

Научная статья

УДК 793.3

DOI: 10.36871/hon.202301089

ТАНЕЦ В ОПЕРАХ М.М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА: ТЕКСТ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Инна Михайловна Ромащук

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова
109147, Российская Федерация, Москва, улица Марксистская, 36
inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-630X

Феномен «жизненного мира» (Э. Гуссерль) в его национальных ответвлениях и реалиях культуры раскрывается в операх М. М. Ипполитова-Иванова во многом благодаря развернутым массовым сценам. Особое место здесь занимают танцевальные эпизоды и картины, в которых остро и выразительно звучат характерные элементы разных фольклорных традиций, как испытанных ранее в русской музыке (восточная, испанская темы), так и введенных композитором в соответствии с условиями сюжетных реалий (норвежская тема). Ипполитову-Иванову всегда было важно подчеркивать в операх подлинное, настоящее, имеющее вневременную ценность, акцентируя внимание на формах бытования музыкального фольклора. Народно-бытовые танцы, которые представлены во многих массовых сценах опер композитора, давали ему такую возможность, как и развернутые балетные сцены (например, в опере «Последняя баррикада»). С очевидной устремленностью к балетному жанру создавалась партитура «Нестан Дареджан» по поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»: балетом, затем оперой-балетом называл это сочинение композитор. В архиве Ипполитова-Иванова сохранилось либретто балета «Скифы», которое, вероятно, могло заинтересовать композитора с его особым отношением к балетному жанру. Танцевальные сцены есть во всех операх Ипполитова-Иванова, включая «Руфь», созданную на основе библейского сюжета. Введены танцы и в тексты либретто задуманных им, но не осуществленных опер («Хризантем», «Мириам», «Пережнихи»).

Танцевальные сцены подчеркивают национальный колорит, создают реалии бытовых сцен («Азра», «Измена»), усиливают контраст между внешним и глубоко психологическим внутренним планом действия («Оле из Нордланда»), характеризуют героев и определяют основную образно-смысловую «тональность» произведения («Ася»). Благодаря танцам открываются «окна» в иной мир культуры разных народов, фольклорных традиций, интерес к которым композитор сохранил на протяжении всей жизни.

Ключевые слова: танцы и «балет» в операх М. М. Ипполитова-Иванова, инонациональная основа, драматургическая роль танцевальных сцен; опера-балет «Нестан Дареджан»; либретто балета «Скифы»

Для цитирования: Ромащук И. М. Танец в операх М. М. Ипполитова-Иванова: текст и его интерпретация // *Художественное образование и наука*. 2023. № 1(34). С. 89–95. <https://doi.org/10.36871/hon.202301089>

Original article

DANCE IN THE OPERAS OF M. M. IPPOLITOV-IVANOV: THE TEXT AND ITS INTERPRETATION

Inna M. Romashchuk

State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
36 Marksistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation

inna.49@mail.ru, ORCID: 0000-0001-9101-630X

The phenomenon of the "lifeworld" (E. Husserl) in its national branches and cultural realities is revealed in the operas of M. M. Ippolitov-Ivanov largely due to the extended mass scenes. A special place here is occupied by dance episodes and scenes in which characteristic elements of different folk traditions, both those previously experienced in Russian music (oriental, Spanish themes) and those introduced by Ippolitov-Ivanov in accordance with the conditions of plot realities (Norwegian theme), are presented in a sharp and expressive way. It has always been important for the composer to emphasize in operas the authentic, the present, which has a timeless value, focusing on the forms of musical folklore. Folk dances, which are represented in many mass scenes of the composer's operas, provided him such an opportunity, as did extended ballet scenes (for example, in the opera "The Last Barricade"). With an obvious aspiration to the ballet genre, the score of "Nestan Darejan" based on Shota Rustaveli's poem "The Knight in the Tiger Skin" was created: the composer called this composition a ballet, then an opera-ballet. The archive of Ippolitov-Ivanov holds the libretto of the ballet "The Scythians", which could probably have interested the composer because of his special attitude to the ballet genre. There are dance scenes in all of the composer's operas, including "Ruth", based on a Biblical plot. There are also dance scenes in the libretti of operas he conceived, but did not realize ("Chrysanthemum", "Miriam", "The Dressmaker").

Dance scenes emphasize the national flavor, create the realities of everyday scenes ("Azra", "Treason"), enhance the contrast between the external and deeply psychological internal action ("Ole from Nordland"), characterize the characters and determine the main figurative and semantic "tonality" of the work ("Asya"). Thanks to the dance, "windows" are opened into another world of culture and folklore traditions, an interest in which the composer has preserved throughout his life.

Keywords: dances and "ballet" in the operas by M. M. Ippolitov-Ivanov, foreign national basis, drama role of dance scenes, opera-ballet "Nestan Darejan", libretto of the ballet "Scythians"

For citation: Romashchuk I. M. Dance in the Operas of M. M. Ippolitov-Ivanov: the Text and Its Interpretation. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 1 (34), pp. 89–95. <https://doi.org/10.36871/hon.202301089> (In Russian)

Сюжеты опер Ипполитова-Иванова в большинстве своем обращены к инонациональным образам, вместе с тем музыкальный язык композитора остается в традициях русской музыки *об инокультуре*, которая наиболее рельефно и ярко представлена в танцевальных сценах. Они, эти сцены, всегда имеют *текстуальное* значение и согласованы с *концептуальными* идеями. Подчас они обладают сугубо конкретными национальными чертами, иногда — весьма обобщенными,

как, например, в опере «Азра» (1888–1890) на сюжет мавританского сказания (либретто П. А. Опочинина)¹. Здесь «затянуты узлы» разных национальных наклонений, связанных с образами Магомета Азры, мавританского вождя Альманзора, последнего кавалера

¹ Долгое время опера считалась утраченной. Вскоре после премьеры композитор ее уничтожил. Однако нами были найдены черновые экземпляры клавира и отдельные листы партитуры [1].

Гранады Боабдила Абенсарраха. И весьма важным стало выявление обобщенного образа восточной экзотики, что подчеркнуто в развернутой танцевальной сцене с хором, которая открывает II действие. Реплика: «Сад Хенераломы (скорее всего, это сад Хенералифе, птичий сад). В глубине фонтан и кипарисы. Справа видна терраса дворца. Женский хор подруг Зорайи (дочери Боабдила) расположился группами, у некоторых в руках монеты и бубны» [1, 97]. Узорчатая хроматизированная мелодия (*Des*), трехдольное движение (размер 3/8), особая роль деревянных инструментов, прежде всего, кларнета и фагота, подключение пассажей арфы — так воссоздается эта вечерняя картина.

Что интересно: позже она будет включена композитором в первую сцену (дворец Солеймана в Тифлисе, танец невольниц) первого акта оперы «Измена» (1910, либретто Сумбатова-Южина) на сюжет из истории Грузии времени ее завоевания персами. Значит, композитор счел возможным перенести инонациональный текст из одной оперы в другую, не нарушая его целостности. Мигрирующая сцена танцев абсолютно естественно вписывается в обе оперы, несмотря на различие национально окрашенных сюжетов. И это следствие высокой степени обобщения характера восточной сцены, написанной Ипполитовым-Ивановым. К тому же, как известно, грузинский песенно-танцевальный фольклор испытал сильное влияние персидской, арабской и других культур, о чем писал и сам композитор: «...на контуре грузинской строгой мелодии появились добавочные мелкие ноты в виде группетто, трелей и даже больших пассажей из мелких нот» [7, 3]. Иначе говоря, созданный в восточном стиле текст интерпретирован композитором по-разному, в одном случае, подчеркивая экзотический колорит («Азра»), в другом — сугубо национальные черты позднего грузинского искусства, не цитируя источники. Однако в ряде случаев он опирается на определенную цитату и активно с ней работает, что в целом характерно для русской композиторской школы.

В этом плане интерес представляет IX сцена II акта оперы «Измена». Это своеобразная разнорациональная танцевальная сюита: после лаконичного татарского танца (*Es*, 6/8) развертывается динамичная кахетинская лезгинка².

² Татарский (женский) танец в опере весьма близок лезгинке: неторопливое триольное движение повторяющихся мотивов, характерный для лезгинки

Здесь композитор использует подлинную грузинскую мелодию, которая позже будет включена в «Три кавказских танца» для фортепиано (1936) [10]. В этой связи есть возможность на конкретном примере проследить принципы интерпретации фольклорного источника. В фортепианной записи воспроизведены два варьируемых мотива: минорный (*h*) с нисходящим движением от V (*fis* второй октавы) к I ступени лада и мажорный с квартово-секстовой восходящей линией. В отличие от наиболее распространенного и характерного для лезгинки размера 6/8, здесь — 2/4, что подчеркивает энергичный, яркий (*f*, *zf*, *Allegro*) характер музыки. Оттенок лидийского лада обозначен форшлагом к основному тону минорного мотива. Ладовая переменность красочно подчеркивает повороты от *h* к *A*, *a*, *G* с возвращением к *h-moll*. В фортепианной обработке устойчиво повторение триольных оборотов шестнадцатых длительностей с начальной синкопированной интонацией.

Как же интерпретирует композитор этот фольклорный текст в опере «Измена»? Из начального мотива первого такта (восьмая, триоль и две триоли шестнадцатых) вырастает огромная оркестровая композиция с постепенным уплотнением фактуры, октавными удвоениями мотивов, виртуозными пассажами, расширением диапазона, движением от *Allegretto* к *Allegro vivo* (ц. 98) и *Presto* (ц. 99). Мощными «восклицаниями» оркестра (*ffff*) завершается вариационно-вариантное развитие танцевальной, праздничной картины на основе кахетинской лезгинки. Имея в памяти большой запас мелодий, записанных им в Грузии, Ипполитов-Иванов в оркестровом звучании претворил идею бесконечного «кружения» мелодии с постепенным ускорением темпа, что, по его наблюдениям, было характерно для песенно-танцевального грузинского фольклора [7, 7]. Современные исследователи называют такой запас *фольклорным знанием* «сюжетов, мотивов, формульных сегментов текста, отдельных реалий и т. д.» [11, 153]. Ипполитов-Иванов, безусловно, обладал им.

Обобщенный восточный колорит присущ и развернутой трехчастной танцевальной

размер 6/8 (тогда как татарские танцы имеют, как правило, 2/4, 4/4). Мажорная тональность (*Es*) раскрашена сопоставлениями пониженной и натуральной VII ступени, повышением V и понижением VI ступеней лада, что подчеркивает восточный (орнаментальный) характер мелодии.

сцене в опере «Руфь», которую композитор задумал в 1875 году и завершил в 1886-м. Библейская история не предполагала введения танцев. Однако после того, как А. Н. Островский включился в работу над либретто (начал писать текст А. К. Толстой), в опере появился новый персонаж — Рувим³, влюбленный в Руфь. Так возникла новая тема безответной любви Рувима к Руфи, завершающей действие оперы балладой Рувима и сценой его смерти. Именно перед последним номером оперы (№ 25) композитор включает развернутую трехчастную танцевальную картину, в которой соединены лирический медленный (*Andante quasi Adagio*) и быстрый (*Allegro*) танцы, драматургически усиливая резкий контраст между сценой веселья по поводу свадьбы Руфи и Вооза и растущим напряжением в душе Рувима.

Медленный танец открывается выразительным звучанием виолончели и двух скрипок, подготавливает тему кларнет с малотерцовым мотивом (4/4), расцвеченным медленной трелью (повторы 32-х, затем и 64-х длительностей), секстолями оркестрового сопровождения, остигатной фигурой баса, сочетанием аккордов с повышенными и пониженными ступенями лада (*fis*), вариационным развитием, с появлением переключек голосов. Все это подчеркивает *восточный* характер женского танца. Контраст к нему — энергичный, с пунктирным ритмом, кружением триолей (6/8) мужской танец в светлой мажорной тональности (A). Здесь в свои права вступают медные и ударные инструменты с кульминацией в конце (*Vivo, ff*). Появление танцев становится своего рода генератором новых смысловых идей, выходом за рамки библейского сюжета. Именно так «работает» квазифольклорный материал.

Интересный факт: композитор не только быстро улавливал особенности любого национального фольклора⁴, но и нередко

использовал его возможности для усиления драматургического напряжения (а не красочного колорита). В этом плане предстают танцы из третьего акта оперы «Оле из Нордланда» (1916) на сюжет из жизни норвежских моряков (либретто композитора по повести М. Йерсена). Свадебный танец (в духе халлинга) прерывается трагической балладой Марты (предвестие судьбы героев), после которой звучат танцы с хором на основе подлинной мелодии с характерными для норвежской музыки синкопированными оборотами, альтерациями, острыми ритмическими акцентами. Танцы здесь включаются в развитие психологической драмы, подчеркивая сильнейший контраст (*любовь — предвестие смерти*).

Композитор по-разному интерпретирует танец в своих операх. Например, в лоне раскрытия лирического сюжета оперы «Ася» (1900) оказывается широко распространенный в XIX веке жанр вальса. Один за другим в I действии звучат два вальса. Первый из них явно напоминает о непритязательных мелодиях вальсов Ланнера (простой и четкий рисунок мотивов, их повторение, светлая мажорная краска — D, яркая динамика). Это — танец на площади, где собрались горожане, студенты. Но вот происходит встреча Аси и NN, и начинает звучать другой — элегический вальс с отсветом музыки Чайковского. Начальная интонация первых скрипок с нисходящей малой септимы (*e2 – fis1*) станет своего рода «мотивом-зовом», лейтинтонацией, которая займет важное место в опере, возникая во время сцен с Гагиным, Асей или напоминанием о ней и во втором, и в третьем действиях. Что же этот «вальс встречи»? Он становится ключевым в раскрытии темы мечты Аси и ее характеристики. Последнее его появление сопряжено с ожиданием решения ее судьбы, когда на разной высоте словно бы «повисают» интонации зова.

Можно привести и ряд других значимых функций танцевального текста (его образа) в операх Ипполитова-Иванова. Одним из примечательных примеров особого значения танца является II акт оперы «Последняя баррикада» (1933, либретто Н. Крашениникова). Здесь воплотилось давнее желание композитора написать балет. Заметим, что с самого начала работы над сюжетом из истории Парижской коммуны Ипполитов-Иванов думал о жанре балета: «...остановился на форме балета, как дающую автору большой простор для фантазии, обилие кон-

³ Рувим упоминается в книге Судей. Он был старшим сыном Иакова и одним из 12 родоначальников колен еврейского народа. И, как известно из Библии, обладал характером невоздержанным, вспыльчивым.

⁴ Существуют обработки Ипполитовым-Ивановым турецких, арабских, белорусских, молдавских песен; сохранились его записи французских, бельгийских, английских, чешских, дагестанских, карельских мелодий. Им была создана симфония «Карелия», миниатюра на народные армянские темы для струнного квартета. В рукописях остались фортепианные эскизы детской оперы из казахской жизни.

трастов и непрерывную смену настроений <...>. С одной стороны, беспечная и беззаботная жизнь в Трианон Марии Антуанетты и Людовика XVI с музыкой в стиле Люлли и Рамо, с гавотами, менуэтами, интермедиями и прочими формами академического балета, а с другой — улицы Парижа с голодным пролетариатом, с сильным развитием действия яркой современности, Интернационалом»⁵. Балет не был написан, вместо него возникла опера, в которой II акт представляет собой две большие сцены в Версале: «Полонез» и «Бал» (явный разворот к «Жизни за царя» Глинки, но и к известным операм Верди, Чайковского, Прокофьева). Однако получилось иначе: Полонез, как это свойственно картинам бала, открывает четвертую сцену II акта и становится торжествующим танцевально-хоровым действием (хор «Гром орудий и веселья шум»). Полонез звучит в духе танца-шествья с пронизывающей его лейтинтонацией фанфары и завершается хоровым призывом: «В Париж, в Париж!».

Резко отделена от Полонеза V картина. Ее композитор назвал «Балет», который раскрывается как абсолютно иное художественное полотно. Здесь весь текст обретает черты условности, ретардации (отступления, некоторого замедления действия). Лирический вальс соседствует с грациозной полькой и салонным, вошедшим в моду в конце XIX века (а в России в 1920-е годы), танцем падеспань.

Па-де-де и Вальс образуют изысканный номер с отзвуками восточных мелодий, прозрачным звучанием оркестра, выразительными каденциями. Да и полька, порученная струнным и деревянным инструментам, звучит легко (*Allegretto grazioso*), хотя и несколько ностальгически (*c-moll*). Падеспань — блестящее завершение сцены (*Allegro brillante*, 6/8) с подключением кастаньет. Но вот что характерно: сцена имеет два разных полюса «натяжения»: с одной стороны, с каждым новым танцем темп становится быстрее, энергичнее (*Andantino — Allegretto — Allegro*), словно бы нарастает праздничное настроение. Однако, с другой стороны, мажорный настрой (Вальс, Падеспань, *D-dur*) нарушается поворотом к минору (*h-moll*) в конце картины. Там, еще очень далеко, начинается «темнеть небо», как бывает перед грозой. Замечательная сцена, она написана рукой мастера, который чувствовал вкус к искусству балета.

⁵ Письмо М. М. Ипполитова-Иванова к А. С. Енукидзе (6/д, 1933 год) [9, 219].

Оказавшись в лоне оперного жанра, балет из II акта стал своего рода «вставным» текстом в тексте, возможно, связанным с идеей маскарада, *другого* театра для знати в Версальском дворце. Во всяком случае, *Балет* в опере «Последняя баррикада» остается загадочным явлением, погружая в удивительный мир образов *прошлое-настоящее*. В этой связи нельзя не вспомнить слова А. Бенуа: «балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих ее с неба на землю» [2, 85].

Композитор обосновывал для себя возможность создания балета или оперы-балета, давно задумав использовать сюжет поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. Есть сведения [8, 200], что он писал (написал? не завершил?) балет, оперу или оперу-балет «Нестан Дареджан». Однако ни в московском, ни в петербургском архивах композитора нет нотных рукописей, обращенных к этому сюжету, но сохранились варианты либретто, и в их числе довольно развернутый текст на 12 листах [5]. Судя по этому тексту, в третьем действии должна была быть танцевальная сюита цветов (жасмин, лилии, лотосы)⁶.

Наконец, еще один сюжет, очевидно привлечший внимание композитора — «Скифы». В Петербургском архиве сохранился черновой автограф либретто балета «Скифы» в четырех действиях, пяти картинах А. Горского [4]. В другой папке находится стихотворный текст «Скифы» К. Голейзовского с либретто неосуществленной оперы «Хризантем» [3]. В этой связи можно предположить, что композитор рассматривал либретто в качестве сюжетной основы своего балета. Тем более что он делал пометки карандашом. Балет не был написан, но важен сам факт интереса композитора к «скифской» теме⁷.

⁶ Реплика: «Шумная толпа восточного города, продавцы птиц, цветов, драгоценных камней [...]» [5, 9].

⁷ Эта тема была весьма значимой в 1910–1920-е годы в связи с витавшими в воздухе идеями «неведомой свободы» (Вяч. Иванов). Скифские образы появились в стихах А. Блока, К. Бальмонта, Д. Мережковского, в музыке балета «Ала и Лоллий» («Скифская сюита») Прокофьева (1915). В этот же период, в 1915 году, как известно, начал писать балет «Скифы» С. Рахманинов (либретто К. Голейзовского по эскизу А. Горского). Этот замысел не был осуществлен, но музыкальный материал вошел в «Симфонические танцы» Рахманинова (1940).

Эпизоды либретто «Скифы» весьма лаконичны, причем их много в каждом действии. Представляя сюжетные картины, отдельные номера, либреттист намечает балетные формы, направляя на создание определенных жанровых сцен. Среди них: общая картина — пляска, с отдельными моментами соло (1 сцена). Реплика: «Скифы празднуют встречу весны» [4, 5]. Либреттист предлагает здесь включить танец десяти девушек, пляску воина, метание стрел, битву юношей на мечах, танец красавицы-скифки. Можно предположить, как бы выстраивал эту праздничную массовую картину М. М. Ипполитов-Иванов, зная его преклонение перед творчеством кучкистов. Выписаны и названия семи сцен, которые должны быть включены в содержание третьего акта, в их числе *Adagio* (сц. 3), танец флейтшиц (сц. 4), танец грека с диском и копьем (сц. 5), танец скифки (медленный и скорый) (сц. 6), общий заключительный танец (сц. 7). В четвертом действии («Скифские свадьбы») намечены

танец скифов и хазар, танец хазарок, танец грека и скифки, большой заключительный танец скифов и хазар.

Остается вопрос: почему композитор так настойчиво стремился создать балет, особенно в последние десятилетия своей жизни? Возможно, сказались сильные детские впечатления именно от балетов, которые он видел в театре Гатчинского дворца. Или же потому, что, как писал А. Бенуа, «балет должен смотреться без заглядывания в либретто, точно так же, как драма или как та идеальная несбыточная опера, в которой были бы понятны все спетые слова» [2, 91]. Балет так и остался мечтой Ипполитова-Иванова, его иллюзией идеального искусства. В то же время композитор раскрыл многие и разные фольклорные образы именно благодаря массовым танцевальным сценам, которые интерпретировал как самые убедительные в раскрытии инонациональных сюжетов. И ввел как текст в тексте картину балета в опере «Последняя баррикада».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. «Азра». Клавир. Автограф. Авг. 1890; д. Домаха Екатеринбургской губ. // Российская национальная библиотека. Ф. 320 Оп. 1. Ед. хр. 107. 119 л.
2. Бенуа А. Беседы о балете // Театр. Книга о новом театре: сборник статей. М. : ГИТИС, 2012. С. 79–100.
3. Голейзовский К. Скифы. Экзотическая поэма по эскизу А. А. Горского. Автограф / с надписью Ипполитова-Иванова: «Либретто балета “Скифы” № и оперы “Хризантем”». 22 апреля 1915 г. // Российская национальная библиотека. Ф. 320, оп. 1, ед. хр. 372. 52 л.
4. Горский А. Скифы. Балет в 4 действиях, 5 картинах. Либретто. Черновой автограф. 1910-е годы // Российская национальная библиотека. Ф. 320. Оп. 1. Ед. хр. 373. 28 л.
5. Ипполитов-Иванов М. М. «Нестан Дареджан». Эпизод из поэмы «Барсова кожа» Шота Руставели: в 4 актах, 5 картинах / подстрочный пер. В. Мачабели; либретто и музыка Ипполитова-Иванова. Либретто [текст]. Март, 1923, Москва // Российская национальная библиотека. Ф. 320. Оп. 1. Ед. хр. 379. 12 л.
6. Ипполитов-Иванов М. М. Комментарии к оркестровой сюите «Кавказские эски-

зы». Ор. 10 // М. М. Ипполитов-Иванов. Письма. Статьи. Воспоминания / сост. Н. Соколов. М. : Советский композитор, 1986. С. 249–252.

7. Ипполитов-Иванов М. М. Грузинская народная песня и ее современное состояние с приложением 12 народных мелодий. М. : Типо-литография т-ва И. Н. Кушнарев и К. 1895. 16 с.
8. Ипполитов-Иванов М. М. Письма. Статьи. Воспоминания / сост. Н. Соколов. М. : Сов. композитор, 1986. 360 с.
9. Лотман Ю. М. Лекции по структурной поэтике // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М. : Гнозис, 1994. 263 с.
10. Три кавказских танца (лезгинки), записанных и гармонизованных М. М. Ипполитовым-Ивановым для фортепиано. М. : Государственное музыкальное издательство, 1936. 4 с.
11. Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: сборник статей. М. : ОГИ, 2005. 273 с.

REFERENCES

1. "Azra". Klavir. Avtograf ["Azra". Clavier. Autograph]. *Russian National Library*. F. 320. Op. 1. Ed. khr. 107. 119 p. (In Russian)
2. Benois A. Conversations about Ballet. *Theatr. Kniga o novom teatre [Theatre. A Book*

- about *New Theatre*]. Digest of articles. Moscow, 2012, pp. 79–100. (In Russian)
3. Goleizovsky K. "Skify". Ekzoticheskaya poema po eskizu A. A. Gorskogo. Avtograf ["The Scythians". Exotic Poem Based on a Sketch by A. A. Gorsky. Autograph]. *Russian National Library*. F. 320. Op. 1. Ed. khr. 372. 52 p. (In Russian)
 4. Gorsky A. "Skify". Balet v 4 deistviyakh, 5 kartinakh. Libretto. Chernovoi avtograf. 1910-e gody ["The Scythians". Ballet in 4 acts and 5 scenes. Libretto. Draft autograph. 1910^s]. *Russian National Library*. F. 320. Op. 1. Ed. khr. 373. 28 p. (In Russian)
 5. Ippolitov-Ivanov M. M. "Nestan Daredzhan". Epizod iz poemy "Barsova kozha" Shota Rustaveli v 4 aktakh, 5 kartinakh. Libretto ["Nestan Darejan". An Episode from the Poem "The Skin of Bars" by Shota Rustaveli in 4 acts and 5 scenes. Libretto]. *Russian National Library*. F. 320. Op. 1. Ed. khr. 379. 12 p. (In Russian)
 6. Ippolitov-Ivanov M. M. Comments on the Orchestral Suite "Caucasian Sketches", Op. 10. *M. M. Ippolitov-Ivanov. Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya* [M. M. Ippolitov-Ivanov. *Letters. Articles. Memories*]. Moscow, 1986, pp. 249–252. (In Russian)
 7. Ippolitov-Ivanov M. M. Gruzinskaya narodnaya pesnya i ee sovremennoe sostoyanie s prilozheniem 12 narodnykh melodii [Georgian Folk Song and Its Current State with the Application of 12 Folk Melodies]. Moscow, 1895. 16 p. (In Russian)
 8. Sokolov N. (ed.) M. M. Ippolitov-Ivanov. Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya [Letters. Articles. Memories]. Moscow, 1986. 360 p. (In Russian)
 9. Lotman Yu. M. Lectures on Structural Poetics. *Yu. M. Lotman i tartussko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Yu. M. Lotman and the Tartu-Moscow Semiotic School]. Moscow, 1994. 263 p. (In Russian)
 10. Tri kavkazskikh tantsa (lezginki), zapisannykh i garmonizovannykh M. M. Ippolitovym-Ivanovym dlya fortepiano [Three Caucasian Dances (Lezginka) Recorded and Harmonized by M. M. Ippolitov-Ivanov for Piano]. Moscow, 1936. 4 p. (In Russian)
 11. Chistov K. V. Fol'klor. Tekst. Traditsiya [Folklore. Text. Tradition]. Digest of articles. Moscow, 2005. 273 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Ромащук И. М. — проректор по научной работе, доктор искусствоведения, профессор.

Information about the author:

Romashchuk I. M. — Vice-Rector for Research, Doctor of Art Criticism, Professor.

Статья поступила в редакцию 28 января 2023 года; одобрена после рецензирования 31 января 2023 года; принята к публикации 14 февраля 2023 года.

The article was submitted January 28, 2023; approved after reviewing January 31, 2023; accepted for publication February 14, 2023.

