

Груцынова Анна Петровна

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ОДНОЙ "СВАДЬБЕ" XVII ВЕКА

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2011/12/3.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2011. № 12 (55). С. 11-14. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2011/12/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

2. **О мерах борьбы с преступностью среди несовершеннолетних** [Электронный ресурс]: Постановление ЦИК СССР № 3, СНК СССР № 598 от 07.04.1935 г. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_ESU_19034 (дата обращения: 20.10.2011).
3. **О практике применения судами законодательства по делам о преступлениях несовершеннолетних и о вовлечении их в преступную и иную антиобщественную деятельность**: Постановление Пленума Верховного Суда СССР от 03.12.1976 г. № 16 // Российский судья. 2002. № 3.
4. **Об изменении ст. 12 и 50 Уголовного кодекса и ст. 47 и 174 Исправительно-трудового кодекса РСФСР**: Постановление ВЦИК, СНК РСФСР от 30.10.1929 г. // СУ РСФСР. 1929. № 82. С. 796.
5. **Об основных обязанностях и правах инспекций по делам несовершеннолетних, приемников-распределителей для несовершеннолетних и специальных учебно-воспитательных учреждений по предупреждению безнадзорности и правонарушений несовершеннолетних**: Указ Президиума Верховного Совета СССР от 15.02.1977 г. // Ведомости Верховного Совета СССР. 1977. № 8. С. 138.
6. **Основные начала уголовного законодательства Союза ССР и союзных республик 1924 г.** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.consultant.ru/online/base/?req=doc;base=ESU;n=16671> (дата обращения: 20.10.2011).
7. **Основы уголовного законодательства Союза ССР и союзных республик 25.12.1958 г.** [Электронный ресурс]. URL: <http://pravo.levonevsky.org/baza/soviet/sssr6067.htm> (дата обращения: 20.10.2011).
8. **Руководящие начала по уголовному праву РСФСР** [Электронный ресурс]: Постановление Наркомюста РСФСР от 12.12.1919 г. URL: <http://pravo.levonevsky.org/baza/soviet/sssr7311.htm> (дата обращения: 20.10.2011).
9. **Таганцев Н. С.** Русское уголовное право. Часть общая: лекции. М., 1994. Т. 1. С. 17.
10. **Уголовный кодекс РСФСР 1922 г.** [Электронный ресурс]. URL: http://ru.wikisource.org/wiki/Уголовный_кодекс_РСФСР_1922_года/Temp (дата обращения: 20.10.2011).

УДК 792.03

Анна Петровна Груцынова

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ОДНОЙ «СВАДЬБЕ» XVII ВЕКА[©]

Более 350 лет назад в Пти-Рояль был поставлен спектакль. Жанр его определялся для нашего времени весьма сложно и напоминал скорее длинное описание: «итальянская комедия на музыке, смешанная с балетом на тот же сюжет». В качестве и авторов, и исполнителей были представители двух культур - итальянской и французской. Спектакль был на мифологический сюжет. Назывался он «Свадьба Пелея и Фетиды».

История этого произведения началась в конце 1653 года, когда кардинал Дж. Мазарини встретился с итальянским аббатом Ф. Бути, автором либретто «Орфея» композитора Дж. Росси, который был поставлен в 1647 году. По заказу всеильного кардинала Бути написал либретто итальянской комедии на музыку. Текст же балета, «смешанного» с комедией, принадлежал И. де Бенсераду, являвшемуся автором большинства французских придворных балетов того времени (из-под его пера вышли 23 примера этого жанра).

В начале 1654 года во Францию прибыла итальянская труппа, объединявшая певцов и музыкантов. Вместе с ними приехал и будущий автор оперы на уже написанное либретто - итальянский композитор и скрипач К. Капроли. Музыка для балета, по некоторым сведениям, была создана французским итальянцем, молодым Ж.-Б. Люлли. Работа над итальянской комедией шла довольно споро, и уже 14 апреля 1654 года спектакль был поставлен в знаменитом зале Пти-Бурбон в присутствии королевы Анны Австрийской, английского короля в изгнании Чарльза II и всего французского двора.

Для сюжета был избран древнегреческий миф о смертном Пелее и nereиде Фетиде. Эта история была популярна ещё в античные времена, но авторов того времени, как правило, интересовал один эпизод этого мифа: борьба Пелея и Фетиды, которая, дабы избежать брака со смертным, превращалась то в змею, то во льва, то в огонь, то в воду. Для авторов же эпохи барокко этот фрагмент интересным быть перестал. В XVII веке свадьба Фетиды и Пелея привлекала более всего возможностью изобразить куртуазные взаимоотношения персонажей, а затем и праздник на Олимпе с участием множества божеств. Кроме того, этот пир в мифе одновременно служит и началом новой, тоже чрезвычайно популярной в музыкальном театре, истории - о суде Париса, так как именно на свадьбе Пелея и Фетиды богиня раздора Эрида «потеряла» своё знаменитое яблоко с надписью «прекраснейшей».

Конечно, спектакль, поставленный в 1654 году, не мог служить полной «иллюстрацией» мифа. В любые времена та или иная мифологическая история при переносе на музыкальную сцену подвергается изменению. И прежде всего в XVII веке, когда античный миф - только повод «сыграть» очередную куртуазную историю не без её проекции на самый блестящий европейский двор того времени.

Либретто «комедии на музыке» писал итальянец, поэтому в ней (и во включённом в действие балете) имена античных божеств взяты не из греческой, а из римской традиции (Юпитер, Юнона, Меркурий, Геркулес, Аполлон, статуя Марса). Однако в том же сюжете фигурировал «греческий» кентавр Хирон, окруженный «академистами» (участники так называемой «академии Хирона» в либретто имеют звания

«академистов») и Прометей, образ которого станет особенно важным в искусстве более позднего времени. Кроме того, были внесены и менее явные, но от этого не менее значительные изменения. Несчастный Прометей, прикованный мстительным Юпитером к скале на вершине Кавказа, терпит ежедневные мучения, доставляемые ему орлом, «который терзает его сердце (*выделено мною - А. Г.*)» [5, р. 22] (такая подробность, разумеется, более подходила для куртуазного придворного балета). Титан избавлялся от своего наказания по приказанию Юпитера за помощь Пелею, а Гераклес выступал лишь в качестве «проводника», который приводит его на завершающий балет праздник.

В сравнении с мифом был изменен и финал балета, в апофеозе которого отсутствует богиня раздора. Сделано это было намеренно и, в отличие от других изменений, отдельно оговаривалось в предисловии к изданному либретто. Вот как объяснялось отсутствие Эриды: «было бы позором, если б он (*Раздор - А. Г.*) появился и... возмутил этот восхитительный праздник после того, как сам был изгнан из Франции» [Ibidem, р. 4]. Действительно, в 1654 году Франция только начала оправляться от пережитой Фронды.

«Свадьба Пелея и Фетиды» в полном смысле слова была произведением «смешанным», так как после каждой сцены итальянской «комедии на музыку» (т.е. оперы) следовало балетное *Entrée* (всего их 10), связанное с событиями предыдущего фрагмента и содержащее, по традиции французского балета, кроме собственно танцев, монологи отдельных персонажей, иногда довольно продолжительные. Забавно, но при том, что музыка оперы Капроли не сохранилась, единственное, что осталось от партитуры, - именно балетные выходы. В этом видится некий знак свыше. В самом деле, Париж всегда был более склонен к балету, чем к опере, даже при кардинале Мазарини, который покровительствовал итальянскому жанру (вышло очень по-французски: опера утеряна, а балетные выходы - сохранились). Как замечал Ф. Боссан, «при наличии одинаковой отправной точки в Париже химическая смесь поэзии, музыки и танца породила придворный балет, в то время как во Флоренции смесь тех же ингредиентов породила оперу» [1, с. 152].

В *Entrée* действуют как персонажи персонифицированные (Аполлон и Музы, Юнона¹, Гименей, Гераклес), так и обобщённые, которые, чтобы отличить их от хоров оперных, в либретто названы «немыми хорами» (*chœur muet*). Таковы «немые хоры» Волшебников, Искателей Кораллов, Фурий ревности, Дикарей и Дикарок, Дриад, Рыцарей Фессалии, Придворных и Искусств (Свободных и Механических).

Танцевальные выходы «Свадьбы Пелея и Фетиды», завершающие сцены оперы, состояли из двух отграниченных друг от друга частей. Первая - собственно *Entrée*, вторая - так называемая *Air* - следующий за ним танец. Интересно, что каждое последующее *Entrée* становится всё более причудливым в выборе персонажей, в нём участвующих.

Пролог комедии показывал долину родной Пелею Фессалии, где на горе располагаются девять муз и Аполлон, которые затем спускаются вниз, «заполняют театр и составляют первое *Entrée* балета» [5, р. 5].

Первая сцена первого акта проходит в пещере кентавра Хирона, который советует Пелею, чтобы он «на Кавказе просил содействия Прометея, тайно укравшего на небе огонь и унёсшего все великие и возвышенные знания» [Ibidem, р. 13]. В конце сцены, когда Пелей соглашается на совет Хирона, Волшебники, присутствовавшие при всем этом, «очаровывают танцем» [Ibidem].

Вторая сцена первого акта представляла зрителям вид на море, где «Фетида показывается на огромной раковине, сопровождаемая морским полубогом и окружённая прекрасной группой Искателей Кораллов» [Ibidem, р. 16]. Сцена отказа Фетиды от брака с Нептуном и последующей грозы, вызванной рассерженным богом морей, завершалась выходом Искателей Кораллов, которые «чтобы переждать бурю, устраивают ради развлечения танец» [Ibidem].

В третьей сцене Фетиде предлагает брак Юпитер, спустившийся с небес на огромном облаке, но также получает отказ. Однако следом является и ревнивица Юнона, которая «прибывает в вихре не менее бурном, чем её гнев» [Ibidem, р. 20] и призывает на помощь Фурий ревности. Четвертое *Entrée* посвящено именно этим персонажам.

Первая сцена второго акта происходит на вершине Кавказа, где терпит мучения Прометей, к которому является за советом Пелей. Титан «уверяет, что Дельфийский Оракул предсказал Фетиде сына более великого, чем его отец: ... таким образом Юпитер, без сомнения, принуждён будет отказаться от своих претензий» [Ibidem, р. 22]. Завершается сцена выходом Дикарей и Дикарок, выражающих в танце своё ликование по поводу освобождения Прометея, которое, несомненно, последует за его советом Пелею.

Вторая сцена показывала дворец Юпитера, тайно выстроенный из золота и драгоценных камней специально для того, чтобы сочетаться браком с Фетидой. Однако, узнав от Меркурия предсказание, сделанное Оракулом, Юпитер отказывается от своего намерения и возвращается на небо. Тут же Дриады, которые присутствовали при этом, «прислушиваясь, чтобы дать отчёт Юноне обо всех мыслях Юпитера, изъявляют в танце свою радость» [Ibidem, р. 24].

Самая, пожалуй, рыцарственная сцена «Свадьбы Пелея и Фетиды», это третья сцена второго акта. В ней рыцари Фессалии, «удручённые жестокостью Фетиды по отношению к их царю Пелею, затевают между собой битву в честь Марса» [Ibidem, р. 27]. Они надеются, что воинственный бог, приняв такого рода жертвоприношение, в свою очередь, попросит Венеру помочь в любовной истории Пелею. Особенно характерным для XVII века выглядит краткое завершение изложения этой сцены: «статуя Марса начинает говорить и

¹ Юнона — единственное действующее лицо, фигурирующее как среди «поющих», так и среди «танцующих». Причем, «поющей» Юноной был итальянец Джелорамо Пиньяни, а «танцующей» — француженка мадам де Команж.

предсказывает всяческое благополучие... рыцари снимают вооружение и танцуют (*выделено мною - А. Г.*)» [Ibidem, p. 28].

Третий акт - это счастливая развязка столь долгой истории. В первой сцене Хирон в окружении собственных академистов советует Пелею явиться к Фетиде «с последней горячностью любви» [Ibidem, p. 29]. Академисты же «в танце изъявляют радость по поводу возвращения Пелея» [Ibidem].

Во второй сцене третьего акта Пелей всё-таки добивается согласия Фетиды на брак: «весь Двор Пелея танцует с беспримерным ликованием» [Ibidem, p. 31].

Последняя сцена представляет огромную картину празднества, на котором присутствуют практически все олимпийские божества, Амуры и Искусства, изобретенные, как говорит либретто, Прометеем (Свободные - Геометрия, Музыка, Диалектика, Грамматика, Риторика, Астрология, Арифметика, и Механические - Война, Агрикультура, Навигация, Охота, Ювелирное дело, Живопись, Хирургия). Завершается все Гран-балетом на земле, «тогда как маленькие Амуры, со своей стороны, танцуют на небе» [Ibidem, p. 35].

Если в наше время костюмы и сценография - всего лишь составляющая часть спектакля, от которой иногда можно и удачно отказаться, то в «Свадьбе Пелея и Фетиды» живописный ряд по праву стоит рядом с хореографией и представляется даже более важным, чем музыкальное сопровождение. Недаром помимо либреттиста и композиторов одним из важнейших авторов представления стал художник-декоратор, создавший и сценические машины - Дж. Торелли. Его декорации и «театральные перемены», видимо, были столь впечатляющи, что после премьеры «Свадьбы Пелея и Фетиды» была издана отдельная книга (параллельно - на итальянском и французском языках) - «Декорации и машины *Свадьбы Фетиды*, королевского балета; представленного в зале дю Пти-Бурбон, Жака Торелли, изобретателя. Посвящено Его Преосвященству кардиналу Мазарини» [4].

Каждая перемена декораций и связанное с ними действие описано в этой книге любовно и подробно, со скрупулезно прорисованными гравюрами. Вот как, например, описывается сцена появления Фурий ревности: «Юнона вызывает из ада монстра, который, ужасный видом, показывается из-под земли, испускает пламя и дым, смешанные с серой, и извергает четырёх фурий, которые вместе со многими другими составляют танец сколь странный, столь и любопытный» [Ibidem].

Ещё более подробного описания удостоивается тайно выстроенный Юпитером дворец, «замечательный архитектурой и коринфскими колоннами из золота; на столбах балюстрады золотые статуи орлов. На лицевой стороне колонн видно множество драгоценных камней различных цветов, оправленных в ляпис-лазурь. Между двойными пилястрами возвышаются статуи многочисленных ушедших древних Божеств» [Ibidem].

Мельчайшими подробностями отличаются и эскизы множества костюмов, созданных для этого спектакля Ж. Жиссе. Так как «Свадьба Пелея и Фетиды» была произведением «смешанного» жанра, то и исполнители тоже были разнообразны. Роли в собственно «итальянской комедии на музыке» были поручены певцам, приехавшим из Италии вместе с композитором Капроли. Это известный в то время кастрат Дж. Киарини (Пелей), В. Капроли (Фетида), А. д'Имола (судя по эскизам костюмов, он исполнял роли двух божеств - Нептуна и Юпитера), англичанин Т. Стаффорд (Прометей) и даже славянин Ф. Гифоф, по одним сведениям - поляк, по другим - русский (кентавр Хирон).

Для нас же особенно интересны исполнители балетных *Entrée*. Листая либретто, можно найти практически все имена тех, кто «представлял» дриаду, nereид, искателей кораллов и пр. В большинстве своём это великосветские любители, которые, вероятно, не уступали в мастерстве танца профессионалам. Россыпь имен читается как роман А. Дюма: герцогиня де Креки, герцог де Жуайёз, принцесса де Конти, граф де Сент-Эн्यान и граф де Сент-Эн्यान-младший, мадемуазель д'Эстре. Некоторые из них появлялись в нескольких *Entrée*.

Последовательно в шести ролях появлялся перед зрителями 16-летний Людовик XIV, первым образом которого стал Аполлон (роль, уже «опробованная» им за год до этого в «Королевском балете Ночи»), а далее - последовательно - Фурия, Дриада, Академист, Придворный и Война. Его младший брат, четырнадцатилетний принц Филипп, официально носящий титул «Месье, единственный брат короля», вышел в двух ролях - Искателя Кораллов и Амура (эскизы этих и некоторых других костюмов могут служить миниатюрными портретами - настолько индивидуальны в них черты лица¹). Помимо всех прочих, в роли одной из Муз (Эрато) выступила английская принцесса Анна-Генриетта - сестра Чарльза II и невеста Месье.

Продолжая рассказ о дамах, принимавших участие в «Свадьбе Пелея и Фетиды», можно указать на одну любопытную деталь: Фурии ревности или Дриады, увлеченно следящие за Юпитером, как ни странно, это роли для мужчин. Тогда как девять Муз и Свободные Искусства представлялись дамами. Вот уж действительно, «в галантной культуре дама всегда молода, прекрасна лицом и душою, и иной быть не может. Изображать безобразных старух, вроде феи Карабос, - дело мужчин» [2, с. 43].

Кроме дилетантов в балете принимали участие и профессионалы. Три роли (Волшебника, Фурии и Академиста) исполнял некий «сеньор Батист» - автор музыки балетных выходов Люлли. Под тремя масками (Фурии, Дриады и Академиста) скрывался «сеньор Мольер». Уже знаменитый восемнадцатилетний Пьер Бошан (танцовщик, а впоследствии знаменитый хореограф), соседствующий с Мольером, к трём уже упомянутым ролям добавил и ещё одну - одного из Механических Искусств (любопытно, что в либретто указана Живопись, тогда как эскиз, подписанный «господин Бошан», относится к другому искусству - Хирургии).

¹ Можно, например, сравнить эскиз костюма музы Эрато и портрет принцессы Анны-Генриетты.

Участие короля в балете обычно расценивается исследователями как ещё одна возможность подтвердить в то время «центральное» положение абсолютного монарха, проецирующееся из сферы государственного устройства на театральный жанр. Подчёркивается это и избранием «любимого» образа Людовика XIV - Аполлона (или Восходящего солнца)¹. Несомненно, это так. Однако следует принять во внимание несколько любопытных деталей. Читая либретто балета, легко заметить, что король исполнял в «Свадьбе Пелея и Фетиды» больше ролей в балетных выходах, чем любой другой участник (включая и таких профессионалов, как Бошан, Мольер и Люлли). Впрочем, это роли не центральные (помимо, пожалуй, уже упомянутого Аполлона), а нарочито входящие в ансамбль. Юный Людовик - лишь один из нескольких (фурий, дриад, академистов и т.п.). И в этом тоже видится некая игра в «старые добрые времена», когда король был лишь первым среди равных. Однако ему предназначалось большее количество стихотворных строк, чем другим, в тех *Entrée*, где он появлялся (ему же принадлежит и «абсолютный рекорд» - 24 строки). Даже Месье не мог с ним соперничать. И это, вероятно, обратная сторона такого рода «проецирования» центрального положения венценосного исполнителя.

Показанная в Пти-Бурбон 14 апреля 1654 года «Свадьба Пелея и Фетиды» была за два месяца повторена девять раз. Кастиль-Блаз добавляет, что «те же актеры давали представление публике в театре Марэ на улице Вьей-дю-Тампль» [3, p. 72].

Сюжет о свадьбе Пелея и Фетиде, испытанный в XVII и XVIII в. в разных жанрах искусства, вернётся и в XIX веке. В 1816 году им воспользуется Дж. Россини для создания кантаты, а в 1876 - М. Петипа в балете «Приключения Пелея», возвращающем на сцену музыкального театра «пересказ» почти полной версии мифа.

Список литературы

1. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 266 с.
2. Бульчева А. Сады Армиды. М.: Аграф, 2004. 488 с.
3. Castil-Blaze. Opera Italien (1548-1856). Paris: Castil-Blaze, 1856. 544 p.
4. *Décorations et machines aprestées aux Noces de Tétis, ballet royal; représentées en la salle du Petit-Bourbon, par Jacques Torelli, inventeur. Dediées a l'Eminentissime Prince Cardinal Mazarin.* Paris, 1654.
5. *Les Noces de Pelée et de Thetis. Comedie Italienne en Musique, entremêlée d'un ballet sur le même sujet, dansé par se Majesté.* Paris: Chez Robert Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, 1654. 43 p.

УДК 321.02

Роман Александрович Заколотный
Южный федеральный университет

КОММУНИКАТИВНЫЕ РЕСУРСЫ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПТОЛОГИИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПЛЮРАЛИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА[©]

В последние годы термин «концепт» используется чрезвычайно широко. Обилие научной литературы, в которой употребляется этот термин, позволяет утверждать о его актуальности в современном сознании. Концепт является сложной категорией, которая неоднозначна и требует уточнения. Актуальным стало и оформление концептологии, направления в современной науке, использующей эти рационально-аксиологические формы понятийности. Первыми это направление развивали специалисты в области языка. Они анализировали это направление с помощью когнитивной лингвистики. В последствие многие ведущие специалисты в области философии, политологии, психологии и других смежных наук, также стали проявлять интерес к концептологии. Политическая наука не стала исключением. Впервые основания этого направления «политическая концептология» были сформулированы в конце 90-х в статьях В. П. Макаренко, впоследствии им же и была сделана попытка раскрытия сущности введенного им понятия политическая концептология в работе «Аналитическая политическая философия. Очерки политической концептологии» [2].

В этой статье я попытаюсь ответить на вопрос, как можно использовать политическую концептологию в качестве методологии исследования современных коммуникаций в политике. На чем она базируется и какие использует ресурсы? Сделать это очень нелегко, по причине того, что на данную тему не имеется достаточной литературной основы, несмотря на востребованность в современном научно-политическом дискурсе. Обратимся к определению, которое дает в своей статье В. П. Макаренко. Из него следует, что политическая концептология - это междисциплинарный подход к исследованию, пониманию и моделированию политической реальности в ее взаимосвязях со всеми сферами социальной и природной реальности [3, с. 80].

[©] Заколотный Р. А., 2011

¹ Широко известно, что именно поэтому Людовик XIV получил свое определение в истории как «король-солнце».