

МУЗЫКА

УДК 782.1

*О. В. Жесткова***ОПЕРА «РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ» КАК ПОЛИТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА
ИЮЛЬСКОЙ МОНАРХИИ***

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова,
Российская Федерация, 420015, Казань, Б. Красная ул., 38

Статья посвящена выявлению политического смысла оперы «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербергера на либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня в контексте социально-политических изменений, последовавших за Июльской революцией 1830 г. «Роберт-Дьявол» стал первой новой постановкой в Королевской академии музыки (Опере) при Июльской монархии, когда театр подвергся административно-экономической реформе. Правительство «нелегитимного» короля Луи-Филиппа и новая административная система Оперы, руководство которой теперь было поручено частному лицу, подвергались резкой критике со стороны легитимистов. Они утверждали, что Бурбоны покровительствовали искусствам, поэтому Опера процветала, а после свержения законного короля Карла X культурные учреждения пришли в упадок. Поэтому орлеанистская элита рассматривала роскошную постановку «Роберта-Дьявола» как способ успокоить обострившееся у политической оппозиции недовольство новым режимом. Опера снискала огромный успех благодаря новизне музыки, великолепию и эффектности спектакля. Авторы оперы, постановщики и администрация театра всячески старались избежать любых подстрекательских намеков в тексте и постановке произведения. Но современники, наоборот, восприняли его как политическую метафору, отразившую противоречия нового правительства, следующего одновременно и монархическим, и либеральным принципам. Библиогр. 31 назв.

Ключевые слова: «Роберт-Дьявол», опера, Дж. Мейербер, постановка, успех, Июльская революция, Июльская монархия, король-гражданин, Луи-Филипп, политическая метафора.

“ROBERT LE DIABLE” AS A POLITICAL METAPHOR OF JULY MONARCHY*O. V. Zhestkova*

Kazan N. G. Zhiganov State Conservatory, 38, B. Krasnaya ul., Kazan, 420015, Russian Federation

The paper is devoted to the political meaning of the opera Robert le Diable by G. Meyerbeer, E. Scribe, G. Delavigne in the context of social and political changes that followed the 1830 July Revolution. Robert le Diable was the first new staging in L'Académie royale de musique after administrative and economic reform. The new government of “illegitimate” King Louis-Philippe and a new administrative system of the Opera whose management was delegated to an entrepreneur were sharply criticized by the légitimistes. They argued that the Bourbons patronized the arts, therefore the Opera flourished, and the deposition of the legitimate King Charles X led to the fact that cultural institutions became effete. Consequently Orleanist elite considered a luxury setting of Robert le Diable as a way to appease

* Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00371.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2016

political opposition's dissatisfaction with new regime. The opera became a success due to the novelty of the music, magnificence and showiness of performance. The authors of the opera and theater administration made every effort to avoid any inflammatory allusions in the text and in the staging. However, contemporaries interpreted it as a political metaphor reflecting the contradictions of the new government which followed both the monarchical and liberal principles. Refs 31.

Keywords: "Robert le Diable", opera, G. Meyerbeer, staging, success, July Revolution, July Monarchy, le Roi-Citoyen, Louis-Philippe, political metaphor.

Опера Джакомо Мейербера, Эжена Скриба и Жермена Делавиня «Роберт-Дьявол»¹, поставленная в Королевской академии музыки (Опере) 21 ноября 1831 г., была, пожалуй, одним из самых успешных театральных произведений в Европе первой половины XIX в. Ее постановка в Париже сразу вознесла Мейербера на вершину музыкально-театрального Олимпа, сделав композитора объектом всеобщего поклонения и восхищения. Даже в сравнении со своими знаменитыми предшественницами — «Немой из Портичи» Д. Ф. Э. Обера и «Вильгельмом Теллем» Дж. Россини — опера Мейербера снискала более глубокий и длительный интерес, оставаясь на первых позициях репертуара до конца XIX столетия и принося театру существенный доход.

В июле 1826 г. в Париже Мейербер встретился со Скрибом, предложившим ему сотрудничество над комической оперой «Роберт-Дьявол» для театра Opéra Comique. Марк Эверист, обстоятельно изучивший дневники Скриба и Мейербера и черновые версии оперы, сообщает наиболее вероятные даты начала работы над «Робертом»: Скриб взялся за сочинение либретто в декабре 1825 г., Делавинь присоединился к Скрибу в начале 1826 г., Мейербер начал сочинять музыку в ноябре 1826 г. [1, p. 232–233]. Весной 1827 г. либретто трехактной комической оперы с диалогами «Роберт-Дьявол» было закончено, а 12 апреля передано цензору, который ознакомился с текстом и одобрил произведение². Мейербер, по всей видимости, сочинил большую часть музыки к маю 1827 г., но продолжал работать над партитурой и во время пребывания в Пруссии с мая по октябрь этого же года.

На самых первых этапах создания комической оперы в обсуждениях участвовал Жильбер Пиксерекур, директор театра Opéra Comique, заказавшего произведение. Уехав из Парижа, Мейербер переписывался с ним, сообщая о хорошо продвигающейся работе над оперой и уверяя, что по приезде представит директору законченную партитуру³. Однако еще до возвращения Мейербера в августе 1827 г. Пиксерекур покинул свою должность руководителя театра. Причины его отставки до сих пор точно неизвестны, но с его уходом для театра настала пора неудач. Одного за другим назначали неопытных директоров: Эрика Бернара (сентябрь 1827), Мишеля-Амбруаза Жимеля (апрель 1828), Поля-Огюста Дюси (август 1828). Летом 1828 г. Жимель вступил в переписку с Мейербером, прося «протянуть руку помощи» (цит. по: [1, p. 238]), чтобы спасти репертуар новой оперой, но композитор осто-

¹ Правильно было бы произносить «Робёр-Дьявол», однако здесь название оперы будет упоминаться в привычном для русского читателя начертании «Роберт-Дьявол».

² Сразу по получении одобрения цензора в парижской прессе стали появляться сообщения о том, что Скриб, Делавинь и Мейербер работали над «Робертом-Дьяволом» по заказу Opéra Comique. См.: [2; 3].

³ В частности, 20 июня Мейербер писал Пиксерекуру из Берлина: "Mon cher et aimable directeur, Je travaille sans relâche à notre Robert le Diable et j'y suis bien avancé; tout sera fait pour mon arrivée à Paris au premier novembre, époque où j'aurai l'honneur de me présenter à vous avec ma partition" [4, p. 60].

рожно отвечал, что ничего не может решить без согласия Скриба и Делавиня, «чьи права равны моим собственным» [4, р. 72]⁴. Его беспокоили слухи (впоследствии не подтвердившиеся) о том, что певцы Л.-А. Поншар и М.-Ж. Буланже, для которых он создал роли Роберта и Алисы, намерены покинуть театр. Эти и, возможно, другие обстоятельства стали причиной долгих проволочек и нерешительности авторов.

Мейербер вернулся к работе над «Робертом» только в августе 1829 г.: к тому времени и он, и либреттисты единодушно решили переделать свое творение для Королевской академии музыки. В период с августа 1829 по май 1830 г. трехактная комическая опера с диалогами была преобразована в пятиактную большую оперу в соответствии с требованиями Академии⁵. Во время переработки оперы Мейербер активно общался не только со своими соавторами — Скрибом и Делавинем, но и с суперинтендентом виконтом Состене де Ла Рошфуко. Композитор сблизился с ним после успешной постановки в Париже своей оперы «Крестоносец в Египте» и теперь лоббировал продвижение «Роберта» в Королевской академии музыки. Мейербер подписал с Оперой контракт 1 декабря 1829 г., а 26 мая 1830 г. уже представил Э.-Т. Любберу, директору театра, законченную партитуру. Большая опера «Роберт-Дьявол» планировалась к постановке в следующем театральном сезоне, однако Июльская революция 1830 г. отсрочила премьеру как минимум на один год.

Революцию совершили главным образом студенты и рабочие, но ее плодами, как известно, воспользовалась крупная буржуазия во главе с герцогом Орлеанским, ставшим 9 августа 1830 г. конституционным королем Франции Луи-Филиппом по прозвищу «король-гражданин» или «король-буржуа». Началась череда реформ и реорганизаций, и наиболее важные административно-экономические изменения коснулись Оперы. 1 марта 1831 г. к управлению театром пришел Луи Верон — первый со времен Люлли антрепренер, руководящий театром на основе личной финансовой заинтересованности, но при этом несущий полную ответственность перед государством за художественный уровень и финансовый достаток Оперы. Его деятельность контролировала назначенная 28 февраля 1831 г. министром внутренних дел⁶ Наблюдательная комиссия (*Commission de Surveillance*), которая работала в политических интересах нового правительства и включала крупных государственных деятелей и публицистов⁷. Комиссия вмешивалась во все сферы жизнедеятельности учреждения: она контролировала выполнение директором обязательств по договору, посещала репетиции и по каждой новой постановке отчитывалась перед министерством. В 1831 г. главным предметом заботы комиссии было не допустить к постановке новую оперу, которая могла бы вызвать фрондерские настроения, подобные тем, что пробудила в публике «Немая из Портичи»⁸.

⁴ Хайнц Беккер ошибочно идентифицировал адресата письма Мейербера как директора Théâtre Italien Эмиля Лорана. См.: [1, р. 237].

⁵ «И это при том, — заявил М. Эверист, — что большая часть первых двух действий и некоторые разделы третьего действия в версии 1831 года были почти такими же, как в комической опере, за исключением разговорных диалогов» [1, р. 215].

⁶ Министром внутренних дел до 13 марта 1831 г. был Камиль де Монталиве. С его уходом Опера перешла в ведомство Министерства торговли и общественных работ, которым с 13 марта 1831 до конца 1832 г. руководил Антуан д'Аргу.

⁷ Подробнее о деятельности Наблюдательной комиссии и Л. Верона см.: [6].

⁸ Подробнее о политическом восприятии оперы «Немая из Портичи» см.: [7].

Тем не менее вычеркнуть из репертуара эту оперу, ставшую в 1828 г. символом протеста против несправедливого, т. е. монархического, режима, а после июля 1830 г. — символом революции, было решительно невозможно без риска для репутации нового правительства. Именно она стала первым спектаклем, поставленным при Луи-Филиппе. Когда 4 августа 1830 г. театр открыл свои двери после июльского переворота, «Немая из Портичи» уже была представлена как «опера на случай» [5, р. 156], а популярная песня «Парижанка», спетая Адольфом Нурри в тот же вечер, расценивалась как «Марсельеза Июльской революции».

Несмотря на то что правительство Луи-Филиппа не могло запретить «Немую» и, более того, порой оно даже демонстрировало, хотя и очень осторожно, свое сочувствие идеям революции, все же администрация и чиновники проявляли крайнюю осмотрительность в выборе новой оперы, стараясь избежать подстрекательского характера и любых элементов, способных вызвать опасную, бунтарскую, интерпретацию произведения. Когда в 1830 г. при прежнем директоре «Роберт-Дьявол» проходил цензурную проверку, в опере было обнаружено сходство с «Фрайшютцем» Вебера, поэтому произведение сочли политически безвредным. Действительно, на фоне «Немой из Портичи» концепция «Роберта» казалась возвращением к жанру *l'opéra-féerie*, обновленному роскошным средневековым декором. Но теперь, когда новое правительство отменило цензуру, «Роберту» предстояло пройти через идеологическую проверку Наблюдательной комиссии. Помня, что случилось на премьере «Немой» в 1828 г., она посещала репетиции, тщательно вслушивалась в текст либретто и всматривалась во все детали мизансцены. Об этом мы узнаем из отчета, адресованного министру торговли и общественных работ графу д'Аргу:

1. Роберт-Дьявол — произведение, которое возвращается к одному из жанров, эксплуатируемых до настоящего момента на сцене Оперы.

2. Она [комиссия] не усмотрела ни в общем духе произведения, ни в деталях ничего такого, что могло бы сделать произведение опасным.

Для более надежной гарантии, поскольку мизансцена может представлять картины, которые простое чтение текста не позволяет разглядеть, комиссия решила посетить генеральную репетицию в своем полном составе [8].

Итак, комиссия сочла оперу безопасной, потому что ее жанр был хорошо известен и ассоциировался с «волшебными» операми, подобными «Аладдину, или Волшебной лампе» Н. Изуара, «Эврианте» и «Фрайшютцу» К. М. Вебера, в которых сказочно-фантастический сюжет, содержащий мотив таинственного заклания, сочетался со средневековыми картинами рыцарских турниров или красочным бытовым фоном. Л. Верон, в отличие от предыдущего директора, нес за театр финансовую ответственность и немало рисковал, принимая к постановке оперу композитора, чьи произведения ни разу не ставились на сцене Королевской академии⁹. Однако у Верона не было выбора, так как обязательство театра по постановке «Роберта-Дьявола» досталось ему в наследство от старого директора Э.-Т. Люббера. В случае невыполнения своего обещания театр должен был выплатить авторам

⁹ Конечно, с момента подписания его контракта уже были поставлены «Эврианта» Вебера с французским текстом Кастиль-Блаза (6 апреля), «Любовный напиток» Обера (20 июня), «Оргия», балет-пантомима на музыку Карафы, либретто Скриба с хореографией Ж. Коралли (18 июля). Но эти произведения были в репертуаре уже давно, и ответственность за них Верона была невелика.

крупную денежную компенсацию, к чему директор также не был готов. Между тем, хотя опера не внушала доверия Верону, она также не была объектом особой заинтересованности Наблюдательной комиссии или министра, так что нейтральное отношение властей и администрации театра было на руку авторам в тот сложный период государственных реформ и финансово-политических преобразований.

В период репетиций «Роберта-Дьявола» ходили устойчивые слухи о том, что директор согласился на оперу скрепя сердце. Например, А. Дюма писал, что Верон «находил партитуру отвратительной и принял ее только по принуждению или на условиях достаточного возмещения расходов» [9, р. 8]. А в мемуарах самого Верона ситуация представлена прямо противоположным образом:

Едва освоившись со своим директорским положением, я испытал живое нетерпение прочесть поэму «Роберт-Дьявол», единственный труд, который мог бы незамедлительно быть передан на рассмотрение. Я был поражен величием и оригинальностью сюжета; все роли мне показались интересными, что всегда является хорошим предзнаменованием успеха драматического произведения [10, р. 148].

Так заявлял бывший директор спустя четверть столетия после премьеры оперы, когда не оставалось сомнений в мировой славе шедевра, к которому он был причастен самым прямым образом. Однако документы Национального архива показывают, что в период подготовки оперы нетерпение Верона было связано с более прозаическими интересами. Главным образом, его волновали денежные гарантии (страхующие возможные убытки от постановки), которых он просил от министра торговли и общественных работ. Благодаря сохранившемуся ответу д'Аргу становится известно, что Верон получил на постановку «Роберта» и на ремонт зала дополнительную субсидию в размере ста тысяч франков.

Хотя нынешняя администрация могла не признать обязательства, принятые бывшим Цивильным листом, соображения справедливости побудили Вас согласиться принять эту оперу, допуская, что издержки возьмет на себя министерство. Средство, на котором вы окончательно остановились, как в связи с этой оперой, так и по поводу [ремонта] зала, состоит в том, чтобы обратиться ко мне за предоставлением дополнительной фиксированной субсидии, которая будет распределена на три отчетных периода... Установленная оплата расходов в размере ста тысяч франков назначается мной единоразово и безвозвратно... Опера «Роберт» будет поставлена с новыми костюмами, декорациями и подготовительными работами согласно смете, утвержденной в сумме семьдесят тысяч франков [8].

Наблюдательная комиссия тоже считала, что осуществить блестящую постановку «Роберта-Дьявола» можно было лишь с привлечением дополнительной государственной субсидии, помимо восьмисот десяти тысяч франков, которые государство выделило директору на первый год его правления. Посещая чтения и обсуждения либретто, члены комиссии подтвердили, что сумма в размере семидесяти тысяч франков действительно необходима для достойной постановки. Но Верону, озабоченному сохранением платежеспособности театра, и этих средств показалось недостаточно. Стремясь свести на нет финансовые риски, связанные с постановкой «Роберта-Дьявола», он потребовал, чтобы Мейербер предоставил Опере страховую сумму в сорок тысяч франков в качестве гарантии от убытков.

Мейербер, как известно, был обладателем огромного состояния. Он заплатил эту сумму¹⁰, но настоял, чтобы его временно включили в Наблюдательную комиссию, благодаря чему он мог контролировать постановочный процесс и отстаивать надлежащую дату премьеры.

Над постановкой работала команда, состав которой стал традиционным для больших опер ближайших лет: помимо Мейербера, Скриба и Делавиня, это были П. Сисери (декорации), А. Дюпоншель (мизансцена, костюмы), Ф. Тальони (хореограф), Ф.-А. Абенек (руководитель оркестра). Следовательно, своим огромным успехом опера во многом была обязана удачной, продуманной до мелочей концепции сценического воплощения. Хотя на премьере имели место незапланированные инциденты¹¹, опера покорила парижан, и билеты на первые шесть представлений невозможно было достать¹²: «Никогда Опера не видела столько народа в арендуемых ложах. Похоже, вчера был настоящий штурм. Какая победа!» — писалось в *Le Courrier des théâtres* после второго представления [11].

Спустя три года «Роберт» шел уже в семидесяти шести театрах десяти различных стран. Впервые со времен Люлли опера, поставленная в Королевской академии музыки, приносила прибыль, а не разорение театру. Она давала баснословный доход — около десяти тысяч франков за каждый вечер [12, р. 138]. Современники характеризовали успех «Роберта-Дьявола» как «громадный, изумительный, оглушительный» [13, р. 7]. Например, Фети комментировал его так:

Роберт-Дьявол — не только шедевр г. Мейербера, это примечательное произведение в истории искусств... Равно удовлетворяющее в отношении выразительности и мелодического очарования, оно примечательно разнообразием стиля; его композиция, кажется, объединяет все качества, которые основывают репутацию художника на незыблемом фундаменте [16, р. 336].

В подобном духе высказывался Жозеф д'Ортиг, обозреватель *Revue de Paris* — газеты, основанной Л. Вероном. «Роберт-Дьявол» в его глазах был эпохальной, знаковой оперой, осуществившей давно ожидаемый стилевой синтез:

Итак, в последнем произведении Мейербера есть прогресс, поскольку... оно объединило три особенных характера, присущих трем великим музыкальным нациям Европы: дух изобретательности итальянцев, дух композиции французов и дух концептуальности немцев. Прогресс, потому что помимо драматического вдохновения, прекрасные доказательства которого оно дало, произведение содержало плодотворность религиозного рвения и поэзию могучей энергии христианства [17, р. 136].

¹⁰ Отметим, что современникам композитора не приходило в голову манипулировать этим обстоятельством в качестве признака невысоких музыкальных достоинств оперы. Так, Шарль де Буань писал: «Мейербер — не только гениальный человек, но и великодушный благородный художник... Чтобы не дать опозорить *Роберта-Дьявола* жалкой постановкой, он опустошил свой кошелек» [13, р. 12].

¹¹ В частности, *Le Courrier des théâtres* сообщал о двух происшествиях: «большом и малом». Вначале деревянный брус упал на край кулисы, и занавес с нарисованными на нем облаками просел под своим весом. А в финале пятого акта, после того как Левассер (Бертран) провалился посредством английского люка в «ад», на крышку этого люка нечаянно встал Нури и тоже исчез «к большому ужасу публики», изменив таким образом развязку оперы. См.: [14].

¹² Беспрецедентный спрос на билеты привел не только к штурму театра огромными толпами зрителей, но и к перепродаже билетов по чрезвычайно раздутым ценам. См.: [15, р. 39].

Любопытно, что опера Мейербера, Скриба и Делавиня почти не рассматривалась с точки зрения компромисса традиционных и новаторских элементов или с позиции продолжения эстетики, заданной «Немой из Портичи». Современники сочли произведение принципиально новым: «В то время как Мейербер совершает революцию в нашей музыке, Верон то же самое делает в декорациях и мизансцене» [17, р. 133–134]. Многие газеты писали о «потрясающем эффекте» [18] оперы или о целой «совокупности эффектов, более прекрасных, более величественных, более обольстительных, чем все, что можно было видеть в Опере в течение очень долгого времени» (цит. по: [19, р. 84]).

Но не только восторженные отзывы печатались в парижских газетах после премьеры «Роберта-Дьявола». В то время как одни находили в ней грандиозное воплощение второй части мильтоновского «Потерянного рая» [20], другие заявляли, что либретто порочит театр и его славные традиции. Так, либеральный орган *Revue des deux mondes* пришел к выводу, что «стихи абсурдны и не достойны даже быть представленными в Опере» [21, р. 733], а *Le Courrier des théâtres* разразился негодующими выпадами против неприличных балетных сцен, уместных разве что в бульварных театрах: «Достоин ли мсье Тальони занимать в Опере место балетмейстера? Разве абсурдные и глупые танцы, которыми он испортил новую пьесу, не вопиют об этом с самой высокой степенью очевидности?» [22].

Но даже критически настроенные рецензенты признавали грандиозность постановки и революционную новизну самого произведения. Композитор, либреттисты, постановщик и директор получали поздравительные письма, а в европейских салонах разговоры об опере в течение нескольких лет были одним из самых устойчивых «лейтмотивов». Когда в январе 1832 г. Мейербер был представлен к званию кавалера Ордена Почетного легиона, стало очевидно, что «Роберт» расценивался как символ новой эпохи.

В 1987 г. американский искусствовед Джейн Фалчер заявила, что опера «Роберт-Дьявол», хотя имела успех у публики и приносила большие доходы, была «явным промахом» с точки зрения ее политической функции. Эксплуатируя узкое понимание политики и считая, что эстетика большой оперы создавалась только за счет встраивания «истории в современный резонанс», она пришла к выводу, что поскольку «Роберт» основывался не на историческом сюжете, то он был лишен политической злободневности, а значит — неудачен [23, р. 78].

А между тем театральная администрация и чиновники орлеанистского министерства, контролирующего Оперу, возлагали на «Роберта» большие политические надежды. Они рассматривали его как идеологический способ успокоить нараставшее в различных политических группировках недовольство новой властью посредством великолепного зрелища, отвлекающего от современных социально-политических противоречий. Прежде всего новая роскошная постановка предназначалась для того, чтобы опровергнуть мнение легитимистов, что при Луи-Филиппе Опера, как и другие культурные учреждения, вверглась в пучину хаоса. Легитимисты утверждали, что Бурбоны покровительствовали искусствам, поэтому Опера процветала, а после свержения законного короля Карла X искусство пришло в упадок:

До июля искусство было выражением монархического и религиозного общества, элегантной, духовной и изысканной жизни...

И вот свершилась революция.

Теперь был совсем другой характер: отрепье, грязь и кровь, изуродованные трупы, французы, режущие французов, пожары и разрушения, лицемерное кощунство.. и на этом нагромождении обломков, на этих кровотокающих жертвах, под шум богохульств, несколько человек взгромоздили какого-то короля во фраке, не имеющего ни власти, ни силы...

И с этими принципами вы хотите художников, поэтов! Помилуйте! О, сто раз помилуйте! (цит. по: [12, p.142]).

Таким образом, после *июля*, роскошная опера, не уступающая самым лучшим постановкам эпохи Реставрации, была совершенно необходима для «элегантной, духовной и изысканной жизни» общества. Она должна была убедить и легитимистов, и ультрароялистов, и бонапартистов, и республиканцев, и более широкие круги общественности, что Июльская монархия и король-гражданин не похоронили искусство под обломками революции, а сделали его более шикарным и безмятежным.

Премьеру посетили сыновья Луи-Филиппа: Фердинанд Филипп — наследный принц герцог Орлеанский и Луи Шарль Филипп — герцог Немурский. Почти во всех рецензиях на «Роберта-Дьявола» отмечался этот факт, а он давал повод рассуждать об опере в контексте социальной и национальной роли театра или с точки зрения его связей с современными политическими проблемами. Как ни стремились авторы оперы и администрация театра избежать политической трактовки произведения, именно она зачастую выходила на первый план. В *Le Courrier des théâtres*, например, писалось:

Ситуация полна интереса. Как только она становится узнаваемой, ее характер переносится на [наш] социальный строй и развитие действия обретает новую привлекательность, неотступно следуя за смыслом, и то, что поначалу представлялось как легкомысленный и безликий набросок, становится исполненной величия драмой, которая сразу овладевает всеми возможностями... Как и у Роберта, у Франции есть два противоположных характера, две враждующие между собой склонности, два разных советника. Здесь великая и страшная борьба, здесь сильный интерес [22].

Итак, драма Роберта-Дьявола вызывала сильный интерес, прежде всего потому что очень напоминала социальный строй Франции, сложившийся при Луи-Филиппе. Такая метафора была не беспочвенна, ведь в самой опере в шестой сцене I акта Роберт с горечью признается Бертрану в подобном «раздвоении»: «Во мне есть две склонности: одна ведет меня к добру, / Еще недавно я чувствовал ее влиянье; / Другая влечет ко злу, и ты не жалеешь ничего / Чтобы его во мне пробуждать» (*En moi, j'ai deux penchants: l'un qui me porte au bien, / Naguère encor j'en sentais l'influence; / L'autre me porte au mal, et tu n'épargnes rien / Pour l'éveiller en moi*) [24, p. 10].

В процитированном выше политическом комментарии содержится прямая ссылка на противоречия нового правительства. В первые годы Июльской монархии Франции потребовались немалые усилия, чтобы выстоять между двумя политически противоположными идеями исторического прогресса: революцией и монархией. Парадокс заключался в том, что всякая революция направлена против монархии и приводит к ее свержению. Но Июльская революция, изгнавшая Карла X, не изба-

вилась от монархии, ее итогом стало воцарение другого короля. Даже прозвище Луи-Филиппа — король-гражданин, отражая дуализм нового социально-политического устройства, представляло собой оксюморон, поскольку объединяло два взаимоисключающих понятия: *король* — слово, олицетворяющее монархию, а монархия отрицает гражданские права, слово *гражданин* символизирует гражданские права, которые отрицают королевскую власть. По этому поводу красноречивый комментарий находим у С. Петри:

Роберт-Дьявол напрямую говорил с нацией, которая довела дуализм до высшей точки сначала тем, что сделала революцию против короля, а затем создала короля против революции. Если и была какая-то твердая уверенность во Франции в первой половине 1830-х годов, то она заключалась в том, что короли и революции были несовместимы, они способны к ассимиляции не больше, чем ангелы и демоны. Рассматривались ли они как абстрактные философские принципы или как практические политические факты, монархия и революция были взаимно антагонистичными, взаимоисключающими [12, p. 147].

Непримиримость этих понятий, как и невозможность одновременно служить Богу и Дьяволу, стала основной темой социально-политического дискурса. По прошествии четырех месяцев после премьеры «Роберта» к обсуждению подключился Генрих Гейне, который объяснял небывалый успех оперы очевидным сходством, возникшим между раздвоением самого Роберта и двойственным положением короля Луи-Филиппа:

Да простят мне восторженные мейерберианцы, если мне кажется, что иных притягивает не одна только музыка, но также и политический смысл оперы! Роберта-Дьявола, сына черта, столь же нечестивого, как был Филипп Эгалитэ, и принцессы, столь же благочестивой, как дочь Пентиевра, дух отца влечет ко злу, к революции, а дух матери — к добру, к старому режиму; в его душе борются два врожденных начала, он витает посередине между ними, он — *juste milieu*. Тщетно пытаются адские голоса из волчьего дола вовлечь его в «Движение», тщетно манят его духи Конвента, восстающие из могил в виде революционных монахинь, тщетно Робеспьер в образе девицы Тальони заключает его в объятия, — он противостоит всем нападениям, всем искушениям; им руководит любовь к принцессе Обеих Сицилий, а она очень благочестива, и под конец мы видим его в лоне церкви, в облаках ладана и окруженного жужжанием попов [25, с. 74].

Попробуем внимательнее взглядеться в аналогии, которые современному читателю могут показаться не столь явными, как Генриху Гейне. Первая ссылка — на Эгалите, чей «дух» влечет сына «ко злу, к революции». Напомним, Филипп Эгалите, герцог Орлеанский (1747–1793), — отец короля Луи-Филиппа, двоюродный брат короля Людовика XVI и один из самых богатых людей во Франции. Во время Революции он выступал на стороне простого народа, отказался от своего герцогского титула, получив фамилию «Эгалите», что в переводе на русский означает «равенство». На заседании Конвента в январе 1793 г. Эгалите голосовал за казнь Людовика XVI. Его сын Луи-Филипп, поначалу принявший Революцию и даже взявший фамилию отца, Эгалите, в 1793 г. перешел на сторону австрийцев. Из-за его дезертирства отец был арестован, а спустя полгода казнен. Гейне называет его «нечестивым», потому что и в молодости, и будучи женатым Филипп был приверженцем

либертинизма, о чем, разумеется, знали не только современники, но и потомки. Для Гейне его сходство с Берtrandом очевидно: поначалу ему удалось склонить сына к революции, террору, отрицанию семейных ценностей, но в последний момент Луи-Филипп оказался под влиянием других сил, и Эгалите отправился на гильотину, как и Берtrand в преисподнюю, один.

Вторая историческая фигура, на которую ссылается Гейне, это «дочь Пентьева», супруга Филиппа Эгалитэ и мать короля Луи-Филиппа, дух которой влечет «к добру, к старому режиму». Мария-Аделаида де Бурбон, мадмуазель де Пентьевр (1753–1821), выйдя замуж за герцога Орлеанского, принесла его и без того богатому дому огромное состояние. Во время Революции, когда ее супруг присоединился к клубу якобинцев, она покинула его и переехала к своему отцу, герцогу де Пентьевру, в Нормандию¹³. Возлюбленную Роберта, сицилийскую принцессу Изабеллу, Гейне сравнивает с супругой Луи-Филиппа, «благочестивой» принцессой Обеих Сицилий Марией-Амалией Бурбон-Сицилийской (1782–1866). Будучи в эмиграции, Луи-Филипп в 1809 г. поехал в южную Италию, где женился на Марии-Амалии, дочери короля Фердинанда I. Филипп нежно любил свою супругу, которая родила ему десятерых детей. Почитание Робертом матери и его любовь к принцессе победили злые намерения Берtrandа, так же как любовь Луи-Филиппа к семье, порядку, свободе уберегали его от радикальных революционных идей, от призраков Конвента и «Движения», от объятий «революционных монахинь» и мертвой хватки Робеспьера, решавшего все политические дилеммы посредством террора. С. Петри резюмировал эту параллель:

Хотя Роберт произведен на свет самим Сатаной, он поднялся до статуса существа, сотворенного по образу и подобию божьему; хотя Луи-Филипп произведен на свет самой Революцией, он возвысился до статуса помазанника божьего. Лидер страны и главный герой оперы — оба разрывали со своим происхождением, чтобы добиться другой, более высокой идентичности [12, p. 153].

Упомянув отца, мать и жену Луи-Филиппа, Гейне вместе с тем намекает на гибридный режим Июльской монархии, который мучительно искал компромисс между демократией, отвоеванной «тремя славными днями» Июля, и монархией, напоминающей о Старом режиме. Революционное прошлое, связанное с отцом, Филиппом Эгалитэ, и монархические идеалы, которые воплощали его мать и жена, отражали конфликт интересов, альтернативой которому стал умеренный либерализм Луи-Филиппа.

Нелишне напомнить, что Июльская революция 1830 г. и восхождение на престол герцога Орлеанского, незаконного короля, осложнили положение Франции в международной политике. Легитимные европейские монархи опасались распространения революционного влияния, а также нарушения Францией договоренностей Венского конгресса 1815 г. Среди них складывалось мнение, что Франция вновь стала очагом пропаганды, революционных потрясений, анархии, что от нее

¹³ Луи-Жан-Мари де Бурбон, герцог де Пентьевр был внуком короля Людовика XIV и его фаворитки мадам де Монтепан, военачальником, обладателем огромного состояния и множества почетных военных и придворных титулов. Герцог тратил много средств на благотворительность, за что был прозван «принцем бедноты». К щедрости и великодушию он приучал и своих детей, что, возможно, уберегло Марию-Аделаиду от гильотины в период Террора.

исходит угроза подрыва основ европейского монархического порядка. Поэтому перед правительством Луи-Филиппа стояла задача добиться стабильности внутриполитической системы, чтобы не быть изгоем среди европейских правителей. Премьер-министр Казимир Перье, возглавлявший кабинет министров Июльской монархии, говорил, что «для спокойствия и чести Франции было важно, чтобы она не казалась в глазах человечества обществом, руководимым насилием и страстями» (цит. по: [26]).

Орлеанистское правительство столкнулось с животрепещущей проблемой установления политической идентичности, которая должна заявлять о себе в символической форме. Новая политическая символика была нацелена на создание образа, который, с одной стороны, отразит либеральные претензии будущего, с другой — будет неотъемлемо связан с самыми яркими страницами национальной истории. В этом контексте ремонт Версальского дворца, осуществленный Луи-Филиппом на собственные средства, окончание строительства Триумфальной арки, воздвижение колонны на площади Бастилии в память о жертвах Июльской революции и почетное перезахоронение Наполеона в Доме инвалидов надо рассматривать как попытки Луи-Филиппа возродить у народа чувство величия и гордости за героическое прошлое Франции и связать Июльскую монархию с выдающимися эпохами национального искусства. В этих актах демонстративно выражалось почтение орлеанистской элиты и к монархии (Версаль и другие дворцы, ассоциировавшиеся со Старым режимом), и к наполеоновской Империи (Триумфальная арка), и к Революции (Июльская колонна).

Сохранение памяти о национальном прошлом выполняло функцию легитимизации новой власти, которая не могла совершиться без заботы о культурных учреждениях. Одним из самых важных политических символов была Опера, которая до постановки роскошного нового спектакля воспринималась как оплот, достижение и гордость французской монархии Старого режима и Реставрации. Теперь правительство нацеливалось, сохраняя блеск и величие национального символа Франции, показать, что Опера больше не была «царством божественного права, возвышающего Королевский дом» [27], что она не должна зависеть от вкусов и капризов короля и придворных. Ее структура должна была измениться в сторону либерального принципа «золотой середины».

Доверив руководство театром частному лицу на правах франшизы, назначив Наблюдательную комиссию, в интересах государства контролирующую художественную деятельность, внутреннюю дисциплину и расходы учреждения, правительство этим не ограничило и пошло еще дальше. Опера теперь была освобождена от старорежимной практики Цивильного листа, что в несколько раз сократило количество бесплатных билетов по сравнению с эпохой Реставрации¹⁴. Лишь избранные официальные лица, занимающие самые высокие государственные должности, и несколько журналистов пользовались правом свободного входа в Оперу. Сам король отказался от каких-либо привилегий и оплатил из собственного кошелька три наиболее дорогих ложи для своей семьи и гостей, хотя сам

¹⁴ Чтобы добиться разрешения отменить контрамарки привилегированным лицам, секретарь Наблюдательной комиссии Эдмон Каве иронично писал в своем отчете, что если все «бесплатные билеты» воспользуются своим правом в один вечер, то зал Оперы, который имеет 1900 мест, будет заполнен только ими [31].

крайне редко посещал Оперу¹⁵. Подобным образом поступали другие члены орлеанистского правительства. Чиновникам дипломатического корпуса теперь было запрещено прерывать представление, входя в ложу посреди антрактов. Все эти нововведения должны были подчеркивать, что Опера перестала быть привилегированным учреждением, оплачиваемым королевским домом и служащим ему. С 1831 г. она позиционировалась как вотчина буржуазии, не любящей «швырять деньгами», но способной самостоятельно оплачивать свои ложи, не рассчитывая на королевскую милость. Именно она и стала основным источником дохода театра. В эпоху Реставрации «Опера была модной, но непопулярной, — писал Эжен Бриффо. — Буржуазия боялась открывать ее двери. Ей было там неудобно, потому что театр на улице Ле Пелетье <...> был дополнением дворца» [28, р. 374–375]. А в 1831 г., когда, по словам Л. Верона, «богатая буржуазия заняла Оперу» [29, р. 320], она стала воплощать идеалы либеральной орлеанистской верхушки.

Ремонт, осуществленный Вероном летом 1831 г., сделал театр демократичнее и уютнее. Помимо переустройства лож было добавлено более яркое освещение: «Канделябры, прикрепленные к колоннам на высоте первого яруса лож, несли ослепительный свет к отдаленным от люстры участкам зала», — отмечал Кастиль-Блаз [30, р. 227]. Это позволяло зрителям внимательно разглядывать туалеты, выискивать взглядом знакомых¹⁶, представителям среднего класса, которых теперь было большинство, демонстрировать свое присутствие на спектакле, о чем при бурбоновской монархии не могло быть и речи. О характере публики на премьере «Роберта-Дьявола» упоминалось в *Revue des Deux Mondes*: «Стечение народа было значительным, но мало было красивых женщин, мало великолепных туалетов, это была приводившая в отчаяние буржуазия, впрочем, собрание очень внимательное и очень взволнованное» [21, р. 732].

В связи с этим следует напомнить один из пунктов административной программы Верона, которая сложилась у него в начале 1831 г., когда он готовился вступить в должность директора театра:

Мне вкратце разъяснили, сколь ценным может быть в начале нового правления блестящее и умелое управление Оперой. Надо, чтобы иностранцев привлекали в Париж прекрасные постановки музыкальных шедевров, чтобы они увидели ложи, заполненные элегантной и безмятежной публикой. Надо, чтобы успехи и доходы Оперы опровергали сведения о мятежах [10, р. 105].

«Роберт-Дьявол», первая новая постановка в Опере при Луи-Филиппе, действительно собрал публику, хотя и не столь блистательную, не столь великолепную, как во времена Реставрации, но вполне безмятежную, внимательную, увлеченную спектаклем и довольную тем, что она заняла в Опере те места, которые раньше принадлежали бурбоновской аристократии. Что касается успеха произведения, как уже отмечалось, его признали даже оппозиционные издания, а еще больше о нем свидетельствовал тот факт, что спустя три-четыре месяца «Роберт» начал свое

¹⁵ В Национальном архиве сохранился документ, помеченный литерой «R» (Roi de Francais) и свидетельствующий, что король оплатил 18 300 франков за три ложи на авансцене. Это также подтверждает отчет Наблюдательной комиссии от 20 мая 1831 г., подписанный секретарем Эдмоном Каве [31].

¹⁶ В XIX в. в зрительном зале Оперы светильники не гасились во время представления.

шествие по лучшим оперным сценам Европы. Доходы от спектаклей были столь высоки, что заставляли современников вспомнить счастливые для Оперы времена Людовика XIV и Ж.-Б. Люлли.

Все это позволяет заключить, что «Роберт» символизировал крупный политический успех театра и нового правительства, так как, с одной стороны, он показал захватывающий спектакль, объединивший новаторскую музыку и пышную мизансцену, а это означало, что искусство не умерло при короле-гражданине, а обрело свежее дыхание. С другой стороны, сюжет «Роберта», хотя и трактовался многими комментаторами как политическая метафора, но не пробуждал, как «Немая», бунтарских настроений. Щедрость министерства, политическая осторожность Наблюдательной комиссии, расторопность и предусмотрительность Верона, стремящегося обезопасить себя и театр от финансовых рисков, талант композитора, либреттистов, постановщиков и исполнителей принесли долгожданные плоды. Опера «Роберт-Дьявол» была успешна в эстетическом, финансовом и политическом отношении.

Литература

1. Everist M. The name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable // *Revue de Musicologie*. Т. 80, No. 2. 1994. P. 211–250.
2. Le Journal des débats politiques et littéraires. Paris, 1827. 1 mai.
3. Le Journal de Paris. Paris, 1827. 19 Avril.
4. Meyerbeer G. Briefwechsel und Tagebücher. Herausgegeben von Heinz Becker. Band II: 1825–1836. Berlin: Walter de Gruyter, 1970. 725 s.
5. Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Paris: Michel Lévy frères, 1863. 415 p.
6. Жесткова О. В. Блистательный мсье Верон // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2012. № 4. С. 44–57.
7. Жесткова О. В. Опера «Немая из Портичи» и ее социально-политическое значение для Франции 20–30-х годов XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 42–53.
8. Paris Archives nationale. F-Pan: AJ¹³180.
9. Dumas A. Mes Mémoires. Neuvième série. Paris: Michel Lévy frères, 1863. 320 p.
10. Véron L. Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire. Paris: Librairie nouvelle, 1857. Т. 3. 400 p.
11. Le Courrier des théâtres. Paris, 1831. 25 novembre.
12. Petrey S. Robert le Diable and Louis-Philippe the King // Reading critics reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848 / ed. by R. Parker, M. A. Smart. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 137–154.
13. Boigne Ch. de. Petits mémoire de l'Opéra. Paris: Librairie Nouvelle, 1857. 368 p.
14. Le Courrier des théâtres. Paris, 1831. 22 novembre.
15. Kahane M. Robert le Diable. Catalogue de l'exposition. Théâtre National de l'Opéra de Paris 20 juin — 20 septembre 1985. Paris, 1985. 107 p.
16. Fétis F. Première représentation de Robert le Diable // *Revue Musicale*. Т. 5. 1831. 26 novembre. P. 336–339.
17. D'Ortigue J. Le Balcon de l'Opéra. Paris: Renduel, 1833. 414 p.
18. Le Constitutionnel. Paris, 1831. 23 novembre.
19. Scribe E., Delavigne G., Combaz Nathalie et alii. Meyerbeer: Robert le diable. Opéra et mythe. L'Avant scène opéra, opérette. Juin 1985. No. 76. 130 p.
20. La Gazette des théâtres. Paris, 1831. 24 novembre.
21. La Revue des deux mondes. Paris: Au Bureau, 1831. 29 novembre. Т. 3–4. 748 p.
22. Le Courrier des théâtres, Paris, 1831. 23 novembre.
23. Fulcher J. The Nations Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 280 p.
24. Scribe E., Delavigne G. Robert le Diable: opéra en cinq actes. Paris: Bezou, 1831. 52 p.

25. Гейне Г. Французские дела // Полное собрание сочинений: В 12 т. / пер. А.В.Федорова; ред. Е. Смирнова и В. Пикова. М.: Academia, 1936. Т. 6. С. 9–216.
26. Таньшина Н. П. Луи Филипп Орлеанский // Вопросы истории. 2009. № 9. С. 37–56. URL: <http://svitoc.ru/topic/585-lui-filipp-orleanskiy/> (дата обращения: 2.01.2016).
27. Paris Archives nationale F-Pan: P²¹ 4633.
28. Briffault E. L'Opéra. Paris: Ladvocat, 1834. 64 p.
29. Véron L. Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire. Paris: Librairie nouvelle, 1857. Т. 5. 391 p.
30. Castil-Blaze F. Théâtres lyriques de Paris: l'académie impériale de musique, histoire, littéraire, musicale, choréographique, pittoresque, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855. Paris: Castil-Blaze, 1855. Т. 2. 528 p.
31. Paris Archives nationale. F-Pan: AJ¹³201.

Для цитирования: Жесткова О.В. Опера «Роберт-Дьявол» как политическая метафора Июльской монархии // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 2. С. 4–18. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.201

References

1. Everist M. The name of the Rose: Meyerbeer's opéra comique, Robert le Diable. *Revue de Musicologie*, 1994, vol. 80, no. 2, pp. 211–250.
2. *Le Journal des débats politiques et littéraires*. Paris, 1827. 1 mai.
3. *Le Journal de Paris*. Paris, 1827. 19 Avril.
4. Meyerbeer G. *Briefwechsel und Tagebücher. Herausgegeben von Heinz Becker. Band II: 1825–1836*. Berlin: Walter de Gruyter, 1970. 725 s.
5. Halévy F. *Derniers souvenirs et portraits*. Paris: Michel Lévy frères, 1863. 415 p.
6. Zhestkova O. V. Blistatel'nyi msè Veron [The splendid Monsieur Véron]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Ser. 15. Arts*, 2012, no. 4, pp. 44–57. (In Russian)
7. Zhestkova O. V. Opera «Nemaia iz Portichi» i ee sotsial'no-politicheskoe znachenie dlia Frantsii 20–30-kh godov XIX veka [«La muette de Portici» and Its Social Meaning in France in the Twenties and Thirties of the 19th Century]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]*, 2012, no. 1, pp. 42–53.
8. Paris Archives nationale. F-Pan: AJ¹³180.
9. Dumas A. *Mes Mémoires. Neuvième série*. Paris: Michel Lévy frères, 1863. 320 p.
10. Véron L. *Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire*. Paris: Librairie nouvelle, 1857, t. 3, 400 p.
11. *Le Courrier des théâtres*. Paris, 1831. 25 novembre.
12. Petrey S. Robert le Diable and Louis-Philippe the King. *Reading critics reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*. Ed. by R. Parker, M. A. Smart. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 137–154.
13. Boigne Ch. de. *Petits mémoire de l'Opéra*. Paris: Librairie Nouvelle, 1857. 368 p.
14. *Le Courrier des théâtres*. Paris, 1831. 22 novembre.
15. Kahane M. Robert le Diable. *Catalogue de l'exposition. Théâtre National de l'Opéra de Paris 20 juin — 20 septembre 1985*. Paris, 1985. 107 p.
16. Fétis F. Première représentation de Robert le Diable. *Revue Musicale*, t. 5, 1831, 26 novembre, pp. 336–339.
17. D'Ortigue J. *Le Balcon de l'Opéra*. Paris: Renduel, 1833. 414 p.
18. *Le Constitutionnel*. Paris, 1831. 23 novembre
19. Scribe E., Delavigne G., Combaz Nathalie et alii. Meyerbeer: Robert le diable. Opéra et mythe. *L'Avant scène opéra, opérette*. Juin 1985. no. 76. 130 p.
20. *La Gazette des théâtres*. Paris, 1831, 24 novembre.
21. *La Revue des deux mondes*. Paris: Au Bureau, 1831, 29 novembre, t. 3–4. 748 p.
22. *Le Courrier des théâtres*. Paris, 1831, 23 novembre.
23. Fulcher J. *The Nations Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 280 p.
24. Scribe E., Delavigne G. *Robert le Diable: opéra en cinq actes*. Paris: Bezou, 1831. 52 p.

25. Geine G. Frantsuzskie dela [Conditions in France]. *Polnoe sobranie sochinenii: V 12 t.* [Complete works: in 12 vol.]. Transl. A. V. Fedorova; eds E. Smirnova, V. Pikova. Moscow, Academia, 1936, vol. 6, pp. 9–216.

26. Tan'shina N. P. Lui Filipp Orleanskii [Louis-Philippe d'Orléans]. *Voprosy istorii* [Problems of history], 2009, no. 9, pp. 37–56. Available at: <http://svitoc.ru/topic/585-lui-filipp-orleanskiy/> (accessed 2.01.2016).

27. *Paris Archives nationale. F-Pan: P²¹ 4633.*

28. Briffault E. *L'Opéra*. Paris: Ladvocat, 1834. 64 p.

29. Véron L. *Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire*. Paris: Librairie nouvelle, 1857, t. 5. 391 p.

30. Castil-Blaze F. *Théâtres lyriques de Paris: l'académie impériale de musique, histoire, littéraire, musicale, choréographique, pittoresque, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*. Paris: Castil-Blaze, 1855, t. 2. 528 p.

31. *Paris Archives nationale. F-Pan: AJ¹³201.*

For citation: Zhestkova O. V. “Robert le Diable” as a political metaphor of July monarchy. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Ser. 15. Arts*, 2016, issue 2, pp. 4–18. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.201

Статья поступила в редакцию 4 января 2015 г.

Контактная информация:

Жесткова Ольга Владимировна — кандидат искусствоведения; Mon_ami_09@mail.ru

Zhestkova Olga V. — PhD; Mon_ami_09@mail.ru