеров. Можно предположить, что на восприятие и оценку оперы современниками влиял историко-культурный контекст. События 1612 года, представленные в «Жизни за царя», проецировались публикой XIX века на современную им ситуацию, и этот сюжет встраивался в актуальный для них исторический нарратив. С XVIII века «польский вопрос» играл довольно заметную роль в европейской и русской дипломатии, став одним из центральных узлов политических отношений. После третьего передела Речи Посполитой в 1795 году польское национально-освободительное движение связывало свои надежды об образовании независимой Польши с революционной Францией. Как указывает историк А. Л. Зорин, в сознании русского общества между Польшей и Францией существовала отчетливая метонимическая связь: не последнюю роль в этом играли географическое положение относительно России и религиозная общность поляков. Вклинивался и историко-политический фактор: Франция наиболее активно противодействовала русской политике в Польше [20, с. 163]. Варшавское восстание 1831 года было воспринято как отзвук Июльской революции 1830 года во Франции. После этих событий польская тема вновь приобрела актуальность. Таким образом, польский дискурс в восприятии русского общества устойчиво ассоциировался и с французской оперной традицией, и с галлофобией, возникшей после победы России в Отечественной войне 1812 года.

В обществе образ французов, как и поляков, долгое время ассоциировался с танцевальной музыкой — полонезом и мазуркой. В глинкинском опусе эти стереотипы нашли соответствующие жанровое отражение. Вместе с этим складывалась парадоксальная ситуация: русская публика, собравшаяся на премьерных представлениях (а это был высший свет во главе с царской семьей), в образах польского / французского / западноевропейского, ассоциирующегося по сюжету со «злом», могла увидеть во втором акте и себя, а именно образ светского Петербурга.

Общеизвестно, что быт столиц, далекий от провинциального, был весьма подвержен влиянию французской культуры: французский язык являлся основным средством общения русской аристократии, ведения дневников, вплоть до оформ-

ления музыкальных афиш и приглашений<sup>15</sup>. Важно и то, что массовое переселение французов-эмигрантов в Россию началось еще с середины XVIII в. Переселенцы представляли в Санкт-Петербурге довольно внушительную диаспору.

Презентация поляков посредством танцевальных номеров имела отношение к важнейшей составляющей светской жизни русского столичного дворянина XVIII – начала XIX веков – балам. Бал стал инструментом общественного представительства, системой социальной организации, одной из немногих форм дозволенного в России той поры коллективного быта. Внутренняя организация бала определяла тип социального поведения внутри дворянской культуры. По мнению М. Ю. Лотмана, подобный статус повлек за собой ритуализацию бала, создание строгой последовательности частей, то есть грамматики бала, а сам он складывался в некоторое целостное театрализованное представление [22, с. 91–92]. Представленная у Глинки последовательность танцев в дивертисменте второго акта – польский танец (или полонез), краковяк, вальс, мазурка и финал – отчетливо ассоциировалась с моделью русского бала.

### ***Танцующие «чужие» после Глинки***

Польская балетная музыка часто исполняется вне оперы. Она стала по популярности даже более востребованной, чем сама опера; получила самостоятельную жизнь и как симфоническая сюита, и как музыка для балетных постановок<sup>16</sup>, и как репертуар для домашнего музицирования. Важно другое: глинкавский образ танцующих поляков/французов, их способ репрезентации, оказался устойчивым и востребованным у последующих русских композиторов, переходящим из эпохи в эпоху вне зависимости от историко-культурного контекста вплоть до XX века. При этом контаминации подверглись различные составляющие этого мифа. Образ «врага», постепенно теряя свои inferнальные краски, превращался в образ «другого», то есть становился воплощением неизведанного мира, например, Востока. К концу XIX века ориентализм оказался одной из главных составляющих русского национального мифа, так что для западного слушателя «русское» стало восприниматься как «восточное»<sup>17</sup>. Балет Игоря Стравинского «Весна священная» показывал другие стороны «восточного»/ «русского» – образ «варварского».

Мир «своего» и мир «чужого» дополняли друг друга, отражали и обогащали смысловые контексты всего произведения, сохраняя эмоциональный «ток» притяжения – отталкивания. «Чужой» отличался от «своего» в опере А. П. Бородина

<sup>15</sup> Так, к примеру, основной массив музыкальных афиш, анонсирующих устраиваемые Михаилом Виельгорским для аристократии музыкальные вечера в период с 1830-е по 1850-е годы, напечатан на французском языке. Данные по: [24].

<sup>16</sup> Так, в интернете, в свободном доступе можно найти видеоролик с выпускного бала Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой за 2016 года с фрагментом «Польский бал» из оперы «Жизнь за царя» [26]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Pp7cHwLNAtk>. (дата обращения: 31.05.2017).

<sup>17</sup> Подробнее о «русском» Востоке и «ориентальном стиле» в русской музыке см.: [23, с. 143–160].

«Князь Игорь» и балетной сюите «Половецкие пляски». В восприятии этой оперы до сих пор возникает тот же когнитивный диссонанс, что и в «Жизни за царя». Половецкие пляски являются «хитом», считаясь частью русской национальной классики. Эта музыка проникла в «третий пласт», то есть в развлекательную музыку. При этом вся опера вызывает дискуссии относительно целостности текста и способов его интерпретации<sup>18</sup>. В результате, восточные танцы, изъятые из сочинения Бородина, исполняются как отдельные популярные номера. В опере «Хованщина» М. П. Мусоргского вставные танцевальные номера связаны с образами девушек-персидок — «другими», но настолько прекрасными и соблазнительными в их музыкальных характеристиках, что заставляют героев забыть «свое»/русское<sup>19</sup>.

Эффекты притяжения — отталкивания, многозначности и метафоричности сохранялись, но при этом неизменной оставалась танцевальная природа «чужих», воплощаемая в балетных интермедиях русских опер. И в подобной танцевальной репрезентации отечественные оперы становились частью музыкальной картины мира русской/советской/российской публики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. С. Т. Аксаков к И. С. Аксакову. Письмо от 6-го февраля, воскресенье, 11 часов вечера. Б.г. (1844) // ОР РГБ. Ф. 3. ГАИС/III. К. 3. Ед. хр. 22-б. Л. 6.
2. *Tarasti E.* Myth and music. A semiotic approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Helsinki, 1978. 364 p.
3. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка в 2-х т. М.: Музыка, 1973 Т. 1. 481 с.
4. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в. Самосознание эпохи и музыкальная практика: в 3 ч. М.: Мос. консерватория им. Чайковского, 1996. Часть 1. 192 с.
5. ОР РГБ. Ф № 233, Папка № 56, л. 12.
6. *Глинка М.* Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
7. *Helmets R.* Not Russian Enough? National and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Opera. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2014. 233 p.
8. *Лашенко С. К.* «Фенелла» на сценах императорских театров / Искусство музыки. Теория и история. 2013. № 8. [Электронный ресурс] // URL: <http://sias.ru/upload/iblock/c3d/lashenko.pdf>. (дата обращения: 31.05.2017).
9. *Новоселова Е. Ю.* Поэтика «больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербергера: дисс. ... канд. иск. М., 2007. 225 с.
10. *Букина Т.* Французская grand opera и «музыка будущего»: фрагменты эристического турнира // Музыкальная академия. 2004, № 3. С. 80–88.
11. Р. Р. Масленица 1834 года в Петербурге (Статья третья) // Северная пчела. 1834. № 96. 1 мая.
12. *Склярёвская И.* Тальони, отец и дочь. Генезис нового стиля // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С. 264–278.

<sup>18</sup> Дискуссии об авторской воле Бородина и целостности текста в последние годы были вызваны новыми постановками оперы: постановкой режиссера Ю. Любимова в Большом театре (2013) и работой режиссера Д. Чернякова в Метрополитен-опера (2014).

<sup>19</sup> Это противоречие отмечается в постановке режиссера А. Тителя (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, 2015 г).

13. Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917: обозрение-путеводитель / под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб: РИИИ, 1994. 448 с.
14. Соллогуб В. Повести. Воспоминания. Л.: Худож. Лит-ра, 1988. 718 с.
15. Жесткова О. Сюжетно-драматическая логика балетных сцен во французской большой опере 1820–1830-х годов // Балет. 2015, № 3. Т. 192. С. 30–31.
16. Кисилева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2. С. 279–302.
17. Велижев М., Лавринович М. «Сусанинский миф»: становление канона / НЛО. 2003, № 63. [Электронный ресурс] // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/mag1.html>. (дата обращения: 31.05.2017).
18. Воробьева А. Я. Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. М.: Музгиз, 1955. С. 169–173.
19. Лобанкова Е. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина. СПб.: Изд-во им. Новикова, 2014. 416 с.
20. Зорин А. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX в. М.: НЛО, 2004. 416 с.
21. ОР РГБ. Ф. № 48.
22. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX в.). СПб.: Искусство, 1994. 558 с.
23. Frolova-Walker M. Russian music and nationalism from Glinka to Stalin. Yale University Press, 2007. 402 p.

#### REFERENCES

1. S. T. Aksakov k I. S. Aksakovu. Pis'mo ot 6-go fevralay, voskresen'e, 11 chasov vechera. B.g. (1844) // ОР РГБ F. 3. Ed. Khr. 22-b. L. 6.
2. Tarasti E. Myth and music. A semiotic approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Helsinki, 1978. 364 p.
3. Glinka M. I. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnie proizvedeniya i perepiska v 2-h t. M.: Muzika, 1973. T. 1. 481 s.
4. Kirillina L. Klassicheskiy stil' v muzike XVIII — nachala XIX v. Samosoznanie epokhi i muzikal'naya praktika: v 3 ch. M.: Moskvskaya konservatoriya im. Tchaikovskogo, 1996. Chast' 1. 192 s.
5. ОР РГБ. F. № 233, papka № 56, l. 12.
6. Glinka M. I. Zapiski. M.: Muzika, 1998. 222 s.
7. Helmers R. Not Russian Enough? National and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Opera. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2014. 233 p.
8. Lashchenko S. K. "Fenella" na scene imperatorskikh teatrov / Iskustvo musiki. Teoriya I istoriya. 2013. № 8 [Elektronniy resurs] // URL: <http://sias.ru/upload/iblock/c3d/lashchenko.pdf>. (data obrashcheniya 31.05.2017).
9. Novoselova E. IU. Poetika "bol'shikh oper" E. Scriba — Dg. Meierbera: diss. ... kand. isk. M., 2007. 225 s.
10. Bukina T. V. Frantsuzskaya "grand opera" i "musika budushchego": fragmenti eristicheskogo turnira // Musikal'naya akademiya. 2004, № 3. S. 80–88.
11. R. R. Maslenitsa 1834 goda v Peterburge (Stat'ya tret'ya) // Severnaya pchela. 1834. № 96. 1 maya.
12. Sklyarevskaya I. Tal'oni, otets I doch. Genezis novogo stilya // Voprosi teatra. 2011. № 3–4. S. 264–278.
13. Teatrel'niy Peterburg. Nachalo XVIII veka — oktiabr' 1917: obozrenie-putevoditel' / pod obshch. red. I. F. Petrovskoy. SPb.: RIII, 1994. 448 s.

14. *Sollogub V.* Povesti. Vospominaniya. L.: Khudozh. Lit-ra, 1988. 718 s.
15. *Zhestokova O.* Siuzhetno-dramaticheskaya logika baletnikh ctsev vo frantsuzskoy bol'shoj opera 1820–1830-h godov // *Balet.* 2015, № 3. Т. 192. S. 30–31.
16. *Kisileva L.* Stanovlenie russkoy natsional'noy mifologii v nikolaevskuiu epokhu (susaninskiy siuzhet) // *Lotmanovskiy sbornik.* М., 1997. Vyp. 2. S. 279–302.
17. *Velizhev M., Lavrinovich M.* “Susaninskiy mif”: stanovlenie kanona / *NLO.* 2003, № 63. [Electronniy resurs] // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/mag1.html>. (data obrashcheniya: 31.05.2017).
18. *Vorob'eva A.* Vospominaniya o M. I. Glinke // *Glinka v vospominaniyakh sovremennikov.* М.: Muzgiz, 1955. S. 169–173.
19. *Lobankova E.* Natsional'nie mifi v russkoy musikal'noy kul'ture ot Glinki do Scriabina. SPb.: Izdatel'stvo im. Novikova, 2014. 416 s.
20. *Zorin A.* Kormy dvuglavogo orla... Russkaya literature i gosudarstvennaya ideologiya v posledney treti XVIII – pervoy treti XIX v. М.: NLO, 2004. 416 s.
21. OR RGB. F. № 48.
22. *Lotman IU.* Bessedi o russkiy kul'ture. Bit I traditsii russkogo dvoraynstva (XVIII – nachalo XIX v.). SPb.: Isskustvo, 1994. 558 s.
23. *Frolova-Walker M.* Russian music and nationalism from Glinka to Stalin. Yale University Press, 2007. 402 p.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. В. Лобанкова — канд. искусствоведения; [evkluchnikova@gmail.com](mailto:evkluchnikova@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ekaterina V. Lobankova — Cand. Sci. (Arts); [evkluchnikova@gmail.com](mailto:evkluchnikova@gmail.com)