

RU

Балетные сцены опер М. И. Глинки в отзывах современников

Груцынова А. П.

Аннотация. В статье рассматривается проблема балетных сцен в операх М. И. Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» в контексте современного им хореографического искусства. Автор фиксирует развивавшийся интерес композитора к танцу и балетному театру, место и значение балетных сцен в оперных постановках того времени. В работе проанализированы критические отклики, появившиеся в периодической печати после премьер опер Глинки и содержащие суждения о постановках балетных сцен. В результате анализа автор приходит к выводу, что критики, высоко оценивавшие музыку танцевальных сцен, критически высказывались о её хореографическом воплощении, а те, кто обратил внимание на балет, оказались недовольны музыкой. Кроме того, автор уделяет внимание такому способу широкого осмысления музыки опер, как создание на её основе бытовых танцев. В заключение автор приходит к выводу о том, что объективное осознание значения балетных сцен опер Глинки оказалось возможно лишь по прошествии времени, но их практическое влияние на балет и танцевальные сцены русских опер уже второй половины XIX века несомненно.

EN

Ballet scenes in the operas of M. I. Glinka in the reviews of his contemporaries

A. P. Grutcynova

Abstract. The article discusses the problem of ballet scenes in the operas of M. I. Glinka, "A Life for the Tsar," and "Ruslan and Lyudmila," in the context of choreographic art of the 19th century. The author documents the composer's growing interest in dance and ballet theater, the place and significance of ballet scenes in opera productions of that time. The critical responses that emerged in the press after the premieres of Glinka's operas, containing judgments on the staging of the ballet scenes, are analyzed in the paper. As a result of the analysis, the author concludes that critics who highly appreciated the music of the dance scenes were critical of their choreographic embodiment, while those who focused on the ballet were dissatisfied with the music. Additionally, the author pays attention to the method of broad interpretation of opera music through the creation of folk dances based on it. As a result, the author concludes that the objective understanding of the significance of ballet scenes in Glinka's operas became possible only with the passage of time, but their practical influence on ballet and dance scenes in Russian operas in the second half of the 19th century is undeniable.

Введение

В наше время танцевальные сцены в операх М. И. Глинки представляются своего рода ориентиром при характеристике развития русского балетного театра первой половины XIX века. Например, В. М. Красовская совершенно справедливо замечала, что «Глинка как автор балетной музыки далеко опередил сценическую практику своего времени» (2008, с. 265). Действительно, именно хореографические сцены в операх «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» оказались своего рода предтечами балетных партитур П. И. Чайковского и А. К. Глазунова уже второй половины XIX века. С одной стороны, наличие в оперных спектаклях хореографической сцены для музыкального театра XIX века было практически обязательной практикой, а потому любой композитор, создававший оперную партитуру, предусматривал ту или иную танцевальную сцену. С другой стороны, для Глинки эта «обязанность» не была навязанной извне, только формальным требованием дирекции императорских театров.

Материалами исследования послужили следующие работы:

- Большой Театр. «Руслан и Людмила». III. Театральная хроника // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Ч. XXIV.
- Городские известия. Смесь // Северная пчела. 1840. № 282. 13 декабря.

- Записки князя Николая Сергеевича Голицына. V // Русская старина. 1881.
- К. В. О. [Одоевский В. Ф.]. Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки: «Жизнь за Царя, или Сусанин». Петербургский театр // Северная пчела. 1836. № 287. 15 декабря.
- Кони Федор. «Руслан и Людмила». Критика // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841 год. Часть IV № 11-12.
- Р. З. [Зотов Р. М.] Большой театр. «Руслан и Людмила». Статья вторая // Северная пчела. 1842. № 277. 10 декабря.
- Смесь // Северная пчела. 1836. № 272. 27 ноября.
- Стасов В. В. Первоначальный план оперы «Руслан и Людмила» // Русская старина. 1871. Т. III.
- Фаддей Булгарин. Мнение о новой Русской опере: «Жизнь за Царя», музыка соч. Г. Глинки, слова соч. Барона Розена (Окончание). Музыка // Северная пчела. 1836. № 292. 21 декабря.

Обсуждение

С балетным театром, так или иначе, М. И. Глинка был знаком с юности. В «Записках» композитора можно прочесть следующее: «Во время пребывания в пансионе, и даже вскоре по приезде в Петербург, родители, родственники и их знакомые возили меня в театр; оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг» (Глинка, 1988, с. 16). Когда уже в начале 1830-х годов Глинка приедет в Италию, он, по собственному признанию, видел в Милане «превосходный фантастический балет “Маскерад”» (Глинка, 1988, с. 54).

Чуть позже и сам Глинка будет учиться танцевать. Как всякий образованный человек своей эпохи, он «вскоре убедился в необходимости уметь танцевать, начал учиться у Гольца, занимался с ним около двух лет и дошел до *entrechats double* и *ailes de pigeons* и до других па, коими в то время франтили ловкие танцоры» (Николай Осипович Гольц (1800–1880) был петербургским танцовщиком, педагогом и балетмейстером) (Глинка, 1988, с. 24–25). И эти знания Глинка нередко применял на практике. В «Записках князя Николая Сергеевича Голицына» сохранилось замечательное воспоминание об одном из любительских спектаклей в честь графа Виктора Павловича Кочубея, который состоялся в Петербурге в начале 1827 года. Спектакль состоял из двух отделений (первое – из сцен или монологов пьес и итальянских опер, второе – дивертисмент русских танцев, которым «учил петербургской балетной труппы балетмейстер Огюст, особенно отличавшийся мастерским исполнением русских театральных танцов» (Записки князя Николая Сергеевича Голицына, 1881, с. 520). Глинка участвовал в обоих отделениях спектакля. В первом он играл роль Донны Анны в исполнявшихся первой и второй сцене моцартовского «Дон Жуана» (Голицын вспоминал об этом исполнении: «...в белом пудр-мантеле, в женском парике с распущенными волосами, что, при его небольшом росте, представляло довольно забавную фигуру, но пел он, голосом контральто, очень хорошо» (Записки князя Николая Сергеевича Голицына, 1881, с. 521)), во втором – участвовал в исполнении дивертисмента. В тех же «Записках» мы встречаем его довольно подробное описание: «особенно интересным было 2-е отделение – дивертисмент русских танцов, русских, мужских и женских, крестьянских одежд. Все участвовавшие в спектакле разделены были на пары, которых было до 20-ти, если не более; в каждой паре один был в мужской, а другой в женской крестьянских одеждах, конечно, театральных и щегольских, особенно женские – сарафаны с кисейными рукавами и кокошники. Все были в полумасках, исключая двух молодых англичан, бывших перед тем на коронации [имеется в виду коронация Николая I. – прим. А. Г.], из которых один, Talbot, был очень высокого роста, а другой, Russel, имел очень нежные, почти женские, и красивые черты лица: оба они, как иностранцы, были без масок. Talbot был в мужской крестьянской одежде и шел в паре с М. И. Глинкой, который, в противоположность ему, был гораздо меньше его ростом и одет в женскую крестьянскую одежду, без маски. Russel же был одет также в женскую крестьянскую одежду и совершенно походил на красивую русскую крестьянку. Дивертисмент был открыт польским, в котором все пары прошли перед зрителями несколькими кругами взад и вперед, а затем некоторые из пар протанцовали отдельно русскую пляску так, как она танцевалась на театре и как научил ей Огюст. Тем и заключился этот своеобразный любительский спектакль» (Записки князя Николая Сергеевича Голицына, 1881, с. 521–522).

Столь долгая цитата даёт нам возможность не только зримо представить себе исполнение этого любительского дивертисмента, но и узнать ряд небольших, но любопытных, мелочей. Замечание, сделанное автором «Записок» относительно использования масок, объяснялось им же чуть выше: «В спектакле этом участвовали многие лица того же общества [высшего столичного общества. – прим. А. Г.], только одного мужского пола, исполнявшие также и женские роли, все в полумасках (так как в числе их было на половину военных, которым, по правилам военной службы, без масок играть было нельзя)» (Записки князя Николая Сергеевича Голицына, 1881, с. 519). Немаловажно и уточнение относительно того, что русская пляска была исполнена «так, как она танцевалась на театре и как научил Огюст». Это даёт возможность утверждать, что Глинка был знаком не только с Гольцем, но и с Огюстом Пуаро, который до 1826 года работал в петербургском театре, а потом «не раз привлекался к театральным делам» (Красовская, 2008, с. 122) и преподавал частным образом. Разумеется, предполагать, что Глинка советовался с Огюстом относительно особенностей музыки для хореографических постановок, нельзя. Однако при постановке этого любительского дивертисмента балетмейстер, скорей всего, не мог удержаться от определённых конкретных пояснений или указаний, которые могли запомниться композитору.

Впрочем, наиболее знаменательная «встреча» Глинки и музыки для балетных сцен состоялась чуть позже, в двух его операх.

В западноевропейских операх первой половины XIX века хореографические сцены все чаще становились сюжетно значимыми, развивающими действие, без которых оно иногда было бы непонятно зрителю (в качестве примера приведём оперу Дж. Мейербера «Роберт-дьявол» (1831), балетная сцена которой естественным образом была вписана в линию единого сюжетного развития и в которой участие принимали не только танцовщицы, но и исполнитель главной роли). Глинка распорядился необходимыми хореографическими сценами примерно так же, заставив во многом «вставной» балет играть важную драматургическую роль. Ю. А. Бахрушин замечал: «Танцы в “Иване Сусанине”, как позднее и в “Руслане и Людмиле”, нельзя было изъять без ущерба для всего произведения, настолько органически они были слиты с оперой в целом. Часть танцев шла при участии не только оркестра, но и хора» (Бахрушин, 1973, с. 102).

Впрочем, здесь надо сделать одно краткое, но чрезвычайно важное замечание: отношение к балетным сценам в операх Глинки как к безусловному шедевру, предвосхитившему будущее, справедливо, но в полной мере сложилось уже в XX веке. Современниками же и музыка хореографических номеров, и собственно их сценическое воплощение оценивалось как очередное произведение, которое может вызывать некоторое количество вопросов и даже нареканий. Поэтому, ненадолго отставив аксиоматичные и абсолютно верные (но относящиеся уже к нашему времени) суждения, обратимся к отзывам первой половины XIX века, сопровождавшим премьеры опер и отражавших непосредственные впечатления современников. Ведь нередко чрезвычайно любопытно бывает познакомиться с мнением, рождавшимся в момент первого знакомства с произведением.

В критических отзывах на музыкально-театральные постановки, появившиеся в первой половине XIX века, как правило, наибольшего внимания авторов было удостоено либретто. Первым своим долгом они почитали познакомить читателей (и, возможно, будущих зрителей) с содержанием балета или оперы и тем самым сподвигнуть их посетить театр, чтобы увидеть спектакль своими глазами. Однако большинство статей, посвящённых операм Глинки, не могли обойти вниманием собственно музыку его произведений. Тем более, что ожидание премьер его опер было всеобщим, а в небольших информационных публикациях, осуществляемых в преддверии появления постановок, сквозило нетерпеливое предвкушение. Например, утром в день премьеры «Жизни за царя» «Северная пчела» сообщала: «Русская оригинальная опера: “Жизнь за Царя”, (музыка Г. Глинки, слова Барона Розена), нетерпеливо ожидаемая и многим из любителей частью известная, окончательно поставлена на сцену и будет дана сегодня. Если она на публику вообще произведет то же впечатление, которое произведено многими отрывками этого сочинения на ценителей, слышавших их, то мы от души поздравим нашего молодого композитора с успехом первого, большого произведения, после многочисленных прелестных, оригинальных и всеми любимых мелких его сочинений» (Смесь, 1836, с. 1088). Одновременно читателям предлагалось купить изданное либретто и сообщалось, что «опера, для напечатания приобретённая в собственность Г. Снегирёвым, тоже будет издана в самом скором времени, сперва отдельными нумерами, для пения с клавирами, а после и вся вместе» (Смесь, 1836, с. 1088).

Появление «Руслана и Людмилы» ожидалось с таким же предвкушением, но ещё и предварялось концертным исполнением отдельных фрагментов, о котором также сообщала «Северная пчела» уже в 1840 году: «В Субботу, 14-го Декабря, в зале Коммерческого Клуба, на Английской Набережной, Г-н и Г-жа Петровы дадут музыкальный вечер, устроенный М. И. Глинкою. Любители музыки услышат много нового, а между прочим из оперы “Руслан и Людмила”, сочиняемой М. И. Глинкою» (Городские известия, 1840, с. 1125).

Уже после премьеры критические статьи в большей мере были посвящены собственно постановкам, драматургии и, разумеется, вокальной стороне (как наиболее притягательной в опере), но некоторые строки авторы отдавали и размышлениям о музыке для хореографических сцен в этих операх и о постановках танцев. Правда, последнее случалось несколько реже, так как авторам критических разборов партитур собственно танцы были менее интересны, а для балетоманов серьёзные оперы Глинки как источник хореографических впечатлений были малоинтересны.

В большинстве случаев, когда критики упоминали именно о музыке хореографических сцен, а не об их постановке или исполнении, суждения были положительными. В. Ф. Одоевский, написавший и последовательно опубликовавший в «Северной пчеле» несколько статей о «Жизни за царя» в форме «писем к любителю музыки», замечал относительно второго акта оперы: «Вторая половина 1-го действия начинается балом у начальника Польского отряда, раздаётся польский, который в своем роде ость образцовое произведение: он написан в старинном вкусе, который теперь потерялся, но обработан со всем щегольством новейшей музыки; за сим следует мазурка в таком же роде» (К. В. О. [Одоевский В. Ф.], 1836, с. 1148) (почему Одоевский характеризует эту часть оперы как «вторую половину первого действия», сказать весьма трудно, и остаётся лишь оставить это определение как особенность его личного восприятия).

Многочисленны и похвалы, относившиеся к хореографическим сценам «Руслана и Людмилы».

Р. М. Зотов в одной из статей писал: «вот наконец музыка танцев [третьего действия. – А. Г.], и она-то, по нашему мнению, составляет венец оперы. Тут зритель не развлекался соперничеством певцов и оркестра; тут гармоническая мысль автора была вполне видна, и мы были в восторге» (Р. З. [Зотов Р. М.], 1842, с. 1107). Как и в случае со «письмами к любителю музыки» Одоевского, пространственный отзыв Зотова также был разделён на несколько последовательно опубликованных статей.

А. Н. Серов относительно танцев четвёртого действия писал, что «красоты музыкальные рассыпаны щедрой рукой, и в грациозном танце девочек, и в забавной обработке национально-лезгинского напева» (2022, с. 361). «Музыка марша Черномора и лезгинского танца очень блистательна, эффектна и оригинальна», замечал Ф. Кони (1841, с. 147) [Несмотря на то, что формально статья вышла в томе «Пантеона русского и всех европейских театров», относящемся к 1841 году, фактически издание последней части столь сильно задержалось, что появилось из печати лишь в 1842 году. – прим. А. Г.]. Интересно, что относительно танцев третьего действия тот же Серов с горечью писал, что «балет в этом акте написан под диктовку балетмейстера, т. е., по всей форме, по всем рутинным правилам. Несмотря на некоторые прелестные подробности, это – по музыке – самый слабый номер всей оперы» (2022, с. 361). Впрочем, это легко можно объяснить тем, что, действительно, танцы третьего действия должны были быть гораздо более балетно-традиционными. В первоначальном плане оперы, составленном Глинкой, они такими и мыслились: «№ 11. Танцы: а) *Entreé* (6/8, E-dur, G-dur); б) *Adagio* (4/4, C-dur, G-dur); в) *Variations* (2/4, G-dur, e-moll, C-dur etc.); д) *Coda* (6/8, G-dur, avec surprise)» (Стасов, 1871, с. 372). Таким образом, действительно, фактически предполагалась привычная балетмейстеру музыкально-хореографическая форма. Да и сам Глинка вспоминал, что «танцы <...> третьего действия вполне предоставил Титюсу» (1988, с. 102).

Наряду с отзывами на музыку балетных сцен опер для нас не менее интересны и отзывы критиков, касающиеся собственно постановки танцев и их исполнения. Если отношение к сочинению Глинки мы можем поверить собственным восприятием, имея возможность оценить его практически в таком же виде, в каком с ним познакомились критики XIX века, то танцы, представленные публике того времени, доступны нам лишь в отдельных упоминаниях, описаниях и суждениях.

Знакомясь с отзывами на постановку танцев опер Глинки, можно сделать неожиданный вывод, что их одобрение или критика парадоксальным образом «уравновешивают» критику или одобрение собственно музыкального содержания тех же сцен.

В обоих случаях сценическое воплощение хореографических сцен принадлежало Титюсу, в то время бывшему балетмейстером петербургских театров и в наше время характериз�уемому скорее не как талантливый автор, а как неплохой копиист, хорошо ориентировавшийся в современном ему искусстве. Самостоятельные постановки Титюса остались в истории музыкального театра лишь названиями и датами, тогда как его славу составило знакомство русской публики с некоторыми романтическими балетами (например, благодаря Титюсу петербургский зритель увидел «Жизель» в 1842 году, через год после парижской премьеры).

Польский бал в «Жизни за царя», для которого Глинка должен был, по его словам, «доканчивать танцы и некоторые изготовить вновь по указанию балетмейстера Титюса» (1988, с. 70), особенного восхищения не вызвал. Уже цитированный Одоевский упоминал, что «между польским и мазуркою есть просто танцы: краковяк, *pas de quatre*, которые, несмотря на то, что написаны ново и изящно, <...> кажутся лишними: они только расхлаживают действие» (К. В. О. [Одоевский В.Ф.], 1836, с. 1148). Примерно такое же мнение высказывал Ф. В. Булгарин (1836, с. 1168), когда откровенно и нелюбезно заявлял в своей статье: «В балетах, как во всех произведениях Г. Титюса, нет ни грациозности, ни групп. Балеты эти утомительны! Вот наше мнение. Мы не выедаем его за безошибочное и непреложное, и рады поучиться, если нам докажут, что мы ошибаемся».

Неудача Титюса в постановке польского бала «Жизни за царя» была настолько очевидна, что в 1843 году Глинка обратился к Гольцу с просьбой поставить заново мазурку (как указывал Ю. А. Бахрушин (1973, с. 100), в его хореографическом варианте этот танец исполнялся вплоть до революции); в то же время краковяк был заново поставлен П. И. Дидье.

Танцы в «Руслане и Людмиле» вызвали противоположную критику. Хореографическая сцена третьего акта (которую в уже процитированной статье Серов называл «самым слабым номером всей оперы») – на удивление – была принята одобрительно. Вероятно, это можно объяснить именно тем, что музыка её была более традиционно-балетна и потому позволяла Титюсу поставить нечто привычное. «Из танцев замечательнейшие: в третьем действии *pas de deux* г-ж Смирновой и Шлефохт, чрезвычайно живое и грациозное», – писал в своём отзыве Ф. А. Кони. «Г-жа Шлефохт тут очаровательно-прекрасна: сколько гибкости, неги, милого простодушия умела она придать своему *na!* И какой апломб: надо удивляться необыкновенной силе и уверенности, с которой она делает самые трудные вещи, умея скрыть всякое усилие и напряжение. Это просто наша маленькая русская Талиони! Давно не видали мы также такого стройного кордебалета, как в «Руслане и Людмиле». Кордебалет получает здесь значение и производит приятные группы и картины, что именно и составляет главную его цель» (Кони, 1841, с. 150-151).

Вместе с тем, танцы в садах Черномора, музыка которых так понравилась критикам, в своём хореографическом воплощении показали причудливыми и неудачными. И более всего разочаровала критиков лезгинка, музыкальную основу которой составили два из трёх тагарских напевов, переданные Глинке И. К. Айвазовским (Записки князя..., 1881, с. 96). Интересно, что и хореография танца должна была быть приближённой к национальным образцам. Как рассказывал в своих «Записках» композитор, перед началом репетиций он специально устроил обед (главным образом – для Титюса, с которым «надлежало поладить» (Глинка, 1988, с. 102)), куда, среди прочих гостей, пригласил П. П. Каменского, который по мнению знакомых хорошо танцевал лезгинку. «Так как музыка для четвертого действия была составлена мною из восточных мелодий, – пояснял Глинка, – то я желал, чтобы Титюс по возможности сделал и самые танцы в восточном роде» (Глинка, 1988, с. 102). Более того, композитор сам настоял на том, чтобы исполнение этого экзотического танца было поручено солистке

петербургского Большого театра Е. И. Андреевской. И именно лезгинка стала самым большим разочарованием критиков, увидевших премьеру «Руслана и Людмилы». «Услужливые друзья прокричали, что Лезгинский танец госпожи Андреевской произведет *furore*, но в первое представление этот танец не имел того блистательного успеха, который ему был предсказан. Нам даже было жаль Г-жи Андреевской», сетовал Р. М. Зотов (1842, с. 1105), завершая краткий обзор танцевальных сцен оперы весьма язвительно: «Говорят, что это настоящий мотив горского танца. Бог с ним! У Лезгинцев свой музыкальный вкус» (1842, с. 1107). Практически столь же категоричен оказался и Кони: «Что же касается до знаменитого Лезгинского танца, несмотря на всю ловкость г-жи Андреевской, – он в высшей степени неизящен и противоречив всем законам хореографического искусства, требующего от телодвижений грации и смысла» (1841, с. 151). Вызывал вопросы и знаменитый мужской костюм Андреевской, в котором она выходила исполнять этот танец. «Почему Г-жа Андреевская танцует хваленый Лезгинский танец в мужском костюме?» – спрашивал неизвестный автор. «Женский костюм придал бы этому танцу несравненно более грации, и расположил бы публику в пользу его с первого представления» (Большой Театр, 1842, с. 19). Впрочем, следует заметить, что появление танцовщиц в мужских костюмах не было новинкой на петербургской сцене, а потому мнение критика скорее связано не с необычностью сценического решения, а с его собственным отношением к нему.

Наконец, ещё одним способом осознать музыку опер через танцевальное впечатление было традиционное для XIX века «переложение» мотивов из них в форму танцевальных сочинений для бытового музицирования. После появления сколько-нибудь привлекавшего внимание музыкально-театрального произведения, практически сразу начинали печататься всевозможные «избранные номера», а также кадрили, предназначенные для музыкантов-любителей и принадлежавшие как собственно авторам опер или балетов, так и иным музыкантам. Так, уже в день премьеры «Жизни за царя» «Северная пчела» сообщала, что «сочинителем оперы составлены из некоторых тем прелестные Французские кадрили, которые, без всякого сомнения, будут вскоре разыгрываемы на всех фортепианах и всеми нашими бальными оркестрами» (Смесь, 1836, с. 1088). Для Глинки это было столь же необходимое решение, как и собственно постановка оперы в театре, так как именно благодаря появлению сочинений таких «прикладных» жанров, «исходное» произведение получало более широкую известность.

Интересно, что сочинение подобных кадрили продолжится и далее, и даже через двадцать лет после премьеры оперы, в 1856 году, появится, например, французская кадрили на темы из оперы «Жизнь за царя» К. П. Вильбоа. Представляя это издание, автор «Музыкального и театрального вестника» писал: «Из знаменитой оперы знаменитого нашего композитора уже есть очень известная французская кадрили, аранжированная самим автором, весьма ловко для танцев, и не трудно для исполнения. К. П. Вильбоа, столько раз переложившему для фортепиано обе главные партитуры М. И. Глинки, пришло на мысль сделать из оперы “Жизнь за Царя” еще одну кадрили. Желание похвальное и попытка интересная, но – увя! не слишком удачная!» (Модест 3-н, 2022, с. 101). Более того: такого рода «популяризация» музыки оперы казалась не только допустимой, но обыденной и ожидаемой. «Было время, что все кричали: “Руслан и Людмила” скучна, утомительна; теперь почти все ею восхищаются», – писал Кони. «Многие жаловались, что в ней нет мотивов и ничего не западает в память; посмотрите, не прошло и месяца, под эти мотивы стали танцевать кадрили, мазурки галлопировать и вальсировать А через год простонародие русское будет напевать эти роскошные мотивы, потому что шарманки разнесут их по всей Руси» (Кони, 1841, с. 151).

Заключение

Как бы ни оценивали балетные сцены в операх Глинки современники, осознать их настоящее значение, как уже говорилось, можно лишь по прошествии определённого времени, когда оказывается ясен не только исторический контекст, но и история дальнейшего развития музыкально-театрального искусства. Теперь, когда нет необходимости доказывать или оспаривать достоинства постановок, оказывается, что многочисленные невидимые нити будут соединять их не только с созданными уже во второй половине XIX века балетами, но и с танцевальными сценами созданных позднее русских опер.

Источники | References

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Просвещение, 1973.
2. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008.
4. Модест 3-н. Новоизданные музыкальные сочинения. Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 32. 12 августа // Груцынова А. П. «Музыкальный и театральный вестник» о балете (1856-1860). СПб.: Лань: Планета музыки, 2022.
5. Серов А. Театр-Цирк (Бенефис г. Петрова, 12-го ноября). «Руслан и Людмила» опера М. И. Глинки. Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 46. 23 ноября // Груцынова А. П. «Музыкальный и театральный вестник» о балете (1856-1860). СПб.: Лань: Планета музыки, 2022.

Информация об авторах | Author information**RU****Груцынова Анна Петровна¹**, д. иск., профессор¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского;

Российский институт театрального искусства – ГИТИС, г. Москва;

Научно-исследовательский институт российской музыки при Университете города Линьи (Шаньдун, Китай)

EN**Anna Petrovna Grutcynova¹**, Dr¹ Moscow State Tchaikovsky Conservatory;

Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, Moscow;

Research Institute of Russian Music in Linyi University, Shangdong, China

¹ anna_gru@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 18.02.2024; опубликовано online (published online): 03.04.2024.

Ключевые слова (keywords): балетная сцена в опере; балетный театр; опера М. И. Глинки «Жизнь за царя»; опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила»; ballet scene in opera; ballet theater; opera by M. I. Glinka "A Life for the Tsar"; opera by M. I. Glinka "Ruslan and Lyudmila".