

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

## О «ЧУЖИХ» ТЕКСТАХ В БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУРАХ ЧАЙКОВСКОГО

Г. А. Безуглая<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена рассмотрению межтекстовых взаимодействий в балетах П. Чайковского на материале заимствованных элементов (вставных эпизодов, цитат и др.), вошедших в авторские партитуры «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» в результате реализации драматургических замыслов М. Петипа.

Изучение вопросов межтекстового взаимодействия осуществляется в русле историко-типологического и интертекстуального методов исследования.

Выделяются основные типы взаимодействия: прямое внешнее вмешательство (в частности, внесение исправлений и дополнений в процессе редакторской работы Р. Дриго по режиссерскому плану М. Петипа), досочинение каденций (арфные соло А. Цабеля), цитирование (применение заимствованных тем в «Спящей красавице» и «Щелкунчике»), стилизация (работа с музыкой другого композитора как с моделью). Особо рассматриваются формы стилистического сопряжения, обнаруживающие себя опосредованно, в том числе, отраженными в хореографическом тексте. Делается вывод об особом художественном значении интертекстуальных взаимодействий, позволяющих не только выстроить многоуровневое метафорическое «пространство» музыкального спектакля, но и глубже ощутить богатство сфер взаимовлияния музыки и искусства балета, осознать силу воздействия хореографического замысла.

**Ключевые слова:** П. Чайковский, М. Петипа, Р. Дриго, музыкальный текст балета, «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», межтекстовое взаимодействие

## ABOUT "FOREIGN" TEXTS IN THE BALLET SCORES OF TCHAIKOVSKY

Galina A. Bezuglaya<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi st., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the consideration of intertextual interactions in the ballets of P. Tchaikovsky on the material of borrowed elements (plug-in episodes, quotations, etc.) that were included in the author's scores of *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker* as a result of M. Petipa's dramatic ideas.

The study of the issues of intertextual interaction is carried out along the lines of the historical-typological and intertextual research method.

The main types of interaction are distinguished: direct external intervention (in particular, corrections and additions in the process of R. Drigo's editorial work under M. Petipa's director's plan), the completion of cadences (harp solo by A. Zabel), citation (use of borrowed themes in *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker*), stylization (working with the music of another composer as with the model). The forms of stylistic conjugation that reveal themselves indirectly, including those reflected in the choreographic text, are especially considered.

The conclusion is drawn about the special artistic significance of intertextual interactions, which allow not only to build a multi-level metaphorical "space" for a musical performance, but also to feel deeper the richness of the spheres of mutual influence of music and ballet art, to realize the power of the impact of the choreographic design.

**Keywords:** P. Tchaikovsky, M. Petipa, R. Drigo, musical text of the ballet, *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, intertextual interaction

Одной из заметных особенностей музыкальной традиции балетного искусства XVIII – начала XIX веков явилась практика соединения музыки разных композиторов в одном спектакле. Повсеместное применение компилятивных, «сборных» партитур (равно как и вставных номеров, дополняющих партитуру балета) было обусловлено предназначением музыки, призванной служить замыслу и практическим намерениям балетмейстера-постановщика. Второстепенное значение, отводимое музыке в союзе двух искусств, ограничивало возможности композитора в проявлении творческой инициативы при разработке драматургии и композиции будущего произведения.

Примерно к середине XIX столетия практика применения балетмейстерских компиляций постепенно изжила себя, трансформируясь в обычай

сочинения авторской композиторской музыки по заказу и указаниям балетмейстера. Однако и в подобных условиях в партитуры балетов по воле постановщика нередко включалось то или иное число вставных номеров. Необходимость добавления «чужой» музыки в композиторский текст могла быть обусловлена, например, желанием балетмейстера дополнить новый спектакль танцевальным номером, поставленным ранее на другую музыку. Внесение дополнений в партитуру балета было обычным делом, и при переносе или восстановлении спектаклей в авторскую партитуру могли быть включены эпизоды, сочиненные другими композиторами.

Нужно отметить, что многие авторы балетной музыки вполне успешно работали в подобных условиях, применяя и развивая приемы интерпретации чужой музыки. Например, таким был творческий метод Луи-Жозефа-Фердинана Герольда (1791–1833). «Собственные идеи, умело вводимые в заимствованные мелодии, придавали им пикантность и аромат, какими те раньше не обладали» [1, с. 84], – отмечали современники, оценивая балетное творчество создателя музыки к «Тщетной предосторожности».

Эпоха Мариуса Петипа, при всей музыкальности и художественной убедительности творчества этого выдающегося балетмейстера, демонстрировала такой же приоритет хореографии и балетной драматургии, как и предшествующие ей эпохи<sup>1</sup>. Поэтому и в пору расцвета классического балета вышеперечисленные условия определяли особенности сотрудничества хореографа с композиторами, включая таких «серьезных» симфонистов, как П. И. Чайковский и А. К. Глазунов. Конечно, следы «вторжений» в авторский текст этих композиторов не являются столь заметными в сравнении, например, с партитурой «Дон Кихота» Л. Минкуса, включившей в себя музыку не менее чем восьми разных композиторов. Тем не менее, можно констатировать, что балеты Чайковского не избежали воздействия, оказанного на них в процессе их создания и хореографической интерпретации.

В настоящей работе изучение вопросов межтекстового взаимодействия осуществляется в русле историко-типологического и интертекстуального метода исследования. Интертекстуальный подход к исследованию творчества П. Чайковского оценивается современными исследователями как плодотворный в постижении художественного смысла, дающий «ключ к осознанию логики и принципов организации его стилевой системы» [3, с. 3]. В соответствии

---

<sup>1</sup> В качестве примера приведем выдержки из контракта, подписанного композитором А. Н. Серовым в связи с планируемой работой над новым балетом М. Петипа (эта совместная работа не была осуществлена), по условиям которого автору музыки вменялось в обязанность «в случае надобности, согласно с требованием хореографической сцены и по заявлениям г. Балетмейстера, ставящего балет» не препятствовать, если балетмейстер «признает нужным поручить сочинение музыки для какого-либо па другому композитору» [2, с. 257].

с заявленной темой, фокус внимания при изучении вопроса о межтекстовых взаимодействиях сосредоточен на вопросах музыкально-хореографического сопряжения.

Рассмотрим элементы «чужих» текстов, вошедшие в авторские партитуры «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» П. Чайковского в результате реализации драматургических замыслов М. Петипа. Обратим пристальное внимание на те их стороны и свойства, что обусловлены театральной традицией.

Следы взаимодействия с музыкой других композиторов, в том или ином виде, можно обнаружить во всех трех партитурах балетов Чайковского. Однако степень выраженности этого явления различна и весьма неоднозначна. В одних случаях инородные элементы явились следствием внешнего воздействия, например, редакторского или исполнительского вмешательства. В других, фрагменты музыки разных композиторов были использованы самим Чайковским, послужив в качестве исходного материала для композиторской работы. А в отдельных случаях мы можем указать и на особое, опосредованное «присутствие» чужой музыки, обнаруживаемое благодаря документальным свидетельствам.

**Редакторские дополнения.** Наиболее ярким примером наличия «чужеродных» элементов, внесенных в результате вторжения в авторский текст, служит исполнительская партитура «Лебединого озера». Музыкальная составляющая канонической версии балета в постановке М. Петипа и Л. Иванова<sup>2</sup> явилась плодом редакторской работы штатного капельмейстера Дирекции императорских театров, композитора Риккардо Дриго (1846–1930). Внесение изменений в текст балета осуществлялось им по указаниям Мариуса Петипа<sup>3</sup>. В соответствии с планом-программой «Лебединого озера», подготовленной выдающимся хореографом, Дриго не только добавил в партитуру несколько фортепианных пьес<sup>4</sup> Чайковского в своей оркестровке, но также внес ряд добавлений и правок, весьма существенно изменивших музыкально-драматургическую идею и архитектуру произведения. В частности, для придания балету

<sup>2</sup> Постановка была осуществлена в 1895 году.

<sup>3</sup> Известно также, со слов друга и коллеги Чайковского Н. Д. Кашкина, что и первый постановщик «Лебединого озера» Рейзингер после премьеры спектакля неоднократно менял многие детали постановки, в результате чего «некоторые нумера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов»... «Замена первоначальных номеров практиковалась все в большей и большей степени и под конец едва ли не целая треть музыки *Лебединого озера* была заменена вставками из других балетов, притом наиболее посредственных» [4, с. 103].

<sup>4</sup> Это пьесы: «Шалунья» №12, ор. 72, «Вальс-безделушка» № 15, ор. 72, «Немного Шопена» №11, ор. 72.

отчетливо выраженной номерной структуры Дриго присочинил по несколько тактов для финальных разделов «Белого» и «Черного» адажио.

Все перечисленные изменения не нашли отражения в академических изданиях авторской партитуры «Лебединого озера». Однако именно постановка 1895 года послужила основой для большинства последующих музыкально-хореографических интерпретаций балета в XX веке, и именно ее музыкальная составляющая вошла в контекст мирового художественного наследия.

Точная партитура редакторской версии Р. Дриго не была опубликована (издание партитуры 1895 года включало три дополнительных номера в оркестровке Р. Дриго и «Русский танец»), но ее структуру и содержание отражают издания клавирных переложений Э. Лангера [5, 6].

**Каденции.** К неавторским текстам, вошедшим в партитуры балетов Чайковского, можно также отнести инструментальные каденции. Автором вступительных соло арфы, зафиксированных в исполнительских партитурах Мариинского театра (исполняемых в *Pas d' action* второй картины «Лебединого озера» и *Pas d' action* первого акта «Спящей красавицы»), является Альберт Генрих Цабель (1834–1910) — выдающийся арфист и композитор. Первоначально Цабель консультировал Чайковского по вопросам арфового исполнительства, однако позднее, солируя в оркестре Мариинского театра, он стал играть каденции собственного сочинения [7, с. 98]. Каденции Цабеля вошли в текст партитур Мариинского театра и исполняются сегодня в спектаклях «Лебединое озеро» и «Спящая красавица».

**Цитата как воспроизведение в тексте законченного фрагмента другого текста.** Многие исследователи творчества Чайковского отмечают особую стилистическую многомерность поздних театральных сочинений композитора, рассматривая его оперы и балеты в качестве «пространства пересечения» и взаимодействия цитат, аллюзий и стилизаций [8, с. 34; 9, с. 203; 10, с. 36; 3, с. 8; 11, с. 27; 12, с. 223; 13, с. 120]. Среди образцов авторской работы с цитатами, демонстрирующих механизм вовлечения «иного» текста в контекст композиторского творчества, особый интерес представляют те, что являются примером музыкально-хореографического взаимодействия.

Замыслы великого балетмейстера, при всей «хореографичности» его драматургии, были всецело наполнены музыкой: М. Петипа охотно практиковал традиционные методы привлечения популярной музыки в балетную партитуру. Предлагая тому или иному композитору дополнить его сочинение вставным эпизодом, балетмейстер нередко сам предоставлял нотный материал<sup>5</sup>.

Известно, что в процессе сотрудничества с Чайковским выдающийся хо-

---

<sup>5</sup> Так, например, в режиссерском плане «Баядерки» Петипа упоминает «марш 4-го акта, переданный мною Минкусу» [14, с. 173].

реограф, проявляя огромное уважение к композитору, тем не менее, вполне целенаправленно применял аналогичные, выработанные им приемы работы. Подобно своему великому предшественнику Жану-Жоржу Новерру, предлагавшему композитору создать музыкальную иллюстрацию для каждой придуманной им ситуации, «каждой фразы и каждой мысли» [15, с. 90] Петипа, высказывал конкретные запросы, вписывая их в тексты планов-программ «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

В свою очередь, Чайковский, руководствуясь собственными, вполне зрелыми представлениями о методах написания симфонического театрального произведения, на всех этапах работы над партитурами балетов внимательно прислушивался к указаниям Петипа и стремился работать в полном соответствии с его замыслами. Музыкально-сценические планы «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» свидетельствуют о том, что композитор скрупулезно выполнил все конкретные пожелания хореографа, касающиеся использования цитат<sup>6</sup>.

В одних случаях Петипа просто давал описание необходимой музыки или добавлял ее жанровое наименование – «полька», «галоп», «вальс», – в других же не довольствовался этим, а уточнял запрос, предлагая определенную музыкальную тему, долженствующую, например, служить иллюстрацией для определенной драматической ситуации.

Так, звучание старинной французской песни о Генрихе IV в Финале-апофеозе «Спящей красавицы» по воле балетмейстера вовлекало слушателя в атмосферу благословенной эпохи «старой доброй Франции» и, тем самым, способствовало обогащению зрительных впечатлений. Точно выполнив пожелание Петипа в соответствии с описанием («Музыка по положению – широкая, грандиозная – мотив песни Генриха IV» [16, с. 283]), Чайковский придал теме мощь и величие. Интересно, что впоследствии композитор применил эту же цитату в схожей драматургической ситуации – в «Пиковой даме» (в сцене в спальне графини, в четвертой картине), воспользовавшись ее семантической «наполненностью».

Подобную же драматургическую функцию обогащения визуального ряда был призван выполнять мотив Гросфатера в «Щелкунчике», воплощавший образ патриархальной старины и, одновременно, романтического, «гротескного» бюргерства.

Несколько труднее установить побудительные причины включения в первый акт «Щелкунчика» французской песенки «Bon voyage, Monsieur Dumollet» – финальной песенки из популярного водевиля «Отправление

<sup>6</sup> В «Щелкунчике» он их даже «перевыполнил», отвечая на отмеченное в плане указание «№ 17. Гросфатер. (Ноты можно найти в музыкальной конторе)» с припиской сбоку: «Мне больше был бы по душе танец «incroyables» [14, с. 139], П. Чайковский включил в текст партитуры и Гросфатер, и танец «les Incroyables».

в Сен-Мало» (1809) поэта и водевилиста эпохи Французской революции Марка-Антуана Дезожье (1772–1827). Некоторые исследователи [17, с. 205; 10, с. 11] полагают, что Петипа предложил ее, развивая первоначальный (не получивший реализации в окончательном варианте либретто) замысел обогащения сюжета мотивами, связанными с Французской революцией<sup>7</sup>. Можно также предположить, что хореограф имел намерение воспользоваться метроритмической канвой данной музыки для воплощения определенной хореографической идеи.

Здесь, однако, интересно выявить музыкальные основания, обусловившие включение цитаты «*Von voyage, Monsieur Dumollet*» в интонационно-ритмическую ткань первого акта «Щелкунчика», проследить, как, будучи определенной совокупностью немusикальных причин, песенная мелодия обрела новое значение в контексте художественного смысла сочинения.

В процессе многократного повторения в русле оstinатного варьирования (традиционного для французских танцев XVIII века), цитата изменила облик, обретя подкрепляющую (тоже вполне традиционную) постепенную нисходящую линию аккомпанемента. В результате ряда преобразований инородный материал был вовлечен в многослойный контекст музыки балета, обнаружив и развив в себе два ключевых тематических элемента, близких его интонационно-тематическим основаниям. Как справедливо отмечает автор монографии о «Щелкунчике» И. А. Скворцова, сопряжение и развитие «цепи восходящих и нисходящих постепенных, гаммообразных интонационно-тематических образований» [10, с. 40] охватывает все кульминационные зоны балета, объединяя оба действия «Щелкунчика»: «Рост елки» — восходящий комплекс; превращение Щелкунчика — нисходящая *C-dur*'ная гамма; «Вальс снежных хлопьев» — нисходящий комплекс; начало Конфитюренбурга, 2-я сцена — нисходящая *C-dur*'ная гамма, усложненная хроматизмами; «*Andante maestoso*» из «Па-де-де» — нисходящий комплекс в мажорном и минорном вариантах; «Вариация II (Для танцовщицы)» — нисходящий комплекс в ритмической организации, сходной с «Вальсом снежных хлопьев» [10, с. 40]. А блестящее варьирование, построенное на оstinатном наслоении голосов и сопоставлении тембровых линий, приводящее к мощному динамическому усилению, создало дополнительный, необычайный драматургический эффект, обрываясь паузой на пике усиления звучности в момент неожиданного появления Дроссельмейера.

Так заимствованная цитата, в результате разработки своего тематического

<sup>7</sup> Во втором акте Чайковский применил еще одну тему времен Французской революции — песню о Кадете Русселе «*Cadet Rouselle*» (второй акт, «Мамаша Жигонь и полишинели»). Текст этой песенки сочинил в 1792 году сатирический поэт Гаспар де Чену на мелодию народной песенки о Жане де Нивеле.

потенциала, не просто влилась в сквозную интонационную линию развития, став одним из узлов сопряжения симфонической структуры «Щелкунчика», но и обрела метафорическое значение «предвестника» будущих музыкально-драматических событий.

**Стилизации и работа с моделью.** Не углубляясь в рассмотрение всего многообразия исторических, жанровых, национальных и т. д. стилизаций, образующих в балетах Чайковского многоуровневую систему взаимодействий, обратим внимание лишь на образцы, обретающие дополнительный смысл в контексте музыкально-хореографического сопряжения.

В этой связи представляют интерес те уточняющие пояснения М. Петипа, в которых он приводит примеры известных ему музыкальных произведений. Так, например, программа «Спящей красавицы» в характеристике танца «ускользающей» Авроры-тени, очаровывающей принца Дезире, содержит балетмейстерское указание: «для коды – музыка под сурдинку  $2/4$ , как в “Сне в летнюю ночь”» [16, с. 280].

Удивительно здесь не только мастерство, с которым Чайковский, в соответствии с запросом, воссоздал образный и интонационный строй Увертюры «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, применив неуловимо точные и тонкие приемы, отсылающие к исходной модели. Изумляет также и глубина и безошибочность стилистического провидения Петипа, придавшего направление творческой фантазии композитора. Интонационно-тембровый колорит Увертюры Ф. Мендельсона, претворенный во втором акте «Спящей красавицы», напитал «гетерогенную» стилистическую палитру позднего творчества композитора, в частности, став «стилистическим прообразом» и для семантически родственной «Сну в летнюю ночь» Увертюры к «Щелкунчику». «Обе увертюры сближают скерцозная полетность, стремительный темп, легкость фактуры, отрывистая артикуляция, воплощенная через стаккатный штрих, приглушенная динамика (pp), высокая тесситура (струнные без басов)» [10, с. 44].

Таким образом, мы видим еще одно проявление всеобъемлющего «качества универсальности» жанрово-стилистической системы Чайковского, впитывающей «любые сочетания или наклоны» [18, с. 6]. «Случайные», обусловленные «иноязычной» драматургией, чужеродные музыкальные элементы, включаясь в сложную композиторскую работу, участвуют в формировании единства художественного смысла, утверждаясь в нем и повышая значимую роль музыкально-хореографического сопряжения.

Выполняя одну из задач интертекстуального анализа по выявлению возможных первоисточников, заострим внимание еще на одном уникальном примере музыкально-хореографического интекстуального заимствования, заключенном в па-де-де, сочиненном Чайковским для артистки Большого театра Анны Собошанской (1842–1918). Оно вошло в состав партитуры

«Лебединого озера» в 1877 году [19, с. 334–387] в качестве Pas de deux Зигфрида и Одиллии.

Причиной для написания дополнительного номера балета стала конфликтная ситуация, связанная с отказом балерины танцевать главную партию в «Лебедином озере». А. Собещанская была уязвлена тем, что Чайковский не написал для нее в третьем акте ни одного танцевального номера. Исследователь истории русского балета Ю. А. Бахрушин сообщает о конфликте следующее: вынуждаемая к участию в спектакле артистка «поехала в Петербург и попросила Петипа поставить специально для нее соло на музыку Минкуса в третьем акте “Лебединого озера”. ...Петербургский балетмейстер охотно исполнил ее желание, но Чайковский наотрез отказался включать в свой балет музыку другого композитора, предлагая написать свою собственную. Однако балерина не желала изменять танца, поставленного для нее в Петербурге. В конце концов, недоразумение было улажено: Чайковский согласился написать свою музыку для этого номера, такт в такт совпадающую с музыкой Минкуса» [20, с. 143].

Из сказанного можно заключить, что при сочинении па-де-де Чайковский работал не только с чужой музыкой, послужившей для него моделью. Заимствованная музыка Л. Минкуса стала для композитора источником межтекстовых пересечений, так как заключила в себе ритмопластические контуры уже поставленного танца. Творческая задача музыканта состояла не столько в воспроизведении структурно-ритмических и музыкально-стилистических особенностей па-де-де, сколько в интуитивном «вычитывании» из него ритмоартикуляционной и пластической структуры оригинала – хореографии М. Петипа.

Это па-де-де, состоящее, в соответствии с классическими канонами балетного театра, из entrée, адажио, вариаций и коды, отразило в звуках давно забытый танцевальный текст. Оно превратилось в «звуковую хореографию», запечатлевшую ее дыхание и пластику.

Символический смысл, воплощающей в себе иноязычную «фигуру переосмысления», (М. Гаспаров) побудил к жизни музыкально-пластический диалог, получивший развитие уже в искусстве XX века. Иной гений хореографии, Джордж Баланчин, обратился к этой музыке, представив свою, новую интерпретацию заключенных в ней музыкально-пластических идей – знаменитое «Tschaikovsky Pas de Deux», и возведя тем самым еще один уровень межтекстовых пересечений, усиливающих семантическую «плотность» исходного текста.

Таковы результаты проявления гения Чайковского: заимствованные компоненты текста обогатились и обрели осмысленную эстетическую связь с авторским стилем; благодаря своей «инаковости» они возвысились до уровня многослойных метафор, углубляющих многоуровневое метафорическое

«пространство» музыкального спектакля.

Постижение процессов музыкальной и пластической интерпретации позволяет глубже ощутить богатство сфер взаимовлияния музыки и искусства балета, осознать значение и силу воздействия музыкально-хореографического синтеза.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Pougin A. Hérold*. Biographie critique. Paris, 1908. 124 p.
2. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1963. 552 с.
3. *Спориных О. И.* Интекст как компонент стилевой системы П. Чайковского: автореф. дис. ... канд./д-р<sup>2</sup> искусствоведения. 17.00.02. 2000. 29 с.
4. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском Н. Кашкина, профессора Московской консерватории. М.: П. Юргенсон, 1896. 162 с.
5. Чайковский П. Лебединое озеро. Балет в 4 актах. Клавир в 2 руки (Э. Лангер). М.: П. Юргенсон, 1900. 173 с.
6. Чайковский П. Лебединое озеро. Балет в 3 актах, 4 картинах: клавир / общ. ред. Ю. Бурлаки. М.: Композитор, 2016. 264 с.
7. *Поломаренко И. В.* Арфа в прошлом и настоящем. М.: Музгиз, 1939. 312 с.
8. *Арановский М.* Находки и ошибки творческой интуиции (из рукописного архива П. И. Чайковского) // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993): мат-лы науч. конф. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1995. С. 31–39.
9. *Раку М.* Не верьте в искренность пастушки // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 203–206.
10. *Скворцова И. А.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: Опыт характеристики: учеб. пос. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. 68 с.
11. *Бонфельд М. Ш.* Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» (к проблеме связности художественного текста) // П. И. Чайковский: Вопросы истории и стиля. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 26–46.
12. *Климовицкий А.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур: сб. науч. тр. СПб.: СПбГК, 1994. С. 221–274 (Рос. ин-т истории искусств / Проблемы музыкознания. Вып. 7).
13. *Комарова Н.* «Русское» и «западноевропейское» в музыкальном языке П. И. Чайковского. «Пиковая дама» и «Дон Жуан»: некоторые параллели и аналогии // Русская опера XIX века: сб. тр. Вып. 122. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. С. 109–135.
14. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 445 с.
15. *Новерр Ж.* Письма о танце. Л.: Academia, 1927. 316 с.
16. *Чайковский П.* Спящая красавица. Балет в 3-х действиях с прологом. Переложение

- для фортепиано А. Зилоти. М.: Музыка, 1976. 284 с.
17. Балетмейстерские экспликации. Комментарии Ф. В. Лопухова // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. 1971. С. 155–224.
  18. Царева Е. М. Чайковский в наши дни. Между двумя датами // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993): мат-лы науч. конф. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1995. С. 3–5.
  19. Чайковский Петр Ильич (1840–1893). Полное собрание сочинений. Лебединое озеро: балет в 4 действиях: [Либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера]: соч. 20: партитура / комп. П. И. Чайковский; общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1957. 411 с.
  20. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Сов. Россия, 1965. 227 с.

#### REFERENCES

1. Pougin A. *Héroid*. Biographie critique. Paris, 1908. 124 p.
2. Krasovskaya V. *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*. L.: Iskusstvo, 1963. 552 s.
3. Sporyhina O. I. Intekst kak komponent stilevoj sistemy P. CHajkovskogo: avtoref. dis. ... kand./d-r? iskusstvovedeniya. 17.00.02. 2000. 29 s.
4. Kashkin N. D. *Vospominaniya o P. I. CHajkovskom N. Kashkina, professora Moskovskoj konservatorii*. M.: P. YUrgenson, 1896. 162 s.
5. Chajkovskij P. *Lebedinoe ozero. Balet v 4 aktah. Klavir v 2 ruki* (EH. Langer). M.: P. Yurgenson, 1900. 173 s.
6. Chajkovskij P. *Lebedinoe ozero. Balet v 3 aktah, 4 kartinah: klavir / obsch. red. Y. Burlaki*. M.: Kompozitor, 2016. 264 s.
7. Polomarenko I. V. *Arfa v proshlom i nastoyaschem*. M.: Muzgiz, 1939. 312 s.
8. Aranovskij M. *Nahodki i oshibki tvorcheskoj intuitsii (iz rukopisnogo arhiva P. I. Chajkovskogo // P. I. Chajkovskij: k 100-letiyu so dnya smerti (1893–1993): matly nach. konf.* M.: Mos. gos. kons. im. P. I. CHajkovskogo, 1995. S. 31–39.
9. Raku M. *Ne ver'te v iskrennost' pastushki // Muzykal'naya akademiya*. 1993. № 4. S. 203–206.
10. Skvortsova I. A. *Balet P. I. CHajkovskogo «SChelkunchik»: Opyt harakteristiki: ucheb. pos. M.: Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2011. 68 s.*
11. Bonfel'd M. S. *Opera P. I. CHajkovskogo «Pikovaya dama» (k probleme svyaznosti hudozhestvennogo teksta) // P. I. CHajkovskij: Voprosy istorii i stilya*. M.: GMPI im. Gnesinyh, 1989. S. 26–46.
12. Klimovitskij A. *«Pikovaya dama» CHajkovskogo: kul'turnaya pamyat' i kul'turnye predchuvstviya // Rossiya Evropa: kontakty muzykal'nyh kul'tur: sb. nach. tr. Ros. in-ta istorii iskusstv. Problemy muzykoznaneya. Vyp. 7. SPb.: SPbGK, 1994. S. 221–274.*
13. Komarova N. *«Russkoe» i «zapadnoevropejskoe» v muzykal'nom yazyke*

- Р. И. Чайковского. «Пиковая дама» и «Don ZHuan»: nekotorye paralleli i analogii // Russkaya opera XIX veka: sb. tr. Vyp. 122 . М.: GMPI im. Gnesinyh, 1991. S. 109–135.
14. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. 445 s.
15. *Noverr Z.* Pis'ma o tantse. L.: Academia, 1927. 316 s.
16. Чайковский Р. Спящая красавица. Balet v 3 dejstviyah s prologom. Perelozhenie dlya fortepiano A. Ziloti. М.: Muzyka, 1976. 284 s.
17. Baletmejesterskie ehksplikatsii. Kommentarii F. V. Lopuhova // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo. 1971. S. 155–224.
18. Tsareva E. M. Чайковский v nashi dni. Mezhdv dvumya datami // Р. И. Чайковский: k 100-letiyu so dnya smerti (1893–1993): mat-ly nauch. konf. М.: Mos. gos. kons. im. Р. И. Чайковского, 1995. S. 3–5.
19. Чайковский Петр Il'ich (1840–1893). Polnoe sobranie sochinenij. Lebedinoe ozero: balet v 4 dejstviyah: [Libretto V. P. Begicheva i V. F. Gel'tsera]: soch. 20: partitura / komp. Р. И. Чайковский ; obsch. red. B. V. Asaf'eva. М.: Muzgiz, 1957. 411 s.
20. *Bahrushin Y. A.* Istoriya russkogo baleta. М.: Sov. Rossiya, 1965. 227 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Г. А. Безуглая — канд. искусствоведения, доц.; [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina A. Bezuglaya – Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)