



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО, Г. П. АНДРИЕВСКАЯ

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия*

*Белгородский государственный институт искусств и культуры
г. Белгород, Россия*

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X, noob45_91@mail.ru

Исполнительское искусство Марии Гай: по страницам отечественной музыкальной критики и мемуаристики

Важнейшей тенденцией развития оперного театра на рубеже XIX–XX столетий является тяготение к «жизненной правде» – убедительному воссозданию эмоций и душевных переживаний действующих лиц в сопряжении с достоверностью сценических положений и ситуаций. Указанная тенденция обрела полномасштабное воплощение в исполнительской деятельности ряда прославленных музыкантов-интерпретаторов, стремившихся достичь максимальной «правдивости» в собственных трактовках широко известных опер. Наглядное подтверждение сказанному – артистическая биография испанской певицы Марии Гай (меццо-сопрано, 1879–1943). Её исполнительские прочтения ведущих партий в операх Джузеппе Верди, Камилля Сен-Санса, Пьетро Масканы, Жюлья Массне неизменно притягивали к себе внимание ценителей оперного искусства и музыкантов-профессионалов. Кульминацией исполнительской деятельности Марии Гай представляется новаторское толкование партии Кармен в одноимённой опере Жоржа Бизе, признаваемое ныне эпохальным событием в истории оперно-сценического искусства XX века. Аналитическое рассмотрение публикаций русской музыкальной критики 1900–1920-х годов и мемуарных свидетельств позволяет охарактеризовать некоторые существенные аспекты вышеуказанной интерпретаторской трактовки – исключительное разнообразие темброво-фонической нюансировки вокальной партии, теснейшую взаимосвязь последней с хореографическим рядом соответствующей роли, формирование «пластических контрапунктов» к мизансценам в эпизодах второго плана и др. При этом обнаруживаются параллели между экспериментами Марии Гай и художественными процессами, доминировавшими в легкомандровом музыкальном театре и эстрадном искусстве рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: оперно-сценическое исполнительство рубежа XIX–XX вв., Мария Гай, «Кармен» Бизе, легкомандровый музыкальный театр, эстрадное музыкальное искусство.

Для цитирования / For citation: Андрущенко Е. Ю., Андриевская Г. П. Исполнительское искусство Марии Гай: по страницам отечественной музыкальной критики и мемуаристики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 170–181.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.170-181.

© Андрущенко Е. Ю., Андриевская Г. П., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021



ELENA YU. ANDRUSHCHENKO, GALINA P. ANDRIEVSKAYA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X, noob45_91@mail.ru

Performing Art of Maria Gay: Following the Pages of Russian Musical Criticism and Memoiristics

One of the most important tendencies of development of opera theater at the turn of the 19th and 20th centuries is the fixation on “the truth of life” – a convincing recreation of the emotions and inner experience of the characters in conjugacy with the veracity of stage positions and situations. The aforementioned tendency acquired a full-scale manifestation in the performing activities of a number of celebrated performing musicians who aspired to achieve the maximal “veracity” of well-known operas. A vivid confirmation to the asserted is the artistic biography of Spanish singer Maria Gay (mezzo-soprano, 1879–1943). Her performance renditions of the leading parts in the operas of Giuseppe Verdi, Camille Saint-Saens, Pietro Mascagni and Jules Massenet constantly attracted the attention of connoisseurs of the art of opera and professional musicians to themselves. The culmination of Maria Gay’s performance activities is perceived to be the innovative interpretation of the part of Carmen in Georges Bizet’s opera with the same name, which is presently acknowledged as a milestone event in the history of 20th century art of the opera stage. An analytical examination of publications of Russian musical criticism of the time period from the 1900s to the 1920s and memoir testimonies makes it possible to characterize certain substantial aspects of the aforementioned interpretative rendition – an exceptional diversity of timbral and phonic “nuancing” of the vocal part, the tightest interconnection of the latter with the choreography of the corresponding role, formation of “plastic counterpoints” to the mise-en-scenes in the “secondary” episodes, etc. At the same time, parallels are discovered between Maria Gay’s “experiments” and the artistic processes predominating in the “light genre” musical theater and the popular art of the turn of the 19th and the 20th centuries.

Keywords: operatic-theatrical performance at the turn of the 19th and 20th centuries, Maria Gay, Bizet’s “Carmen,” “light-genre” musical theater, art of popular music.

© Elena Yu. Andrushchenko, Galina P. Andrievskaya, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Освещая магистральные процессы в развитии европейского оперного театра на рубеже XIX–XX столетий, современные исследователи, как правило, склонны акцентировать «...стремление к правдоподобию ситуа-

ций и характеров через отказ от условностей “номерной” оперы... к подчинению музыки задаче правдивого раскрытия душевных движений персонажей», явственно доминировавшее в творчестве крупнейших мастеров указанного

периода – Дж. Пуччини, Р. Штрауса, К. Дебюсси, Л. Яначека и др. [1, с. 400]. Разумеется, во многом сходными интенциями вдохновлялась также исполнительская деятельность прогрессивно мыслящих оперных дирижёров, певцов, художников-сценографов, режиссёров-постановщиков указанной эпохи. Их новаторские художественные искания благоприятствовали, с одной стороны, успешной музыкально-сценической реализации вновь создаваемых произведений для музыкального театра, с другой – формированию ярко оригинальных трактовок классического оперного наследия, открывающих заманчивые перспективы его актуализации для позднейших историко-культурных эпох. Заметим также, что подобная актуализация нередко инспирировалась воздействиями со стороны легкожанрового музыкального театра и нарождавшейся музыкальной эстрады – своеобразных носителей и репрезентантов «жизненной правды», выступавшей, по сути, основополагающим эстетическим критерием для оперного искусства освещаемого рубежного периода.

К числу выдающихся музыкантов-исполнителей – провозвестников упомянутых исканий – бесспорно, принадлежала испанская оперная певица Мария Гай (меццо-сопрано, 1879–1943). Как отмечают современные биографы Марии Гай, её блистательной 25-летней оперной карьере предшествовали разнообразные контакты с национальными массово-бытовыми жанрами (от испанской народной песни до сарсуэлы). Исходя из этого, вряд ли следует удивляться тому, что дебютное выступление прославленной певицы на оперной сцене (Брюссель, 1902) состоялось в партии Кармен. Феноменальный успех, сопутствовавший этому дебюту, повлёк за собой многочислен-

ные приглашения из крупнейших оперных театров мира: в 1900–1910-х годах Мария Гай выступала в Ковент-Гарден и Римской Опере, Ла Скала и Метрополитен-опере. Гастрольные маршруты выдающейся артистки пролегали по всему миру; в частности, с 1904 года Мария Гай регулярно выступала в России, сначала принимая участие в симфонических и камерных концертах, а затем (1908–1910) и в оперных спектаклях. На протяжении гастролей, помимо звёздной партии Кармен в опере Ж. Бизе, певица традиционно исполняла роли Далилы («Самсон и Далила» К. Сен-Санса), Азучены и Амнерис («Трубадур» и «Аида» Дж. Верди), Шарлотты («Вертер» Ж. Массне), Сантуццы («Сельская честь» П. Масканьи) и др. Отечественная публика с неизменным восторгом принимала выступления Марии Гай, чего нельзя было сказать о музыкантах-профессионалах или театральных критиках, весьма разноречиво отзывавшихся и зачастую дискутировавших по поводу её оперно-сценического искусства. В центре внимания специалистов, как правило, оказывались постановки оперы «Кармен» с участием испанской певицы, решительным образом трансформировавшей общепринятые стереотипы тогдашних исполнительских и режиссёрских трактовок заглавной партии.

Размышляя о глубинных истоках упомянутых дискуссий, А. Оссовский в 1908 году писал: «В сценическом воплощении образа Кармен могут быть два понимания – реалистическое и романтическое. *Подходя к Кармен со стороны реалистической, Мария Гай, ярчайшая представительница такого толкования, дала крайние его выводы, дальше которых оперная сцена идти не может. У неё Кармен по силе реализма не только не героиня Бизе, но даже и не Кармен повести Мериме,*

нечто, простите, босяцкое. Между тем на образ Кармен Бизе бросил несколько красивых и тонких романтических лучей. В ней он воплотил “вечно женственное” с его роковой стороны. Кармен окружена некоторой мистической атмосферой: в ней гипноз Востока, демонические чары, несущие в самих себе неотвратимую трагедию [курсив наш. – *Е. А., Г. А.*]» [10, с. 284]. Иными словами, наиболее спорным моментом в исполнительской трактовке Марии Гай авторитетный критик считал «крайний реализм», заведомо противоречащий как музыкально-драматическому, так и литературному первоисточникам.

Другие отечественные рецензенты, солидаризируясь с выводами А. Оссовского, констатировали формирование опасной тенденции, порождённой исключительно ярким и убедительным толкованием роли Кармен, предлагаемым Марией Гай. Речь шла о пагубном влиянии указанной трактовки на молодых оперных певиц. Позднее авторитетный историк вокального искусства С. Левик заметил, что «бытовизм» и «кокетство» оперной Кармен – Гай «...не выходили за пределы эстетических требований, точнее – не становились непристойными. Последнего не удавалось избежать её многочисленным подражательницам <...> Натуралистические выходы Марии Гай испортили в тот период не одну исполнительницу Кармен в Европе вообще, в России в частности» [9, с. 155, 307]. Действительно, критика 1910–1920-х годов отмечала «выдержанный от начала до конца в стиле Гай» сценический подход к интерпретации указанной партии, характерный для Л. Дельмас, М. Скибицкой, М. Давыдовой, М. Максаковой и других известных певиц [6, с. 228; 9, с. 307; 4, с. 293]¹.

Заметим, однако, что предложенная А. Оссовским фундаментальная «стиле-

вая антитеза» («романтизм – реализм»), характеризующая основные тенденции в исполнительской трактовке образа Кармен, не получила сколько-нибудь последовательного развития. С одной стороны, это мотивировалось отнюдь не позитивной «смысловой аурой» соответствующего термина, утвердившейся в отечественной культуре Серебряного века. Реализм в ту пору сплошь и рядом отождествлялся с натурализмом, продуктивное их разграничение, подразумеваемое А. Оссовским применительно к опере «Кармен», едва ли представлялось актуальной задачей для его современников. Гораздо более существенной в те годы, несомненно, выглядела антитеза иного рода: вправе ли исполнитель «...исходить из собственного понимания созданного композитором художественного образа, из своей интерпретации, зачастую весьма отличной от авторской? Можно ли рассматривать его деятельность как “второе творчество” [определение, принадлежащее тому же А. Оссовскому. – *Е. А., Г. А.*]?» [8, с. 606]. При этом значительной части оперных критиков «...импонировал образ исполнителя-творца, а не “ретранслятора” воли автора. Способность увлечь слушателей яркостью своего дара, свободой интерпретации художественного образа, непредсказуемостью предлагаемой трактовки ставилась превыше всего...» [там же]; однако певица Мария Гай, бесспорно, была наделена вышеперечисленными качествами в избытке.

С другой стороны, сценическое прочтение партии Кармен, о котором идёт речь, именно благодаря «свободе» и «непредсказуемости» выдающейся исполнительницы едва ли укладывалось в прокрустово ложе конкретного «изма». Об этом свидетельствует хотя бы пространное описание упомянутой интерпретации,

принадлежащее С. Левику. Резюмируя собственные наблюдения 1908–1910-х годов, он указывал, что «Мария Гай по-своему объединила Бизе с Мериме...», что внешний рисунок заглавной партии «Кармен» отнюдь не безраздельно доминировал в соответствующем исполнении: «Технически это делалось блестяще и *всё время как бы незначай...*»; «Её [Марии Гай] *сильнейшим оружием было всё же само пение*, поэтому в кантиленных местах, особенно в низком регистре, она и производила наиболее сильное впечатление [здесь и далее курсив наш. – Е. А., Г. А.]» и т. п. [9, с. 155, 157]. В целом, констатировал С. Левик, «связь между мимикой и тембрами её звучного и полнокровного голоса с глубокими контральтовыми низами была весьма органична. Чёткая дикция и огромный сценический темперамент целиком подчинялись её художественному интеллекту. Но *некоторые детали её сценического поведения всё же граничили с натурализмом*» [там же, с. 155]. Подобные «детали» обнаруживались С. Левику в «Сегидилье» и «мимическом аккомпанементе» знаменитой арии Хозе с цветком (II действие)², причём оценивались скорее позитивно: «Читатель скажет: натурализм! Несомненно, но *натурализм, исторгаемый самым искренним вдохновением и потому не раздражающий*» [там же, с. 155–156, 157]. Как видим, «натуралистические выходы» Марии Гай, по сути, исчерпывались для цитируемого автора двумя эпизодами, что отнюдь не означало преобладающей роли «натурализма» *par excellence* в соответствующей оперной партии.

Более того, в цитируемом описании вообще не упоминались массовые сцены I действия с участием Гай, шокировавшие европейскую публику несколькими годами ранее: «...в сцене драки Гай приводила свою товарку-табачницу

в весьма плачевное состояние невероятным числом пинков, оплеух и царапин. Договорившись с покорённым ею доном Хозе о бегстве, она остервенело отбивалась от солдат, швыряя в них яблоки, апельсины и всё, что попадало под руку. В мадридском театре “Реал” одно из брошенных Марией Гай яблок угодило – так, по крайней мере, утверждают – в священный лоб испанского короля» [7, с. 126–127]. Столь неожиданное «умолчание», вероятно, обуславливалось тем, что названные сценические решения были де-факто заимствованы режиссёрами отечественного Театра музыкальной драмы (Петербург) для известной постановки оперы «Кармен» 1913 года, высоко ценимой С. Левику [6, с. 223–224; 9, с. 691–693].

Более ясное и продуманное (хотя в целом и негативное) истолкование важнейших интерпретаторских принципов Марии Гай было предложено выдающимся итальянским певцом и историком вокального искусства Дж. Лаури-Вольпи. По его мнению, «воля, беспокойный творческий дух, трезвость мышления или, иначе говоря, уяснение мира на основе его внешнего наблюдения и восприятия, – всё это никак не могло сделать из каталонской певицы Марии Гай преданную служительницу романтической музыкальной драмы. <...> Она должна была стать и стала Кармен, обитательницей севильских трущоб, которая прорицает *buena ventura* [исп. «счастливый случай, удача». – Е. А., Г. А.] по ладони какого-нибудь туриста и соблазняет его, чтобы тут же послать ко всем чертям. <...> От артистки ускользал тот таинственный и глубоко спрятанный огонёк, что горит в душе Кармен, но фейерверк её диких выходов она передавала мастерски. Это создало ей славу актрисы, не знающей никаких предрассудков...», обусловив

специфику «итало-испанского стиля... трактовки этого сложного персонажа» в первой половине XX века [7, с. 126–127]. Мария Гай вообще стремилась «...сосредоточить внимание на внешней, видимой части жизни своих персонажей и изображать их реально существующими людьми, – писал Дж. Лаури-Вольпи. – В её вокале преобладали грубоватые интонации, не вдохновлённые работой воображения и переливами чувства и работавшие на поверхностную сценическую интерпретацию, – эффектную, яркую, видимую, так сказать, простым глазом и обычно безотказно действующую на неискущённых зрителей, падких на элементарную зрелищность [курсив наш. – Е. А., Г. А.]» [там же, с. 128].

Цитируемая характеристика, не отягощённая проявлениями авторской доброжелательности или хотя бы видимой объективности³, содержит и ряд ценных профессиональных наблюдений. Прежде всего, здесь подчёркивается реально присущее Марии Гай тяготение к своеобразному взаимодействию и даже взаимопроникновению основных аспектов музыкально-театральной коммуникации. Так, используемый певицей обширный арсенал вокально-исполнительских приёмов (интонационных, темброво-фонических, артикуляционно-фразировочных) благоприятствовал целенаправленному достижению максимальной рельефности, а в некоторых случаях – зримой наглядности формируемого звукового образа. Наряду с этим, комплементарная сопряжённость привлекаемых театрально-драматических выразительных средств (мимика, жестикация, пластический рисунок конкретной роли, выбор и сочетание последовательно сменяющих друг друга мизансцен, общий темпоритм действенно-событийного развёртывания), как правило, способствовала полномас-

штабному восприятию неких сюжетных перипетий и эмоционально-психологических нюансов. Проиллюстрируем сказанное, обратившись к мемуарным записям С. Левика⁴.

В начальных эпизодах «...первой сцены с Хозе... Кармен – Гай использует то откровенно ласкающий тембр голоса, то капризно-носовой, то кокетливый, заигрывающий, как бы нащупывающий почву. Но в “Сегидилье” – вся душа нараспашку: я красива, я хоть и торгую собой, но я умею любить. Лицо делается наглым, откровенно зазывным. Слушатель может быть в театре в первый раз, он может не знать оперы, языка, на котором Гай поёт свою партию, может сидеть с закрытыми глазами – по одним краскам голоса он безошибочно поймёт, о чём поёт Кармен: малейший оттенок чувства распутницы отражается в тембре. И когда зритель, открыв глаза, взглянет на Гай, как будто спокойно сидящую на сигарном ящике, он увидит огнедышащий вулкан... Кармен не может обнять, привлечь к себе Хозе – у неё связаны руки, но его притягивает неистовая страсть её пения, её горящий взгляд. <...> Риска наказанием, он против воли устремится к коварной соблазнительнице и развяжет ей руки. У неё в глазах неистовой радостью сверкнёт такой торжествующий огонь, который опалит Хозе и зажжёт в нем страсть на всю жизнь. И не только у него, у всех дрогнет сердце – у суфлера в будке, у осветителя, у сценариста, забывающего сигнализировать кому нужно» [9, с. 155–156]. Как видим, экспрессивное воздействие упомянутого эпизода закономерно предопределялось неразрывной сопряжённостью ключевых элементов музыкально-драматургического и действенно-сценического развития.

Другой показательный пример аналогичной взаимосвязи – «Цыганская песня»

из II действия, подлинная квинтэссенция чувственной стихии, производившая неотразимое впечатление даже на весьма искусённых профессионалов. «Мария Гай, мне кажется, обладала необыкновенным дыханием. “Цыганскую песню” она пела в необыкновенно быстром темпе. В конце её Гай вихрем вносилась на стол – даже незаметно было, пользовалась ли она каким-нибудь трамплином, и кружилась там в таком исступлении, что после этого, казалось, ей не удастся спеть ни одной фразы. Но, наблюдая за ней на близком расстоянии, я был поражён, до чего безнаказанно для её пения проходила столь трудная мизансцена», – отмечал С. Левик [там же, с. 157].

Таким образом, в исполнительском прочтении оперной партии Кармен, предложенном Марией Гай, оригинально взаимодействовали характерные черты музыкального «театра переживания» и «театра представления». Отмеченное взаимодействие реализовывалось и посредством сукцессивных механизмов (последовательного сопоставления), как в сцене бегства заглавной героини или в «Сегидилье», и при помощи симультанных контаминаций (сопряжений «по вертикали»), наподобие сценического «контрапункта» к арии Хозе с цветком⁵. Истоки данного прочтения едва ли могут быть выявлены с полной определённой. Стремление «по-своему объединить Бизе с Мериме» [там же, с. 155] в этом случае дополняется тонким ощущением жанрово-стилистической двуплановости гениальной оперы, где самобытно трактованная романтическая трагедия рока, по сути, развёртывается в художественном контексте простонародной *opera comique*. Весьма существенна также отмечаемая Дж. Лаури-Вольпи индивидуальная склонность Марии Гай к формированию сцениче-

ских образов «на основе... внешнего наблюдения и восприятия» окружающего мира [7, с. 126] – склонность, вполне оправданная исходя из ярко специфического национального психотипа Кармен (*испанская цыганка*), соотносимого с конкретной историко-культурной эпохой (вторая половина XIX столетия) и закономерно порождающего у конкретной исполнительницы многочисленные ассоциации и параллели с реалиями её *собственной жизни*. Отсюда проистекает самоочевидная тенденция, присущая трактовке Марии Гай и связанная с обновлением условных оперных форм за счёт неких выразительных средств и приёмов современного легкожанрового музыкального театра и нарождавшейся европейской музыкальной эстрады.

В частности, характеризующему выше новаторскому прочтению «Цыганской песни» сопутствовала исключительно тесная сопряжённость музыкального и хореографического рядов, по сути, недоступная оперному театру XIX столетия. Апробированные постановочные решения того времени, как правило, опирались на ясное и чёткое разделение сценических функций, согласно которому Кармен, исполнявшая сольную партию на протяжении данного эпизода, *только* пела, изредка ограничиваясь минимальным количеством несложных па в умеренном темпе. Инициатива хореографического сопровождения «Цыганской песни» (в особенности это касалось темпераментной завершающей пляски) обычно принадлежала выводимым на сцену *профессиональным танцорам*, среди которых опять-таки могли дифференцироваться определённые *solisti* и кордебалет. Подобное разграничение, во-первых, мотивировалось тем, что оперные певцы эпохи романтизма чаще всего не владели основами сценического



танца. Динамика воссоздаваемых чувств и переживаний соответствующих героев концентрировалась в «прекрасном пении» (а затем, на протяжении второй половины XIX века, – в «драматическом пении»), лишь отчасти дополняемом элементами актерской игры⁶. Во-вторых, многоплановость собственно партии Кармен, на протяжении сцены в таверне изобилующей образно-эмоциональными контрастами и техническими сложностями, требовала весьма экономного расходования вокальных ресурсов и физических сил даже от весьма опытной и квалифицированной исполнительницы.

Трактовка упомянутого эпизода, предложенная Марией Гай, по сути, отличалась иной логикой взаимоотношений между пением и танцем. Солируя на протяжении *всей* «Цыганской песни», исполнительница сразу устанавливала подвижный темп, а затем ощутимо ускоряла его в каждом последующем куплете. В процессе исполнения доминировала максимально тесная сопряжённость вокального и пластического рядов, вплоть до их симультанного взаимодействия. Более сложные фрагменты, с использованием сукцессивных принципов сценического диалога пения и танца, характеризовались видимой краткостью и естественностью связующих построений. Особенно впечатляющим представлялся зрителю–слушателю моментальный переход от исступлённой пляски на столе к восторженно-экзальтированному пению в заключительном разделе; благодаря этому происходящее на сцене воспринималось как органичный и неразрывный синтез искусств – поэзии, музыки и хореографии.

Исполнительское толкование описываемого жанрово-бытового эпизода, несомненно, предопределялось жизненными впечатлениями самой Марии Гай.

Певица ориентировалась на синкретическую природу традиционного цыганского исполнительства, в значительной мере сохраняемую и полупрофессиональными ансамблями, которые были широко распространены в музыкальном быту Испании последней четверти XIX века. При этом, естественно, художественная адаптация упомянутого синкретизма к специфике академического музыкально-театрального спектакля подразумевала целенаправленное привлечение конкретных исполнительских «технологий», заведомо чуждых традиционному искусству как таковому. Стихийно-импровизационные сопряжения песенности и танцевальности должны были уступить место логически обусловленным взаимодействиям оперно-вокального и хореографического компонентов целостного художественного замысла. Кроме того, принципиальная оригинальность и новизна последнего, усугубляемая трансцендентными исполнительскими трудностями, не могла служить оправданием технически беспомощного, профессионально уязвимого воплощения рассматриваемого эпизода. Вот почему, не довольствуясь редкостным даром природы – феноменальным певческим дыханием, Марии Гай предстояло развить и усовершенствовать его в целях решения сложнейших творческих задач. Этому, разумеется, благоприятствовало целенаправленное изучение соответствующего исполнительского арсенала, успешно эксплуатируемого некоторыми ответвлениями легкожанрового музыкального театра, а также формирующегося на рубеже XX–XXI столетий эстрадного искусства.

Помимо вышеупомянутых хореографических новаций, Мария Гай стремилась к продуманному использованию различных вокально-певческих средств, позволяющих обогатить партию Кармен

весьма изысканно дифференцируемыми тембровыми нюансами. Благодаря этому индивидуальная трактовка соответствующей роли приобретала ярко выраженную психологическую многогранность. Так, согласно указанной интерпретации, Кармен – Гай распознавала в Хозе «...своего брата-простолюдина. Смело и без особой скромности она, что называется, “брала его на абордаж” и, заигрывая, увлекала за собой. <...> Совсем иначе... гораздо сдержаннее и тоньше заглавная героиня держала себя с Эскамильо. В её глазах он был барином, важной персоной, и её кокетство... принимало более тонкие формы» [9, с. 155]. Диалоги Кармен с напыщенным провинциальным ловеласом Цунигой характеризовались неподражаемой иронией (зачастую на грани откровенного издевательства) и т. д.

Именно этим обуславливался выбор конкретных исполнительских приёмов и средств, охватывающих весьма обширный стилистический диапазон: от безукоризненно выдерживаемой академической манеры до откровенной «вульгарности» и «натуралистичности» в духе кафешантана или театра варьете рубежа XIX–XX веков. Заметим, кстати, что особой изобретательностью в данном ракурсе отличалось преломление специфических черт *цыганского интонирования*. Так, едва уловимая капризно-носовая окраска певческого тембра, лишь отдалённо соотносимая с вокальной традицией «степного племени», в отдельных эпизодах уступала место откровенно зазывной манере исполнения [там же]. Подобные моменты свидетельствовали о присутствовавших в интерпретации Марии Гай своеобразных диалогических сопряжениях оперного *bel canto* и эстрадной цыганщины того времени.

Следует заметить, что «мимические контрапункты», смело вводимые испол-

нительницей в сценографию оперного спектакля, также вызвали ощутимые параллели с легкожанровым музыкальным театром. Демонстративный бытовизм сценического поведения Марии Гай не только характеризовал «наглуую уличную цыганку» в различных жизненных ситуациях [там же], но и благоприятствовал возникновению *пародийного смыслового подтекста* при соотнесении с образно-эмоциональной атмосферой отдельных эпизодов. Особенно шокирующей должна была показаться строгим ревнителям академического искусства дуэтная сцена Хозе и Кармен во II действии: страстное любовное признание героя (упомянутая выше «ария с цветком») благодаря своеобразным «комментариям» Марии Гай воспринималось чересчур напыщенным, даже нелепым, а романтическое благородство преображённого облика Хозе скорее вызвало снисходительную жалость, чем восхищение⁷. Как известно, подобные травестийные эффекты не были присущи комической опере или европейской оперетте второй половины XIX столетия, пародировавшим не высокое искусство в целом, но лишь его рутинные, заведомо вторичные проявления. Более масштабные «смеховые интенции» прослеживались в трактовках музыкальной классики, демонстрируемых легкожанровым музыкальным театром начала минувшего века (бурлеск, пародийные образцы малых форм кабаре, а также ранний мюзикл⁸) и, бесспорно, обнаруживающих избирательное средство с новаторскими устремлениями и сценическими экспериментами Марии Гай.

Как уже отмечалось выше, продуктивные диалоги академической и массовой музыкальной культуры, характерные для оперно-сценической деятельности Марии Гай, оказали весьма существенное



воздействие на художественные искания отечественного музыкального театра России, вплоть до 1930-х годов. Более

подробное аналитическое рассмотрение указанной проблемы планируется осуществить в ближайших публикациях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Столь обширный временной диапазон представляется отнюдь не удивительным, если учесть, что прощальные гастроли Марии Гай в Советской России датировались 1924 (!) годом. Естественно, при этом знаменитая певица вновь исполнила на сцене Большого театра партию Кармен (судя по лаконичному отзыву Н. Голованова, сценический рисунок роли обусловливался умышленным сочетанием «простоватости и изысканной вульгарности» [4, с. 294]).

² «Когда Хозе пел романс о цветке, Гай вначале отворачивалась: не хочу, мол, слушать. Но после первых же слов, как бы озадаченная искренностью Хозе, Кармен резко поворачивалась в его сторону, внимательно прислушиваясь и приглядываясь, хотя в то же время различными жестами и ужимками она старалась выказать ему своё презрение. Она рывком подымала юбку, выдёргивала застрявший в чулке под подвязкой ярко-жёлтый платок, сморкалась трубногласным звуком и, неожиданно заинтересованная волнением Хозе, совала платок обратно под чулок. Затем с деланно беззаботным видом, но, судя по огонькам в глазах, явно взволнованная, ела апельсин, швыряя кожуру в сторону Хозе, и т. д.» [9, с. 156].

³ Достаточно упомянуть весьма яркие и оригинальные трактовки партий Амнерис, Азучены или Далилы, принадлежащие Марии Гай и убедительно опровергающие указанную точку зрения.

⁴ Их безусловная ценность предопределяется опорой на авторские «стенограммы», фиксировавшиеся непосредственно в ходе наблюдаемых оперных спектаклей.

⁵ Указанное исполнительское решение явственно перекликается с «контрапунктическими аналогиями» В. Каратыгина, размышлявшего на рубеже 1920-х годов о склонности выдающихся оперных певцов (к примеру, Ф. Шаляпина) «творить *прямо поверх музыки*, по собственному интуитивному разумению, опираясь лишь на общую художественную концепцию известного типа» и де-факто «*осуществляя превосходный контрапункт...* особого свойства [курсив наш. – Е. А., Г. А.]» [5, с. 294–295].

⁶ Особенно показателен сценический консерватизм итальянской вокальной школы XIX столетия, которая в целом сохраняла ведущие позиции на европейской оперной сцене. Единичные оригинальные проекты в духе «Немой из Портучи» Ф. Обера, где заглавную «бессловесную» роль исполняла балетная танцовщица, демонстрируя весьма интересные пластические решения ключевых мизансцен, лишь оттеняли традиционную статику оперных спектаклей. Даже в начале 1880-х годов прославленный тенор Ф. Таманьо, готовясь к премьерному исполнению заглавной партии в «Отелло» Дж. Верди, не смог предложить мало-мальски достоверный внешний рисунок финального эпизода самоубийства, и 70-летний композитор был вынужден лично демонстрировать певцу надлежащую последовательность сценических движений. На рубеже XX столетия (!) оваянная легендами А. Мазини, участвуя в одной из московских постановок оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, изрядно удивил и озадачил зрителей статуарной трактовкой образа Ленского. В частности, «ариозо “Я люблю вас, Ольга” Мазини пел на авансцене лицом к публике, не обращая никакого внимания на Ольгу, которая стояла сзади на почтительном расстоянии, чтобы как-нибудь не помешать

великому артисту объясниться ей в любви. Публика потом смеялась: – Там Ольга, далеко, – переводя по-своему с итальянского “T’amo, Olga”» [3, с. 63] и т. д. Разумеется, подобного рода казусы встречались тогда сплошь и рядом.

⁷ Учитывая изложенное выше, представляется отнюдь не случайным скрытое или явное раздражение, высказываемое по этому поводу отдельными певцами – исполнителями партии Хозе в постановках с участием Марии Гай. Сценические партнёры нередко упрекали её в чрезмерном «выпячивании» образа Кармен, в «саморекламе» и даже умышленном «осмеянии» потенциальных конкурентов, претендующих на соизмеримую долю благосклонности зрительской аудитории по окончании спектакля.

⁸ См. об этом подробнее: [2, с. 8–11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века: монография. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. 152 с.
3. Вакарин М. А. Театральные воспоминания // Советская музыка. 1949. № 4. С. 58–66.
4. Николай Голованов и его время: материалы и документы: в 2 кн. / ред.-сост. О. И. Захарова, А. А. Наумов. Челябинск: Авто Граф, 2017. Кн. 1. 536 с.
5. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. 352 с.
6. Клинка Т. Н. Любовь Александровна Дельмас-Андреева // Музыка и жизнь. Статьи. Очерки. Материалы. Л.; М., 1973. Вып. 2. С. 215–230.
7. Лаури-Вольпи Дж. Параллельные голоса. М.: Аграф, 2011. 480 с.
8. Лашенко С. К. Музыкальная журналистика и музыкальная критика // История русской музыки. В 10 т. Т. 10Б: 1890–1917 годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашёва. М., 2004. С. 556–630.
9. Левик С. Ю. Записки оперного певца. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1962. 712 с.
10. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

Об авторах:

Андрущенко Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия),
ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

Андриевская Галина Петровна, преподаватель кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия); соискатель кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-5266-558X**, noob45_91@mail.ru

 REFERENCES 

1. Akopyan L. O. *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Andruschenko E. Yu. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: monografiya* [Synthesizing Tendencies in Musical and Rock Opera: The Second Half of the 20th Century and the Early 21st Century: Monograph]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 2018. 152 p.
3. Vakarin M. A. *Teatral'nye vospominaniya* [Theatrical Reminiscences]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1949. No. 4, pp. 58–66.
4. *Nikolay Golovanov i ego vremya: materialy i dokumenty: v 2 kn.* [Nikolai Golovanov and His Time: Materials and Documents: in 2 Books]. Ed. by O. Zakharova, A. Naumov. Chelyabinsk: Auto Graf, 2017. Book 1. 536 p.
5. Karatygin V. G. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. 352 p.
6. Klinko T. N. Lyubov' Aleksandrovna Del'mas-Andreeva [Lyubov Alexandrovna Delmas-Andreyeva]. *Muzyka i zhizn'. Stati. Ocherki. Materialy* [Music and Life. Articles. Essays. Materials]. Leningrad; Moscow, 1973. Issue 2, pp. 215–230.
7. Lauri-Vol'pi Dzh. *Parallel'nye golosa* [Parallel Voices]. Moscow: Agraf, 2011. 480 p.
8. Laschenko S. K. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika* [Musical Journalism and Musical Criticism]. *Istoriya russkoy muzyki. V 10 t. T. 10B: 1890–1917 gody* [History of Russian Music. In 10 Vol. Vol. 10B: 1890–1917]. Ed. by L. Korabelnikova, E. Levashev. Moscow, 2004, pp. 556–630.
9. Levik S. Yu. *Zapiski opernogo pevtsa* [Memoirs of an Opera Singer]. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Iskusstvo, 1962. 712 p.
10. Ossovskiy A. V. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Articles of Musical Criticism]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

About the authors:

Elena Yu. Andrushchenko, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Producing of Performing Arts Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3653-4672**, cats-andru@yandex.ru

Galina P. Andrievskaya, Lecturer at the Music Theory and Vocal-Choral Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia); Competitor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-5266-558X**, noob45_91@mail.ru

