

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОЛЬСКИХ ТАНЦЕВ В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

REPRESENTATION OF POLISH DANCES IN THE RUSSIAN ARTISTIC CULTURE OF THE XIX CENTURY

**E. Berestova
O. Nikitina
E. Rogozina**

Summary: The article deals with the issues of Russian-Polish intercultural interaction. The results of the cultural dialogue are analyzed on the example of the texts of the artistic culture of the XIX century. For example, Russian composers of the XIX century often turned to Polish musical motifs, using them in their compositions. The work of the Polish composer F. Chopin played a major role in the history of Russian music of the XIX century. The main emphasis in the article is on the semantic analysis of such Polish folk dances as mazurka and polonaise. These dances in the context of works of music and literature are interpreted not only as part of the aristocratic ballroom culture of Russia, but also as a reflection of the complex relationship between the characters. For example, the mazurka was a dance during which sincere confessions were made, the most intimate thoughts were expressed. But at the same time, against the background of the mazurka's motive, a psychological conflict could also occur. Another Polish dance, which also received its understanding in the Russian classics, is the polonaise. In contrast to the mazurka, this dance was distinguished by greater pomp and solemnity. In works of literature and music it was used as a way to create a majestic and solemn atmosphere, setting off lyrical motifs. Thus, Polish dances in Russian works of art are represented not only as a part of dance culture, but also as a means of enhancing the emotional canvas of the dramaturgy of the work.

Keywords: mazurka, polonaise, F. Chopin, M.I. Glinka, P.I. Tchaikovsky, N.A. Rimsky-Korsakov, Russian literature of the XIX century.

Берестова Екатерина Михайловна

К.и.н., доцент, ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск
kaberestova@mail.ru

Никитина Ольга Николаевна

К.культурологии, доцент, ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск
kon741@rambler.ru

Рогозина Эльвира Расилевна

К.ф.н., доцент, ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск
elfrogozina@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы русско-польского межкультурного взаимодействия. На примере текстов художественной культуры XIX века анализируются результаты культурного диалога. Так, например, русские композиторы XIX века часто обращались к польским музыкальным мотивам, используя их в своих сочинениях. Большую роль в истории русской музыки XIX в. сыграло творчество польского композитора Ф. Шопена. Основной акцент в статье сделан на семантический анализ таких польских народных танцев, как мазурка и полонез. Эти танцы в контексте произведений музыки и литературы интерпретируются не только как часть аристократической бальной культуры России, но и как отражение сложных взаимоотношений между героями. Так, например, мазурка была танцем, во время которого делались искренние признания, высказывались самые сокровенные мысли. Но в то же время на фоне мазурочного мотива мог происходить и психологический конфликт. Другой польский танец, также получивший свое понимание в русской классике, это полонез. В противовес мазурке, этот танец отличался большей помпезностью и торжественностью. В произведениях литературы и музыки он использовался как способ создания величавой и торжественной атмосферы, оттеняющей лирические мотивы. Таким образом, польские танцы в русских художественных произведениях репрезентируются не только как часть танцевальной культуры, но и как средство, усиливающее эмоциональную канву драматургии произведения.

Ключевые слова: мазурка, полонез, Ф. Шопен, М.И. Глинка, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, русская литература XIX века.

Межкультурное взаимодействие на современном этапе является одной из актуальных тем в гуманитарных науках. Процессы аккультурации демонстрируют одну из форм диалога культур как примера плодотворного культурного обмена, усвоения одной культурой части другой культуры. Но этот процесс характерен не только для XXI века. Примеры интерпретации культурных образцов в различных художественных системах можно увидеть на разных этапах исторического развития.

Данная статья посвящена рассмотрению русско-польских художественных связей в XIX столетии. Слож-

ные внешнеполитические процессы приводили к тому, что между Польшей и Россией было определенное противостояние, но если обратиться к памятникам литературы или музыки, то каких-либо конфронтационных противоречий не существовало. Скорее, наоборот, наблюдалось стремление одной культуры к постижению особенностей другой культуры. Так, например, русские композиторы XIX века часто обращались к польским музыкальным мотивам, используя их в своих сочинениях. Такие танцы, как полонез и мазурка были любимы русской публикой.

Огромную роль в истории русской музыки XIX в. сы-

грало творчество польского композитора Ф. Шопена. Несмотря на то, что он ни разу не был в России, его произведения были хорошо известны российским любителям музыки. ВФ. Шопене видели великого славянского композитора, возвышенные устремления которого поражали публику своей искренностью. Его произведения были понятны как широкой аудитории, так и создателям русской профессиональной музыкальной культуры.

Как известно, к творчеству польского композитора по-особенному относился М.И. Глинка. В ранний период творчества он даже сочинил «Маленькую мазурку в роде Chopin» и просил Ф. Листа играть ему произведения Ф. Шопена. А. Серов в своих воспоминаниях рассказывает, как он «восхищаясь чудесною и столько драматическою красотой одной модуляции в глинканской «Песне Маргариты», услышал в ответ от Глинки: «У Шопена тоже не редки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка» [1, с. 44].

По сути дела, Ф. Шопен не ставил перед собой задачу сочинить сугубо национальную музыку, не декларировал особых программ по этому поводу. Он писал то, что чувствовал сердцем, передавал то, что подчас невозможно выразить словами. «Он совместил в своем воображении, воспроизвел своим талантом поэтическое чувство, присущее его нации, и распространил тогда между всеми своими современниками» [2]. Действительно, его многочисленные мазурки, полонезы, прелюдии оказали колоссальное влияние как на русскую музыку, так и на музыку других стран. Именно с него танцевальные миниатюры утрачивают свою прикладную функцию, приобретая значение самостоятельных жанров.

Танцевальность в миниатюрах польского композитора становится основой для выражения внутреннего мира человека [3, с.43]. Именно под его влиянием в творчестве русских композиторов появляется огромное количество инструментальных мазурок. Первое место здесь принадлежит М.И. Глинке. В трактовке мазурки он становится как бы «русским Шопеном», так как его мазурки являются не просто отражением особого интереса к польской музыке, а воплощают нечто большее. Для М.И. Глинки — это особая форма передачи романтического строя его души, мир взволнованной лирики и поэзии.

В музыке Ф. Шопена М.И. Глинка находил близкие ему качества мелодической выразительности, наполненные вокальной кантиленой темы, которые так характерны для русской школы. Оба композитора стремились к мелодически полифонической ткани, насыщенной элементами славянской песенности.

Подобно миниатюрам польского композитора, глинкавские мазурки также представляют собой небольшие

поэмы-картины, в которых народно-бытовые сцены сочетаются с проникновенной лирикой. Но все-таки прямого подражания Ф. Шопену в музыке М.И. Глинки нет. Многие польские элементы М.И. Глинка распевает по-русски. Примером тому может послужить одна из самых проникновенных его пьес – «Воспоминание о мазурке». Одухотворенность этого произведения ставит его в один ряд с лирическими мазурками Шопена. Плавная текучесть мелодии, преобладание песенного начала в проведении той или иной темы раскрывают удивительный мир проникновенной лирики этого поэтического произведения, что говорит о богатстве выразительных средств, используемых композитором.

Не случайно мазурку связывали со сферой чувств человека. «Из слегка таинственной полутьмы в них (мазурках) явственно выступает на первый план женственный, нежный элемент и приобретает такое значение, что все прочее исчезает», – писал Ф. Лист [2]. Нередко именно во время этого танца делались сердечные признания в любви, решалась судьба всей жизни человека, давались вечные обеты. Об этом писал А. Мицкевич в стихотворении «Мазурка»:

Вдруг, даму задержав, он повернулся ловко,
Склонилась на плечо к нему ее головка.
То холупец... Лицо ее зарозовело,
Он шепчет на ухо слова признанья смело.
Два сердца сблизились...
И, полные участия,
Друг другу говорят: Во мне найдешь ты счастье!

Хорошо известно и то, как этот танец был любим в России и составлял неотъемлемую часть русского дворянского быта. Ни один бал не обходился без мазурки. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к классической литературе. Вот некоторые примеры:

...Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала;
Толпа мазуркой занята. [4, с.141]

В произведении М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в главе «Княжна Мери» Печорин пишет о бале в Пятигорске: «...Завтра бал по подписке, в зале ресторации и я буду танцевать с княжной мазурку...Танцы начались польским. Кадрили тянулись ужасно долго. Наконец, с хор загремела мазурка: мы с княжной пустились...» [5, с.344 – 346].

В романе «Война и мир» Л.Н. Толстой подробно описывает мазурку, которую танцуют Денисов и Наташа Ростова. Автор пишет: «Только на коне и в мазурке не видно было маленького роста Денисова, и он представлялся тем самым молодцом, каким он себя чувствовал. Выждав такт, он сбоку победоносно и шутливо, взглянул на свою даму, неожиданно пристукнул одною ногой и, как мячик,

упруго отскочил от пола и полетел вдоль по кругу, увлекая за собой свою даму...» [6, с.322].

Еще один пример описания мазурки в исполнении Вареньки и ее отца – героев рассказа «После бала» Л.Н. Толстого. «Дождавшись начала мазурочного мотива, он бойко топнул одной ногой, выкинул другую, и высокая, грузная фигура его то тихо и плавно, то шумно и бурно, с топотом подошв и ноги об ногу, задвигалась вокруг залы. Грациозная фигура Вареньки плыла около него, незаметно, вовремя укорачивая или удлиняя шаги своих маленьких атласных ножек...» [7].

Как уже выше говорилось, мазурка предоставляла возможность влюбленным объясниться друг другу в своих чувствах или дать надежду одному из партнеров услышать желанное признание. Подобного рода примеры, где этот танец представлял собой ожидаемые признания, можно найти на страницах «Анны Карениной».

В одной из глав Л.Н. Толстой описывает бал в Петербурге, где Кити очень надеется, что мазурку она будет танцевать с Вронским. «Вронский с Кити прошел несколько туров вальса. После вальса... Вронский уже пришел за ней для первой кадрили. Во время кадрили ничего значительного не было сказано... Но Кити и не ожидала большего от кадрили. Она ждала с замиранием сердца мазурки. Ей казалось, что в мазурке все должно решиться... [8, с.96]. ...Но перед началом мазурки, когда уже стали расставлять стулья и некоторые пары двинулись из маленькой в большую залу, на Кити нашла минута отчаяния и ужаса. Она отказала пятерым и теперь не танцевала мазурку» [8, с.97 – 98].

Почему же Кити с такой надеждой ждала именно мазурки, а не другого какого-либо танца и почему она так сильно переживала, когда Вронский не пригласил ее на мазурку? Причина все та же: именно мазурка была тем предлогом, чтобы открыть свои тайные чувства предмету своих симпатий, сделать искреннее признание, высказать свои сокровенные мысли.

Но не всегда во время этого танца происходило выражение лирических чувств. Мазурка в художественных произведениях иногда использовалась и как момент обострения личных взаимоотношений. Это видно, как на музыкальном материале, так и на примерах художественной литературы.

В своем дневнике Печорин дает описание еще одного бала, который состоялся через несколько дней после вышеописанного. «Грушницкий целый день преследовал княжну, танцевал или с нею, или vis-a-vis... После третьей кадрили она его уже ненавидела.

– Я этого не ожидал от тебя, – сказал он (*Грушницкий*),

подойдя ко мне и взяв меня за руку.

– Чего?

– Ты с нею танцуешь мазурку? – спросил он торжественным голосом. – Она мне призналась.

– Ну, так что ж? А разве это секрет?

– Разумеется, я должен был этого ожидать от девчонки, от кокетки... Уж я отмщу!

...Мазурка началась. Грушницкий выбирал одну только княжну...; это явно был заговор против меня» [5, с.360].

Происходящая сцена представляет собой психологический конфликт между Печориным и Грушницким и, как видно из текста, происходит все это на фоне мазурочного мотива. В данном случае этот танец служит отражением скрытых напряженных отношений. Таким образом, мазурка в русских художественных текстах несла на себе определенную смысловую нагрузку, что позволило ей выйти за пределы сугубо польского жанрового танца. Она имела свои, отличающие ее от других танцев особенности: именно во время этого танца можно было поведать о своих сокровенных мечтах или услышать слова признания от любимого человека. Также этот танец мог быть отражением и иных настроений: во время мазурки случались ссоры, конфликты, межличностная неприязнь и т.д. Но так или иначе этот танец был выражением личных взаимоотношений. Это можно продемонстрировать не только на литературных, но и на музыкальных примерах.

П.И. Чайковский в опере «Евгений Онегин» строит сцену ссоры Онегина и Ленского на теме мазурки. М.И. Глинка в опере «Иван Сусанин» использует мазурку не только в сцене бала, но и в сцене гибели поляков.

Особый род мазурки вводит Н.А. Римский-Корсаков в оперу «Пан воевода». Один из номеров этой оперы – «Песня об умирающем лебеде» – написан в жанре мазурки, но не как радостно-танцевальной, а полной печали. Тем не менее, мазурка во всех перечисленных случаях, в большинстве своем, является средством выражения человеческих чувств, личных переживаний в той или иной ситуации: будь то личная драма, межличностный конфликт, печальные воспоминания и т.д.

Интерес для исследования представляет и инструментальная мазурка. В качестве примера следует привести произведение Н.А. Римского-Корсакова «Мазурка на польские народные темы», первоначально написанная для скрипки и фортепиано, а впоследствии переложенная для скрипки и оркестра. Этот композитор также испытал на себе влияние Ф. Шопена. «Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожаю, всегда возбуждал мой восторг... Мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное», – на-

писал он в «Летописи моей музыкальной жизни» [9].

В его мазурке использованы контрастные по характеру темы. Произведение начинается со вступления, характерного для некоторых мазурок Ф. Шопена. Оно как бы имитирует настраивание некоторых инструментов небольшого сельского оркестра. Первая тема представляет собой незамысловатую народную мелодию с характерным для мазурки острым акцентом на третью долю. Вторая тема более грациозна, но по характеру близка первой. Иного плана третья тема. Она больше напоминает песню, нежели танец. Остро ритмизированные интонации сменяются более плавными и выразительными, мелодия льется, как песня. Композитор для достижения этого эффекта использует такие средства выразительности, как смена темпа и смена штрихов. Впоследствии он использовал все эти три темы в опере «Пан воевода», посвященной Ф. Шопену.

Следующий польский танец, получивший широкое распространение в России – полонез. В отличие от других народных польских танцев, мелодии которых поются, полонез в музыке всегда был инструментальным жанром [10, с.120]. В противовес мазурке, этот танец отличался большей помпезностью и торжественностью. Это был, скорее, танец-шествие, в котором важно и не спеша следовали друг за другом пары. В полонезе «собранны наиболее благородные, искренние чувства древней Польши...Они (*поляки*) любили придавать своим движениям некую учтивую значительность, импозантность, нисколько не теряя непринужденности, свободомыслия, оставаясь не чуждыми самым легким заботам нежных чувств, самым мимолетным тревогам сердца» [2].

Полонезом открывался в XIX веке бал. Этот танец в торжественной функции первого танца сменил менуэт. Минуэт отошел в прошлое вместе с королевской Францией. «Со времени перемен, последовавших у европейцев как в одежде, так и в образе мыслей, явились новости и в танцах; и тогда польской, который имеет более свободы и танцуется неопределенным числом пар, а потому освобождается от излишней и строгой выдержки, свойственной минуэту, занял место первоначального танца» [11, с.93].

Подтверждение полонеза как танца, открывающего бал, можно найти в литературной классике. Вспомним начало первого бала Наташи Ростовых. «Вдруг все зашевелилось, толпа заговорила, подвинулась, опять раздвинулась, и между двух расширившихся рядов, при звуках заигравшей музыки, вошел государь...Музыканты играли польской (*полонез*)... Мужчины стали подходить к дамам и строиться в пары польского» [6, с.440].

Примечателен и тот факт, что в русский быт и компо-

зиторское творчество полонез проник еще в XVIII веке. Большой популярностью в России в то время пользовались полонезы М.К. Огинского. Еще до первого приезда в Петербург в 1793 г. один из его полонезов был инструментован и исполнен по рекомендации И. Козловского (придворного капельмейстера) на придворных балах. После второго приезда композитора его произведения завоевали еще большую популярность. В Петербурге повсеместно звучали полонезы и романсы М. Огинского, один из них – полонез «Прощание» – был вписан И. Козловским в альбом императрицы, супруги Александра I.

В отличие от Ф. Шопена, произведения М. Огинского носили программный характер. Названия, в основном, были связаны с Польшей: «Прощание», «Раздел Польши», «Прощание с родиной». Из названий видно, что эти произведения имели отнюдь не торжественный характер. Скорее, наоборот, в них выражались иные чувства: меланхолия, ностальгия, грусть, отчаяние и т.д.

Здесь о полонезе как танце напоминает характерный для него ритмический рисунок (восьмая и две шестнадцатых на первой доле), но не более того. «Танцевальная основа сочетается в его полонезах с новым эмоциональным содержанием, связанным вначале с чисто личными переживаниями, а затем – с более широким кругом образов, рождавшихся в качестве лирико-драматических откликов на события, свидетелем, а порой и участником которых был композитор» [12, с.48]. Итак, уже у предшественников Ф. Шопена этот национальный танец в профессиональном творчестве выходит за пределы своей бытовой специфики.

Особую роль играл этот танец в русских балетных и оперных спектаклях. Как и мазурка, полонез мог быть представлен не просто как танец, но и как отражение какого-либо состояния героя, обостряя психологическую сторону сюжета. Именно такова роль полонезов в балетах «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. В них полонезы, создавая красочную картину праздника, одновременно оттеняют лирическую линию действия. К примеру, последний акт «Спящей красавицы» начинается эффектным маршем и полонезом, где один за другим торжественно и величественно выходят герои волшебных сказок, придворные, Король с Королевой, феи. Акцент в данном случае делается на создание атмосферы торжественности и помпезности. А в конце действия звучит мазурка, во время которой внимание зрителей переключается на пару принцессы Авроры и принца Дезире. Таким образом, от внешней стороны праздника идет переключение к внутреннему миру героев.

Торжественный полонез открывает и 6 картину оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» – «Бал в Петер-

бурге». Эта сцена наполнена внутренней тревогой от встречи Онегина и Татьяны. Внимание зрителей снова сосредоточено на красивых нарядах, танцующих парах, великолепном убранстве зала. Кажется, что ничего не может разрушить эту светскую степенность. Но П.И. Чайковский – тонкий психолог – очень точно следует за словами А.С. Пушкина и вводит после полонеза лирическую вальсовую тему, воплощающую скрытое волнение смущенной души Татьяны:

Княгиня смотрит на него
И что ей душу ни смутило,
Как сильно ни была она
Удивлена, поражена,
Но ей ничто не изменило.
В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон. [4, с.185]

Иную функцию польские танцы выполняют в опере М.И. Глинки «Иван Сусанин». Композитор в своем произведении характеризует поляков не столько как врагов, сколько как представителей иной культуры, поэтому в их характеристике он сохраняет эстетичность и изысканность, присущие польской аристократической культуре. Слушая польские танцы из второго действия оперы, невозможно испытать иное чувство, кроме как восхищение этими пленительными звуками национальных танцев, которые во всем блеске представляют характеристику «контробраза», не вызывающей у слушателя никаких негативных чувств по отношению к полякам.

Думается, что М.И. Глинка не ставил перед собой цель вызвать у слушателей негатив по отношению к польскому лагерю. Однако танцы становятся своего рода лейтмотивом оперы и получают развитие в ее дальнейшей драматургии [13, с.299 – 300]. Об этом немало сказано в литературе об опере.

Вот точка зрения современника М.И. Глинки, выдающегося музыкального критика В.Ф. Одоевского: «Вторая половина первого действия начинается балом у начальника польского отряда; раздается Польской, который в своем роде есть образцовое произведение; он написан в старинном вкусе, который теперь потерялся, но обработан со всем щегольством новейшей музыки; за ним следует мазурка в таком же роде... Между Польским и мазуркой есть просто танцы: краковяк, *pas de quatre* – которые, несмотря на то что написаны ново и изящно, – нам кажутся лишними... Польский и мазурка составляют существенную часть этой сцены, все прочее не принадлежит к ней» [14, с.19].

А вот точка зрения Б.В. Асафьева – музыковеда уже XX века: «Вторая очень ярко очерченная тема в «Иване

Сусанине»... – ...тема соревнования культур русской и польской....Помимо рельефности ритмических контрастов (особенно проявленных в танцах и в постоянстве мазурочного лейтмотива поляков), ...весь строй их мелодики... находится в резком....противоречии спокойному ...величию патриотического чувства Сусанина, соответственно отображенным вплавной и напевной музыке» [15, с.217].

Т.е. суть воззрений Б.В. Асафьева сводится к тому, что противопоставление польского и русского лагерей построено за счет использования контрастных музыкальных тем: остроритмизированные, с резким акцентом мелодии поляков и плавные умеренные эпические русские мелодии.

Другой способ противопоставления – инструментализм польских сцен и преобладание песенного начала у русских героев оперы. Выражаясь другими словами, хореографическому решению противостоит величие русских вокально-хоровых партий. Используя этот принцип, М.И. Глинка показывает не только противоборствующие стороны, но и разные культуры: инструментальная польская культура и вокальная русская. В данном случае М.И. Глинка – драматург и психолог – раскрывает разные грани русско-польских отношений.

Композитор не уходит от исторических реалий в своем произведении. Взяв за основу события начала XVII века, он не снимает с поляков вину за их самовольное вторжение на территорию Московского государства. Но вместе с тем композитор стремится показать поляков и с другой стороны, а именно как носителей своеобразной культуры. Возможно, этот критерий имел более важную роль, нежели констатация исторического события. Композитора, как человека, склонного эстетически воспринимать окружающий мир, не могла не привлечь художественная сторона жизни польского народа, поэтому ему так важно было охарактеризовать поляков с точки зрения их самобытной культуры.

Таким образом, воздействие польских танцев на русскую культуру выразилось на нескольких уровнях. Во-первых, это традиционные танцы (полонез, мазурка), по-своему услышанные и претворенные в творчестве разных композиторов (М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский). Во-вторых, новое самобытное наполнение традиций Ф. Шопена. В-третьих, придание народным польским танцам определенного семантического содержания, получившего отражение как в оперных и балетных спектаклях, так и в русской художественной литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Серов А.Н. Воспоминания о М.И.Глинке. – Л.: Музыка, 1984. – 56 с.
2. Лист Ф. Фридерик Шопен. Режим доступа – <https://www.litmir.me/br/?b=105431>
3. Япин Л. Претворение танцевальных жанров в фортепианных миниатюрах Ф. Шопена (мазурка, полонез, вальс)// Евразийский Союз Ученых – 2019. – №4 – С.43 – 45.
4. Пушкин А.С. Золотой том. Полное собрание сочинений. – М.: Имидж, 1993. – 975 с.
5. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени//Лермонтов М.Ю. Избранные произведения. – Пермь, 1983. – 402 с.
6. Толстой Л.Н. Война и мир. – М.: Художественная литература, 1972. – кн.1. – 599 с.
7. Толстой Л.Н. После бала. Режим доступа – <https://ilibrary.ru/text/1005/p.1/index.html/>
8. Толстой Л.Н. Анна Каренина. – М.: Художественная литература, 1988. – 767 с.
9. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. Режим доступа. – <https://www.litmir.me/br/?b=285634&p=1>
10. Васильева А.Л. Народно-историческая и культурная основа польского танца//Вестник Академии русского балета. – 2009. – №1. – С.113–131.
11. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX в) – СПб: Искусство, 1994. – 398 с.
12. Бэлза И. Забытые польские музыканты. – М.: Академия наук СССР, 1963. – 141 с.
13. Караваяева О.Н. Русско-польские музыкальные связи как опыт культурного диалога (на примере русских симфонических и оперных произведений XIX века)//Актуальные проблемы современной России: сб. науч. работ. Вып.2. – Ижевск: Удмуртский университет, 2003. – С.298 – 311.
14. Одоевский В.Ф. Статьи о М.И. Глинке. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. – 100 с.
15. Асафьев Б.В. Избранные труды. Избранные работы о Глинке. – М.: Академия наук СССР, 1952. – Т.1 – 400 с.

© Берестова Екатерина Михайловна (kaberestova@mail.ru), Никитина Ольга Николаевна (kon741@rambler.ru),
Рогозина Эльвира Расилевна (elfrogozina@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

