

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

MUSICAL THEATRE

С. А. Буланов

«Конёк-Горбунок»: актуальная комическая феерия

Аннотация

В статье рассматривается балет Родиона Щедрина «Конёк-Горбунок» с точки зрения принадлежности данного произведения к категории комического. Жанр и музыкально-драматургические особенности балета интерпретируются через три методологических аспекта работы с комическим: контекст, ситуации и ассоциации.

Ключевые слова: Р. Щедрин, П. Ершов, «Конёк-Горбунок», балет, комическое.

S. A. Bulanov

“The Humpbacked Horse”: an actual comic extravaganza

Summary

The article is devoted to the problem of interpretation of the comic in music, the author makes an attempt to answer the question: how is the comic arranged and read in Shchedrin's ballet *The Humpbacked Horse*? The analysis is carried out in three methodological aspects: the context that reveals non-obvious details, situations that ensure the implementation of the comic, and associations that allow to determine its genre specifics. In the process of analyzing these aspects, it turns out that the comic is mainly contained in extra-musical phenomena: in the verbal plot, in the pantomime illustrating it. The musical component embodies the idea of the French theatrical genre — extravaganza (féerie).

Keywords: R. Shchedrin, P. Ershov, *The Humpbacked Horse*, ballet, comic.

Судьба балета «Конёк-Горбунок» складывается подобно многим другим сценическим произведениям Родиона Щедрина, имеющим отношение к комическому феномену («Не только любовь», «Мёртвые души»): музыковеды и критики положительно оценивают музыкальную составляющую, но зачастую недоумевают над постановочным результатом. Такая двойственность провоцирует появление различных режиссёрских трактовок и даже авторских редакций сочинения¹.

Интересно, что ни одно из уже упомянутых произведений на сегодняшний день не вышло из востребованного репертуара, а значит, не потеряло актуальность. Одну из последних постановок «Конька-Горбунка» в 2019 году совершил Иван Васильев в Уфе: «Щедрин, придумавший много нового, но стопроцентно вписанный в традицию академической музыки, стал „своим“ для молодого хореографа. Действие начинается в московской квартире — квартире, что важно, съёмной. Обитающий в ней Иван приходит с магазинным пакетом и тут же выдаёт маленький танцевальный монолог» [4].

Многолетний успех балета зависит от нескольких факторов. Выделим главный из них, обеспечивающий неисчерпаемую актуальность и открывающий путь к интерпретации. «Сложность, многогранность феномена комического уже сама по себе предполагает неоднозначность его художественной интерпретации. Пожалуй, только гениальному Художнику дано овладение всей палитрой смеха» [3. С. 101].

В чувстве юмора Щедрина усомниться трудно, современники не раз обращали внимание, что именно комическое — пусть периферийная, но очень важная область творчества композитора. Например, Михаил Плетнёв, высказываясь о его личности, находит особенность в сочетании «блестящего остроумия и глубокого чувства драмы, тонкой мысли и

мощной конструкции, смелого, подчас дерзкого эксперимента и неизменности русской национальной традиции, помноженное на высочайшую технику письма...» [11. С. 27].

Как устроено, отражено и считается комическое в балете «Конёк-Горбунок»? Чтобы интерпретировать комическое, сначала нужно доказать его наличие, и по концепции Анри Бергсона, «чтобы понять смех, надо рассматривать его в его естественной среде, которая есть общество» [1. С. 16]. В бергсоновском смысле первичным «обществом» для нас послужит пласт публикаций с оценкой первых постановок (балет был закончен в 1956 году, но впервые поставлен только в 1960-м на сцене Большого театра). Здесь мы имеем дело с редким единодушием относительно признания комического, акценты на его присутствии есть почти в каждой статье. «Самое лучшее у композитора — жанрово-комедийная сфера, где столько сочного юмора, заразной русской весёлости, а моментами и сарказма» [18. С. 5]. Ничего подобного не случилось, например, позже при обсуждении оперы «Не только любовь», где феномен комического оказался остро дискуссионным вопросом.

Несмотря на то, что комическое в «Коньке-Горбунке» выведено за рамки сомнения, возникает более сложный вопрос: как комическое проявляет себя в музыке? «Конёк-Горбунок» — балет, а значит, формально мы имеем дело с невербальным способом воплощения комического. На первый взгляд, убедительного способа объяснения комического через закономерности взаимосвязей слова и музыки здесь нет. Однако в драматургии балета и даже в особенностях интонационного языка мы обнаруживаем существенное влияние и отражение вербального первоисточника — сказки Павла Ершова.

Единой и общепринятой методологии для работы с комическим не существует. На наш взгляд, для рассмотрения комического можно воспользоваться, как минимум, тремя аспектами: *контекст*, вскрывающий не-

очевидные детали, *ситуации*, обеспечивающие реализации комического, и *ассоциации*, позволяющие нам точнее определить его специфику и нередко даже конкретную жанровую форму. Попробуем последовательно обнаружить эти условия сначала в первоисточнике, затем их отражение в музыкальном материале.

Исследователи отмечают, что «Конёк-Горбунок» является своеобразным парафразом на целую серию сказочных сюжетов. Как пишут В. Старцева и Ю. Бянь, «Сказка Ершова собралась в себе и самые популярные, и самые любимые народом фольклорные сказочные сюжеты („Иван-царевич и Серый волк“, „Сивка-бурка“). Однако популярные сюжеты утратили былую самостоятельность, они насыщены новым смыслом, принадлежащим исключительно данной литературной сказке» [14. С. 126].

В свою очередь фрагменты других сказок порождают различные *ассоциации*, в дальнейшем раскрывающие для нас в том числе и комические смыслы. По мнению Т. Савченковой, в ершовской сказке «можно увидеть ... и гоголевские аллюзии — рассказ Ивана о „дьяволе“, который носил его верхом по полю, и соответствующая обстановка: холодная ночь, месяц, звёзды — напоминает описание скачки кузнеца Вакулы» [12. С. 25].

Кроме того, на нашу гипотезу об интонационной связи музыки балета со слогом ершовской сказки работают заключения Р. Мадера: «Мелодика и ритмика сказки вбирает в себя всё богатство языковых и речевых особенностей русского языка: это и восходящая звучность открытых слогов, появляющаяся в самом начале сказки: „За горами, за лесами, / За широкими морями...“ и господствующая на всём её протяжении; звонкая аллитерация, и игра глагольными формами, и простота синтаксических конструкций, их „разговорность“, а также бесконечные повторы, рефрены и др. Мажорное, задорное начало господствует на протяжении всей сказки и придаёт повествованию искреннюю весёлость» [9. С. 21].

Однозначно, что комическое проявляется в самой сказке Ершова, как и в большинстве дру-

гих случаев, многопланово. Например, один из «комических слоёв», зависимый от *контекста*, вскрывает Т. Савченкова: «Скрытые в сказке политические намёки, как-то: неподвижный кит, олицетворяющий государство николаевской эпохи в состоянии стагнации, корабли в утробе морского чудовища — декабристы в петропавловских казематах и узилищах Сибири, коварный спальник — Бенкендорф и другие моменты делали её публикацию маловероятной» [12. С. 2].

Что касается комических *ситуаций*, учитываемая жанровую неоднородность сказки, объективно комического в ней не так много, но ситуации есть, и они равномерно распределены по всей драматургии.

В первой части сказки одной из первых ситуаций является сцена, комический смысл которой нам знаком по переведённой на русский язык французской песне «Всё хорошо, прекрасная маркиза» (фр. “Tout va très bien, Madame la Marquise”, 1935). В данном случае вместо маркизы «выступают» братья Ивана, а вместо звонящего ей по телефону Джеймса — Караульщик. Кстати, сам сюжет песни имеет долгую историю и уходит корнями в средние века (впервые встречается в начале XII века).

Основная цепь комических ситуаций в сказке Ершова выстраивается через специфические реакции героев на различные неожиданные явления. «Вдруг приходит дьявол сам, / С бородою и с усам» (так Иван описывает братьям первую встречу с ней), «Царь кричит на весь базар: / „Ахти, батюшки, пожар!“» (реакция царя на Жар-птицу), «Царь-девица, так что диво! / Эта вовсе не красива» (первая фраза реплики Ивана о Царь-девице), «Всем бы, кажется, красотка, / Да у неё, кажись, сухотка. / Вот как замуж-то поспеет, / Так небось и потолстеет» (Месяц о Царь-девице).

Практически все ситуации, связанные с образом царского Спальника (бывшего слуги, чьё место занял Иван), — комические. Несмотря на то, что его образ второстепенный и эпизодичный, по смыслу ситуаций он остаётся единственным на всю сказку целиком комиче-

ским образом (поскольку Царь Горох, как и все остальные герои, не ограничен одной функцией).

В середину третьей части сказки включён отдельный большой комический эпизод, который можно расценивать с позиций иронического истолкования. В нём описываются морские жители через сравнение их «уклада жизни» с человеческой «государственностью»: проводятся параллели с иерархией общества, с его нравственными ценностями, моральными устоями рыб, раков и крабов, описываются издержки бюрократии.

Историческая дистанция, которая отделяет нас от создания Ершовым «Конька-Горбунка», равна уже почти двум столетиям. Естественно, многие слова и речевые обороты вышли из обихода, либо утратили своё, на тот момент актуальное, значение. «Расшифровка» таких случаев открывает для нас дополнительный смысловой пласт, в том числе нередко работающий на создание комических эффектов. Например, «Младший вовсе был дурак». На первый взгляд, значение слова «дурак» понятно. В соответствии с определением, данным в Толковом словаре Ожегова, дурак — это «глупый человек, глупец» [15]. Но и оно когда-то имело иной смысл. Современник Ершова, французский писатель Гюстав Флобер интерпретирует это понятие так: «Дурак — всякий инакомыслящий» [16. С. 404].

Двузначна и фраза «Я куплю тебе лубков». Из контекста ситуации понятно, что под лубками подразумевается «вид графики, изображение с подписью, отличающееся простотой и доступностью образов. Первоначально вид народного творчества» [3]. В то же время известно, что стилистика лубков-рисунков отразилась и в народных зрелищных представлениях (таких как раёк, кукольный театр, потешные панорамы, непосредственно спектакль-лубок).

В стилистике балета Щедрина «Конёк-Горбунок» нетрудно уловить влияние такого явления, как лубок, возникшего на основе взаимосвязи светского и народного театров в

XVIII–XIX веках. Эта стилистическая особенность балета подчёркнута в одной из постановок (МАЛЕГОТ, 1963): «Бельский не собирался делать только сказку. Решено было ставить современный спектакль-памфлет с недвусмысленными ассоциациями: Царь — Никита Хрущёв, бояре — члены Политбюро. За образец соавторы решили взять русский лубок и даже начать спектакль как потеху» [10. С. 56].

Наряду со скрытыми и очевидными факторами комического непосредственно в тексте сказки Ершова мы обнаруживаем конкретные предпосылки для сценического воплощения материала, именно в жанре балета, поскольку в «Коньке-Горбунке» содержатся авторские отсылки к пластическим движениям. Перечислим некоторые из них: «Вот он поля достигает, / Руки в боки подпирает / И с прискоккой, словно пан, / Боком входит в балаган»; «Горбунок, его почуял, / Дрягнуло было плясовую»; «И пошёл вдоль по столице, / Сам махая рукавицей, / И под песню дурака / Кони пляшут трепака»; «А конёк его — горбатко — / Так и ломится вприсядку».

Многие из таких «отсылок», вероятно, взяты Щедриным «на вооружение». Например, фрагмент «Принесли с естным лукошко, / Опохмелились немножко / И пошли, что боже даст, / Кто во что из них горазд» отражён композитором в номере «Пьяные братья» из второй картины первого действия балета.

Относительно жанрового генезиса балета интересны наблюдения И. Лихачёвой: «Говоря о традициях, нельзя не отметить, что балет Щедрина много заимствует не из аналогичного жанра русской классики, а скорее из русской комической оперы, в свою очередь черпающей характеры и ситуации из народной сказки» [8. С. 20]. Возможно, и здесь сказывается влияние текста Ершова. По сюжету Иван напевает песню «Ходил молодец на Пресню»: эта цитата является отсылкой к комической опере Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват», созданной в 1779 году.

Говоря о феномене комического в балете, следует обратить внимание на то, что комиче-

ское в нём находится в тесном взаимодействии с лирическим началом, хотя при этом комическое, безусловно, преобладает. Здесь мы придерживаемся позиции Д. С. Лихачёва, который говорит о невозможности существования без взаимосвязей исключительно комических или исключительно лирических историй: «Смех включает в себе разрушительное и созидательное начала одновременно. Смех нарушает существующие в жизни связи и значения. Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений» [7. С. 3].

Как уже отмечалось, балет «Конёк-Горбунок» за годы своей сценической судьбы перенёс значительные изменения. Изначально логичным сокращениям подверглась сама сказка Ершова. Например, три путешествия Ивана сведены до двух путём объединения «охоты» на жар-птиц и Царь-девицу. Также изъята сцена встречи Ивана с Месяцем, а «колоритного» Кита-рыбу в балете заменила Морская царевна. Троекратное хождение в дозор каждого из братьев ограничивается в балете одним. Своеобразно решена сцена, в которой Царь Горох узнаёт о существовании жар-птиц: в сказке это происходит через большой повествовательный рассказ Спальника, в балете — Спальник крадёт у Ивана перо, которое «оживляет» фрески в царских покоях.

Что касается уже «готового» четырёхактного балета, одним из первых на кардинальные преобразования осмелился Дмитрий Брянцев (Кировский театр, 1981). «Сократив с разрешения Щедрина некоторые фрагменты (Вальс жар-птиц, „Дно-океан“, цыганский танец, “Танцы в избе”, сцены Ивана с ребятами, танцы шутов и шутих и ряд других), хореограф акцентировал сцены, в предыдущих постановках оставшиеся в тени» [10. С. 58].

К 1999 году Щедрин, знающий цену творческому компромиссу, после череды «хаотичных» сокращений (например, даже спустя несколько лет после премьерного спектакля для фильма-балета, снятого в 1962 году с Майей Плисецкой и Владимиром Васильевым в главных пар-

тиях), подготовил сокращённую музыкальную редакцию балета в двух актах и десяти картинах. «Оказалось, что возрождённый из первой версии талантливейший современный балет с честью продолжает линию, почему-то совсем заброшенную на отечественной музыкальной сцене, — пышное, волшебное-сказочное представление на русский сюжет, типа „Жар-птицы“ Стравинского-Фокина-Бенуа» [17. С. 41].

Поскольку вся история «Конька-Горбунка» естественным образом предполагала появление краткой музыкальной редакции, именно в таком варианте балет можно сегодня увидеть на театральных сценах, при рассуждениях об аспектах комического мы считаем логичным использовать именно последнюю редакцию Щедрина. К тому же ни одна «комическая страница» партитуры при редакции не изымалась.

Если обратиться к музыке, выясняется противоречивый факт. Тех самых «страниц» с комическими эффектами крайне мало. Мы обнаруживаем всего лишь пять именно музыкально «сконструированных» комических моментов на весь балет.

В номере «Кража коней» (см. пример 1) суть комизма берёт на себя тембр — звукоизобразительный приём в мелодии (короткие фразы с острым *staccato* восьмых рисуют «крадущиеся» интонации) гиперболизирован звучанием фагота. Тембр этого инструмента не раз использовался в истории музыки именно для создания комических эффектов. Хрестоматийным примером можно считать «Петю и волка» Прокофьева. Ещё есть, например, Симфония № 2 современного композитора Джейсона Уингейта, созданная по впечатлениям от рисунка Пауля Клее. Один из них — «Роковое соло фагота», и именно мелодическая линия с похожими, как было у Щедрина, приёмами показывает, что ничего «рокового» там нет.

«Сцена и выход Царя» становится комической благодаря резкому (а значит неожиданно) столкновению двух противоположных и гиперболизированных характерно-жанровых сфер: условно говоря, «напыщенной торжественности» и «нарочитой изящности». На-

1

«Кража коней», тт. 1–3

Camminando liberamente

конец, перед нами максимально очевидный комический эффект, вновь звукоизобразительный — Царь посреди «изящности» чихает (см. пример 2) на секундовой интонации, взятой в крайних регистрах на *sforzando*.

Похожий приём использован и в начале четвёртой картины, где номер, озаглавленный комическим жанром «Юмореска» (см. пример 3), рисует сцену кормления Царя «с ложечки». Музыкально это сделано довольно просто: последний звук восходящего короткого мотива с акцентом повторяется в высоком регистре, затем «процедура» проводится ещё много раз, что только усиливает эффект.

Таким же звукоизобразительным является момент «урока танцев» в сцене «Дуэт Царь-девицы и Царя»: музыкально она сделана на контрасте «правильного» танцевального рисунка с последующим его комическим вариантом, где

разными способами нарушается ритмическая структура.

Конечно, балет «Конёк-Горбунок» многие исследователи объективно считают комическим. Но как в таком случае объяснить минимальное количество исключительно музыкальных комических эффектов? Возможно, синтетической природой балетного жанра.

Основную долю комизма берёт на себя пантомима — неотъемлемая часть балетного спектакля с начального периода его существования. Здесь уместно привести наблюдение Д. Г. Самылова, который пишет: «Сюжетный балет зародился в Англии. Его основоположник, англичанин Джон Уивер, ещё в 1703 году сделал первые шаги в этом направлении: он начал ставить итальянские бурлески, исключив из них слово. В 1717 году появился его сюжетный балет „Любовь Марса и Венеры“, в котором танец был тесно связан с пантомимой. Успех спектакля поощрил Уивера развивать этот новый вид балетных представлений путём разрешения целого ряда теоретических вопросов в области сценического танца» [13. С. 196].

Действительно, пантомима обладает не менее выразительными свойствами, чем «клас-

2

«Сцена и выход Царя», т. 44

Царь чихает.

3

«Сонное царство (юмореска)», тт. 11-15

сическая» актёрская игра. На наш взгляд, пантомима может послужить ярким комическим эффектом. Тем более что изначально искусство мимов представляло собой пародийную импровизацию на мифологические или бытовые сюжеты, не лишённых юмора.

Так, посредством пантомимы в балете решено большинство сцен, связанных с образами самого Конька-Горбунка, Ивана, братьев, Спальника (его образ в балете музыкально комическими средствами практически не подчеркнут, хотя в сказке Ершова именно он, а не Царь, — центральный комический персонаж). В каждой постановке эта часть решается индивидуально, благодаря чему поле для интерпретации балета, в целом, и его комического аспекта, в частности, остаётся безграничным.

Учитывая определяющую функцию пантомимы, возникает вопрос: какое же свойство имеет музыка балета? Например, сам Щедрин вспоминает о «доисторической» версии «Конька-Горбунка»: «Ещё в 1864 году поставил на сцене Мариинки в Петербурге балет на этот сюжет. Музыка к нему написал капельмейстер театра Цезарь Пуни. Музыка была дансантажной, удобной для танцоров, но... Чайковский в одной из своих статей написал такие слова: „...площадные измышления господ Минкуса и Пуни“. Позже балет несколько раз переставляли, перетряхивали. Каждый из постановщиков добавлял в свою версию новую музыку. К концу жизни старого „Конька“ число композиторов — соавторов Пуни возросло до восемнадцати. В балете звучали и Рапсодия Листа, и пьесы Глазунова, Брамса, Чайковского, Дворжака, Глинки» [19. С. 77–78].

У самого Щедрина, напротив, широко и колоритно разработанные массовые сцены («Ярморочное гулянье», «Цыганский танец», «Русский хоровод» и другие), выстроенная система лейтмотивов, разнообразие средств выразительности для каждого героя, большая жанровая палитра и изобретательная оркестровка — всё это говорит об индивидуальности языка композитора, исключая прикладной характер его музыки.

Но именно комический аспект, в первую очередь, заключён в других, внемузыкальных явлениях: в сюжете, как носителе вербального смысла, и иллюстрирующей его пантомиме. Музыкальная же составляющая воплощает собой идею французского театрального жанра — феерии.

В. Н. Холопова, говоря о второй редакции, поставленной в Большом театре в 1999 году хореографом-постановщиком Н. Андросовым, художником-постановщиком Б. Мессерером, дирижёром А. Чистяковым, указывает: «Оказалось, что возрождённый из первой версии талантливейший современный балет с честью продолжает линию, почему-то совсем заброшенную на отечественной музыкальной сцене, — пышное, волшебное-сказочное представление на русский сюжет, типа „Жар-птицы“ Стравинского-Фокина-Бенуа. Б. Мессерер, создавший поражающую глаз серию условно декоративных панно (с мотивами пера жар-птицы, русского лоскутного одеяла, палехских росписей), наглядно провёл идею в феерии цвета и рисунка. Н. Андросов ввёл в массовых русских сценах богатую полифонию. Щедрин придал особое значение колористике и психологизму, разлив лучшие стилистические находки Стравинского и Прокофьева. Чистяков внёс в целое захватывающий музыкальный ток. „Фантастика!“ — восклицали изумлённые иностранцы в первых рядах партера» [17. С. 41–42].

Именно таким образом в итоге творческого процесса из функционально-разных составляющих и получается органичный, целостный спектакль.

Примечание

- ¹ «Конёк-Горбунок»(1960) — первый балет Родиона Щедрина. Авторами либретто выступили балетмейстер Василий Вайнонен и драматург Павел Маляревский. Первая постановка состоялась 4 марта 1960 года в Большом театре (балетмейстер — Александр Радунский, художник — Борис Волков, дирижёр — Геннадий Рождественский). В 1961 году спектакль был экранизирован (режиссёр — Александр Радунский). В 1963 году балет поставили в Ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТ), балетмейстер — Игорь Бельский, в 1981 году — в Театре имени Кирова (балетмейстер — Дмитрий Брянцев), в 1983 — в Московском Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (балетмейстер — Дмитрий Брянцев). В 1999 году Щедрин сделал вторую редакцию балета, премьеры которой состоялась в Большом театре (балетмейстер — Николай Андросов, дирижёр — А. Чистяков, художник — Б. Мессерер). В 2009 году балет поставили в Мариинском театре в хореографии Алексея Ратманского. В 2021 году восстановление постановки Александра Радунского осуществил Михайловский театр.

Список литературы

References

1. Бергсон А. Смех. Французская философия и эстетика XX в. — М.: Искусство, 1995. — 260 с. [Bergson A. Smekh. Frantsuzskaia filosofii i estetika 20 v. — M.: Iskusstvo, 1995. — 260 s.].
2. Волонт И. И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX–XX веков: трагедийно-сатирический аспект. — Дис. ... канд. искусствовед. — Новосибирск, 2008. — 150 с. [Volont I. I. Obraznaia sfera smekha v russkoi muzyke XIX–XX vekov: tragediino-satiricheskii aspekt. — Dis. ... kand. iskusstvoved. — Novosibirsk, 2008. — 150 s.].
3. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.vedu.ru/bigencdic>. Дата обращения: 03.10.2021 [Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar' [Elektronnyi resurs]. — URL: <https://www.vedu.ru/bigencdic>. Data obrashcheniia: 03.10.2021].
4. Гордеева А. А. Не на небе — на земле // Музыкальная жизнь. — 2020. — 14 января [Электронный ресурс]. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/ne-na-nebe-na-zemle/>. Дата обращения: 03.10.2021 [Gordeeva A. A. Ne na nebe — na zemle // Muzykal'naia zhizn'. — 2020. — 14 ianvaria [Elektronnyi resurs]. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/ne-na-nebe-na-zemle/>. Data obrashcheniia: 03.10.2021].
5. Еренчинова Е. Б. К вопросу об отражении нравственно-гуманистических ценностей в жанре сказки (на материале сказки П. П. Ершова «Конёк-Горбунок») // Общество: философия, история, культура. — 2018. — № 12. — С. 52–58 [Erenchinova E. B. K voprosu ob otrazhenii npravstvenno-gumanisticheskikh tsennostei v zhanre skazki (na materiale skazki P. P. Ershova «Konek-Gorbunok») // Obshchestvo: filosofii, istoriia, kul'tura. — 2018. — № 12. — S. 52–58].
6. Еришов П. П. Конёк-Горбунок: избранные произведения и письма / сост. В. П. Зверева. — М.: Парад; БИБКОМ, 2005. — 624 с. [Erišov P. P. Konëk-Gorbunok: izbrannnye proizvedeniia i pisma / sost. V. P. Zvereva. — M.: Parad; BIBKOM, 2005. — 624 s.].
7. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньирко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л.: Наука,

1984. — 295 с. [Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. V. Smekh v Drevnei Rusi. — L.: Nauka, 1984. — 295 s.].
8. Лухачёва И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. — М.: Советский композитор, 1977. — 207 с. [Likhacheva I. V. Muzykal'nyi teatr Rodiona Shchedrina. — M.: Sovetskii kompozitor, 1977. — 207 s.].
 9. Мадер Р. Д. Пётр Павлович Ершов и его сказка «Конёк-Горбунок». — Литература в школе. — 2001. — № 6. — С. 20–23 [Mader R. D. Petr Pavlovich Ershov i ego skazka «Konek-Gorbunok». — Literatura v shkole. — 2001. — № 6. — S. 20–23].
 10. Наборщикова С. В. Ранние балеты Щедрина. Антология музыкального театра московских композиторов. Вып. 2. — М.: Композитор, 2006. — С. 53–63 [Naborshchikova S. V. Rannie balety Shchedrina. Antologiya muzykal'nogo teatra moskovskikh kompozitorov. Vyp. 2. — M.: Kompozitor, 2006. — S. 53–63].
 11. Родион Щедрин. Автопортрет: буклет Международного музыкального фестиваля к 70-летию композитора. — М.: [Безиздат], 2002. — 20 с. [Rodion Shchedrin. Avtoportret: buklet Mezhdunarodnogo muzykal'nogo festivalia k 70-letiiu kompozitora. — M.: [Bezizdat], 2002. — 20 s.].
 12. Савченкова Т. П. «Конёк-Горбунок» в зеркале «сенсационного литературоведения». — Литературная учёба. — 2010. — № 1 [Электронный ресурс]. — URL: http://ershov.ishimkultura.ru/fck_editor_files/files/Savtchenkova_Polemics%20to%20Kozar.pdf. Дата обращения: 03.10.2021 [Savchenkova T. P. «Konek-Gorbunok» v zerkale «sensatsionnogo literaturovedeniia». — Literaturnaia ucheba. — 2010. — № 1 [Elektronnyi resurs]. — URL: http://ershov.ishimkultura.ru/fck_editor_files/files/Savtchenkova_Polemics%20to%20Kozar.pdf. Data obrashcheniia: 03.10.2021].
 13. Самылов Д. Г. Актёрское искусство в балетном театре. От истоков до конца XIX века. — Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2012. — № 27. — С. 192–202 [Самылов Д. Г. Актёрское искусство в балетном театре. От истоков до конца XIX века. — Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2012. — № 27. — С. 192–202].
 14. Старцева В. О., Бянь Ю. Фольклорные образы в сказке П. П. Ершова «Конёк-Горбунок» // Материалы III Международной студенческой научно-практической конференции (Комсомольск-на-Амуре, 20 апреля 2012). — Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПУ, 2012. — С. 124–128 [Startseva V. O., Bian' Yu. Fol'klornye obrazy v skazke P. P. Ershova «Konek-Gorbunok» // Materialy III Mezhdunarodnoi studencheskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Komsomol'sk-na-Amure, 20 apreliia 2012). — Komsomol'sk-na-Amure: Izd-vo AmGPGU, 2012. — S. 124–128].
 15. Толковый словарь русского языка: Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; под ред. проф. Л. И. Скворцова. — 27-е изд., испр. — М.: АСТ: Мир и Образование, 2018. — 1360 с. [Tolkovyi slovar' russkogo iazyka: Okolo 100 000 slov, terminov i frazeologicheskikh vyrazhenii / S. I. Ozhegov; pod red. prof. L. I. Skvortsova. — 27-e izd., ispr. — M.: AST: Mir i Obrazovanie, 2018. — 1360 s.].
 16. Флобер Г. Собрание сочинений в четырёх томах. Том IV под ред. Н. М. Любимова. — М.: Правда, 1971. — 560 с. [Flobert G. Sbranie sochinenii v chetyrekh tomakh. Tom IV pod red. N. M. Liubimova. — M.: Pravda, 1971. — 560 s.].
 17. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000. — 319 с. [Kholopova V. N. Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin. — M.: Kompozitor, 2000. — 319 s.].
 18. Чистякова В. В. Новая постановка балета Р. Щедрина // Музыкальная жизнь. — 1964. — № 10. — С. 4–5 [Chistiakova V. V. Novaia postanovka baleta R. Shchedrina // Muzykal'naia zhizn'. — 1964. — № 10. — S. 4–5].
 19. Щедрин Р. К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. — М.: АСТ, 2008. — 288 с. [Shchedrin R. K. Rodion Shchedrin: Avtobiograficheskie zapisi. — M.: AST, 2008. — 288 s.].