



УДК 78

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР БАРОККО НА ПУТИ К SEMI-OPERA

Л.В. ГАВРИЛОВА, Л.В. АРГУНОВА

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются истоки формирования жанра semi-opera во взаимосвязи с историей развития английского театра, начиная с последней трети XVI века и заканчивая 1674 годом – появлением первого образца этого жанра. Значительное внимание уделяется полемике, которая во многом предопреди-
лила отношение английской публики к театру. Авторы под-
чёркивают роль елизаветинской драмы и постановок
шекспировских пьес, где большое место занимала музы-
ка, отмечают влияние придворных спектаклей “Masque”.
Кроме того, в статье определяется роль “Duke’s Company”
Уильяма Давенанта в период Реставрации, вернувшего
на сцену трагедии и комедии У. Шекспира и привлёкше-
го к сотрудничеству профессиональных композиторов.
В совокупности все эти факторы привели к рождению
нового жанра в Англии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: английский театр барокко, semi-
opera, “Masque”, Шекспир, Давенант.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсут-
ствии конфликта интересов.

ENGLISH BAROQUE THEATRE EN ROUTE TO SEMI-OPERA

L.V. GAVRILOVA, L.V. ARGUNOVA

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. This article discusses the beginning of the formation of the semi-opera genre in connection with the history of the development of English theater, starting from the last third of the 16th century and ending with 1674 – the appearance of the first example of this genre. Considerable attention is paid to the polemic, which will largely determine the attitude of the English public to the theater. The author emphasizes the role of Elizabethan drama and productions of Shakespeare’s plays, where music occupied a large place, and notes the influence of the court performances “Masque”. In addition, the article defines the role of the activities of William Davenant and his Duke’s Company during the Restoration period, which returned Shakespeare’s tragedies and comedies to the stage and attracted professional composers to the collaboration. All of these factors led to the birth of a new genre in England.

KEYWORDS: English baroque theater, semi-opera, “Masque”, Shakespeare, Davenant.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



В 1674 году в Лондоне была осуществлена постановка спектакля «Буря, или Зачарованный остров» Томаса Шедуэлла по одноименной пьесе «Буря» Уильяма Шекспира. Это знаменательное событие определило начало пути нового жанра в Англии – *semi-opera*, к сожалению, не имевшему длительную историю своего развития, но, тем не менее, давшему яркие, интересные образцы, и прежде всего в творчестве Генри Пёрселла.

В последние десятилетия этот жанр неоднократно становился предметом изучения исследователей. Среди наиболее значимых в русле заявленной темы статьи выделим работы А.В. Ткачук «"Буря" Томаса Шедуэлла: текстовые модификации либретто относительно первоисточника» [10], А.В. Переваловой «Трактовка "Морской маски" в двух бурях на либретто Томаса Шедуэлла: Пэлем Хамфри и Генри Пёрселл» [6] и её диссертация «Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века: на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира» [7], А.С. Алпатовой и В.И. Лисового «Оперы об американских индейцах А. Вивальди и Г. Пёрселла: замыслы и их воплощения» [1], С.М. Сусоевой «О музыкальном языке Генри Пёрселла в произведениях театра» [9], М.Л. Роднянской «Английские национальные традиции в "Королевей фей" Пёрселла» [8] и др.

В каждой из названных работ истоки *semi-opera* обозначены лишь в виде краткого обзора и в качестве главного указывается "Masque" (Маска)¹. В рамках данной статьи попытаемся привлечь

внимание к тем фактам истории английского театра, которые дополняют информацию о периоде становления жанра *semi-opera* и помогут объяснить причины формирования его необычного облика.

В первую очередь, отметим, что театр уже в конце XVI века стал предметом ожесточённой полемики со стороны различных представителей английского общества, не утихавшей на протяжении и последующего столетия. Именно в русле этого дискуссионного театрального контекста будет вызревать новый жанр.

Общеизвестно, что расцвет театра в Англии приходится на годы правления королевы Елизаветы I Тюдор (1558–1603 гг.) – он стал очень популярен среди самых широких слоев населения. Одновременно с этим особым влиянием в стране начали пользоваться пуритане, чья точка зрения на драматическое искусство была однозначна: «Дьявол выдумал все эти игры, медвежьи травли и тому подобное» [5, с. 230]. Искусство, по мнению пуритан, используется в злонамеренных целях, дабы растлевать народ, отвлекать его от труда, от всякой деятельности (в том числе и от борьбы за свои права). Любые развлечения мыслились пуританами как сознательный разврат, поощряемый королевской властью и официальной церковью [12, с. 66].

После открытия в Лондоне театральных зданий, таких как "The Theatre" («Театр»), "The Curtain Theatre" («Куртина») и зала для представлений в бывшем доминиканском монастыре "Blackfriars Theatre" («Блекфрайерс») нападки пуритан становятся особенно ожесточёнными. Напомним, что первое здание общедоступного театра построил в 1576 году Джеймс Бёрбедж² за городской стеной на окраине района Шордич (Shoreditch) и назвал его "The Theatre"³.

костюмов и декораций, включала балет и музыку.

² Джеймс Бёрбедж (James Burbage, ок. 1530–1597) – плотник, ставший профессиональным актёром и главой труппы «Слуги графа Лестера», глава известной театральной лондонской семьи, отец антрепренёра Катберта (1566–1636) и актёра Ричарда Бёрбеджа (1567–1619).

³ Производное от греческого «театрон» – место для зрелищ.

¹ Английская "Masque" XVI–XVII вв. – это придворное, костюмированное представление, где участвуют наиболее знатные особы. Избираемые сюжеты чаще всего заимствованы из античных мифов или средневековых романов, главными действующими лицами являются аллегорические фигуры. Маска обычно создавалась к какому-нибудь важному событию, связанному с личностью монарха: брак, рождение наследника престола, коронация, победа в военной кампании и т.д., что и определило центральную фигуру маски – фигуру короля, который пассивно или активно участвовал в маске и в композиционном плане являлся её объединяющим элементом. Маска была дивертисментом, отличалась большой пышностью



Уже в следующем году было положено начало литературной борьбы пуритан против театра, когда глостерский священник Джон Нортбрук опубликовал трактат "A treatise against dicing, dancing, plays, and interludes, with other idle pastimes" («Трактат против игры в кости, танцев, игр и интерлюдий, а также других праздных развлечений», 1577), в котором поставил театр в один ряд с игрой в карты и кости⁴. «Танцы, суетные пьесы или интерлюдии, а заодно другие пустые развлечения и тому подобное, обычно происходящее в субботний день, осуждаются авторитетом Божьего слова и древних писателей» (цит. по: [2, с. 36]). Дж.Нортбрук считал, что "The Theatre" и "The Curtain Theatre" помогают сатане совращать людей. Среди многочисленных доводов проповедника против театра также было указано языческое происхождение театрального действия.

Ещё через год священник и школьный учитель Джон Стоквуд выступил с «Проповедью, читанной у креста св. Павла» ("A sermon preached at Paules Crosse on Barthelmew day, being the 24 of August 1578"). Одно из его важных замечаний было направлено против несоблюдения воскресенья, как дня отдыха и молитвы. В своей проповеди священник задаётся вопросом: «Почему один звук трубы созывает сразу тысячу людей на представление отвратительной пьесы, тогда как целый час колокольного звона не собирает на проповедь и сотню слушателей?.. Если вы пойдёте в "Театр", "Куртину" и другие места, где играют пьесы в этом городе, вы увидите, что даже в Божий день там и в других местах, которые я не стану даже называть, набивается полным-полно народу» (цит. по: [2, с. 36–37]).

В 1579 году с осуждением некоторых театральных постановок выступил священник Стивен Госсон, опубликовав памфлет "The school of Abuses" («Школа злоупотреблений»), содержащий приятное (pleasant) «осуждение поэтов, дудочников, актёров, шутов и тому подобных трутней в стране» (цит. по: [2, с. 37]). Приблизительно в 1580 году английский поэт Филипп Сидни раскритиковал драматургию общедоступных театров в трактате "An apology for poetry" или "The defense of poesie" («Защита поэзии»). Шедшие в это время на сцене пьесы, по его

мнению, не соответствовали высоким художественным критериям гуманистического искусства.

Борьба вокруг театра приобрела сложный характер. В среде самих сторонников театрального искусства обозначились два направления. Одно – академическое, тяготело к традициям высокого античного искусства и формировалось в университетской среде, другое было связано с общедоступными театрами, в которых развивалась городская драма, не стесняемая никакими учёными теориями.

В 80-х годах XVI века появляются ещё три памфлета. Два из них – "Anatomy of the abuses" («Анатомия злоупотреблений», 1583) священника Филиппа Стабза и "Mirrour of monsters" («Зерцало чудищ», 1587) писателя Уильяма Ранкинса продолжают линию Стоквуда и направлены против театра. Памфлет драматурга и театрального деятеля Томаса Лоджа "Defense of poetry, music and stage plays" («Защита поэзии, музыки и театральных пьес», 1584), наоборот, создан в поддержку театров, подчёркивая их нравственно-воспитательное значение для общества. Вслед за этим, антитеатральная полемика на некоторое время затихает. По мнению А.Аникста, «две причины заставили пуритан умолкнуть: растущая популярность театра в народной среде и покровительство, оказанное двором и знатью актёрам. Культура Англии приобрела подчёркнуто светский характер как в верхушке общества, так и в демократической среде» [2, с. 45].

Не случайно период рубежа двух столетий определяют как расцвет елизаветинской драмы. Авторы конца XVI века, в числе которых К.Марло, Д.Кид, Р.Грин, Д.Лили, У.Шекспир и другие, создали пьесы, благодаря которым театр наконец был признан и достиг подлинной художественной зрелости. Но главное, что немаловажную роль в постановках данного периода играла музыка.

В этом отношении интерес представляют наблюдения исследователей, высказанные в книге «Шекспир. Его герой и его время». В главе «Шекспировское пристрастие к музыке» существенными для проблематики статьи являются три тезиса авторов:

- «Шекспировский зритель любил музыку, требовал её в спектакле, и рискованно было не откликнуться на его настоятельное требование <...>
- Шекспир был пристрастен к музыке. Она настойчиво звучит в его пьесах, и у него говорят

⁴ Подробнее об этом в статье В.Колесник и В.Макарова [4].

о ней много и без принуждения, как о чём-то близком и милом сердцу. Среди тридцати семи пьес шекспировского канона лишь в пяти нет речи о музыке <...>.

• Шекспир <...> следовал уже сложившейся драматургической и театральной традиции. Вереница шекспировских персонажей, шекспировские сюжеты по большей части традиционны, как и многие “шекспировские” приёмы. Когда, например, могильщики у Шекспира пели, <...> он не изобретал, он использовал традиционный приём. В шекспировское время кругом писали почти как Шекспир, и появился – Шекспир. Такова закономерность: исполн подымается на подготовленной литературной почве. <...> Выдающийся современник Шекспира, “изумительный Бен”, драматург Бен Джонсон в поэтическом предисловии к изданию собрания сочинений Шекспира 1623 года точно определил историческое положение Шекспира: он возвышается над всеми, стоит особняком, но и со всеми связан, он – “душа века”» [11, с. 171–172].

Таким образом, музыка была важной частью спектаклей елизаветинской эпохи. В театральных пьесах нашла отражение богатейшая народно-бытовая музыкальная традиция Англии. Драмы и комедии У. Шекспира пронизаны песенными текстами. Упомянуты и танцы – павана, гальярда, пассамеццо, мореска, жига. Наличается много авторских ремарок, требующих от актёров умения петь и играть на музыкальных инструментах, а также таких указаний, как, например, «слышна музыка сверху». Вполне естественно, что в постановках был задействован и оркестр: в лондонских театрах к кулисам был специально пристроен балкон, на котором он располагался. Музыканты официально числились в списках Охранной грамоты и получали жалование наряду с актёрами, гардеробщиками и хранителем рукописей пьес. А. Аникст, ссылаясь на шекспироведа Эдмунда Керчевера Чамберса, указывает, что спектакль открывался увертюрой, завершался танцами, музыка звучала в антрактах, сопровождала появление призраков, спуск трона и т. п. [2, с. 78].

Все это позволяет говорить о том, что именно в период расцвета елизаветинской драмы складывается традиция, где музыка становится важной составляющей спектаклей. В этом как раз видится один из важных факторов, определивших в даль-



Рисунок 1. Гравюра сэра Уильяма Давенанта. У. Фейторн, по мотивам портрета Д. Гринхилла, 1672. NPG D30156. Источник: Национальная Портретная галерея, Лондон

нейшем рождение такого специфического явления, как semi-opera.

Несмотря на сложность историко-политической ситуации после смерти Елизаветы Тюдор и нахождения на престоле Якова I и Карла I, в годы правления которых обостряются отношения между королевской властью и парламентом, между англиканской церковью и пуританским движением, театр вплоть до конца 1620 годов оставался одним из главных культурных центров общественной и придворной жизни Лондона. Его поддерживали монарх и аристократия.

С усилением влияния пуритан на политику государства в 1630-е годы возрождаются нападки

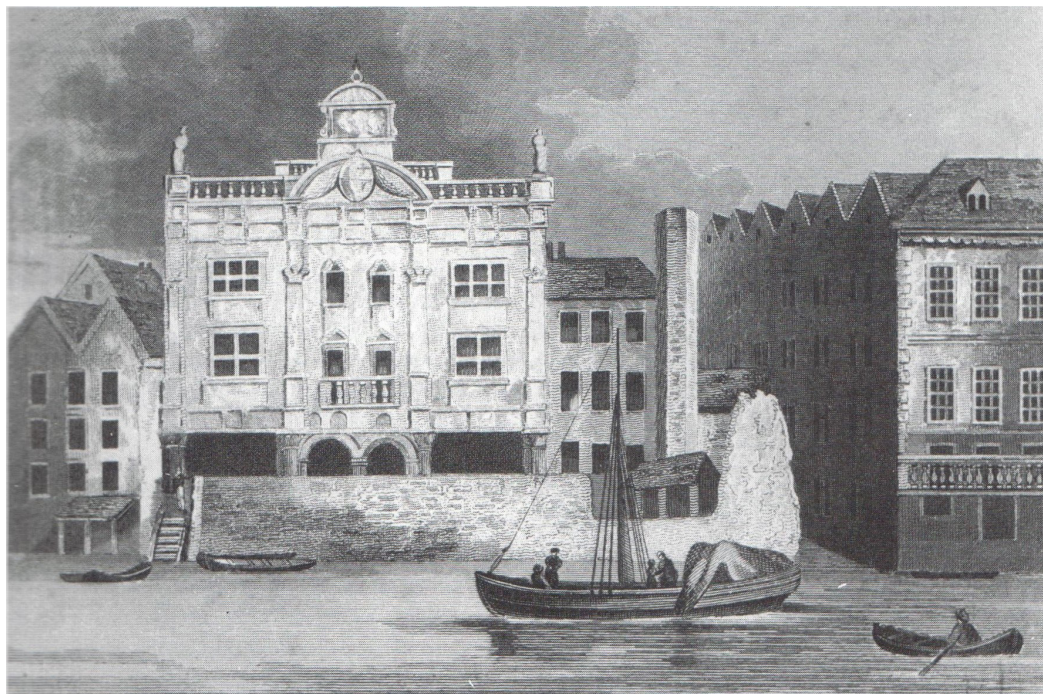


Рисунок 2. Театр труппы герцога в Дорсет Гарден*
Источник: Британский музей, коллекция Крейса, Лондон

* Был самым оборудованным в период Реставрации, а также имел преимущество в том, что в него можно было попасть со стороны водоёма.

на театр. Это время отмечено острым противоречием между “Masque” – придворными постановками, прославляющими короля, высшую власть, и спектаклями, которые появлялись на лондонских сценах в общедоступных публичных театрах с острыми политическими выпадами, жаркими спорами и сатирой, направленной на королевский двор. Очередной антитеатральный памфлет пуританского публициста Уильяма Принна “*Histrion-mastix: The players scourge, or, Actors tragaedie*” («Бичевание актёров») появляется в 1632 году⁵, критика которого направлена в том числе и на королевские “Masque”. В нём повторяются старые обвинения: «народные театральные пьесы <...> являются греховными, языческими, неприличными и безбожными зрелищами», а «профессия драматических поэтов и актёров вместе с писанием, постановкой

и посещением представлений позорны, противны законам и не подобают христианам» [2, с. 50].

Схожие утверждения встречали теперь более широкую поддержку, так как авторитет пуританской буржуазии заметно возрос. Всё это привело к тому, что Указом пуританского парламента от 2 сентября 1642 года театры были закрыты как «рассадники разврата», а театральные здания разрушены. Согласно последовавшим указам от 1647 и 1648 годов, направленным на окончательную ликвидацию столь любимых народом театральных развлечений, выступление на сцене приравнивалось к преступлению, и актёры подлежали публичному наказанию кнутом и тюремному заключению. Таким образом, в годы английской буржуазной революции (1642–1660) театральная жизнь в Англии совершенно прекратилась⁶.

⁵ Дата дана в англоязычной Википедии со ссылкой на Кембриджскую историю театра, том. 1. А. Аникст указывает 1633 год.

⁶ У А. Аникста находим информацию о том, что, когда Лондонские театры не работали, а труппы распались, актёр Джорд Джолли собрал актёров разных театров и отправился гастролировать в Германию.



Рисунок 3. Эскиз декораций И. Джонса для “Masque” У. Давенанта «Храм любви», 1635.
Источник: White, Eric Walter (1951), *The rise of English opera*, London, J. Lehmann, 335 p.

Однако пуритане не смогли искоренить народную любовь к театру. Так, в полицейских протоколах времён республики Кромвеля можно найти сведения о небольших группах актёров, которые иногда устраивали спектакли на ярмарках и в гостиничных дворах. Чаще всего они представляли собой небольшие фарсы, либо одноактные комические эпизоды из пьес эпохи Возрождения. Например, из шекспировского «Сна в летнюю ночь» были скомпонованы сцены под названием «Ткач Основа», также игрались «Беседа могильщиков» из «Гамлета» и фальстафовские сцены из «Генриха IV». Сохранилось два собрания таких фарсов времён республики. Но так как полиция и пуританские общины преследовали подобные развлечения, они не получили большого распространения.

В период Реставрации театры вновь открылись и главное состояло в том, что возродилась традиция постановок драматических пьес с включением музыкальных номеров. Именно данный тип спектаклей пользовался широкой популярностью у публики, словно возвращая на сцену елизаветинскую

модель. Однако ещё более важное обстоятельство видится в том, что получившие в 1662 году от Карла II патенты на устройство театра драматурги Томас Киллигрю⁷ и Уильям Давенант⁸ (рис. 1), вернули на сцену переработанные шекспировские пьесы, пригласив в качестве авторов музыки профессиональных композиторов.

Роль У. Давенанта, основателя “Duke’s Company” – Герцогской труппы (рис. 2), сложно переоценить, ибо он являлся непревзойдённым театральным антрепренёром. Его влияние на то, как адаптировались и исполнялись шекспировские пьесы во время Реставрации, было глубоким и длительным, и не в последнюю очередь потому, что он контролировал и хорошо знал каждый аспект театрального производства.

⁷ Томас Киллигрю (Thomas Killigrew, 1612–1683) – английский драматург, театральный деятель XVII века, владелец Королевского театра на Друри-лейн, основатель Королевской компании.

⁸ Уильям Давенант (William Davenant, 1606–1668) – английский писатель, поэт, драматург XVII века.

Ещё в 1635 году королева пригласила У. Давенанта написать придворную “Masque” «Храм любви» (рис. 3), которая стала первым опытом в этом жанре. По-видимому, он хорошо поработал с Инигой Джонсом⁹, поскольку ему было предложено и далее писать “Masque”, включая “Salmacida Spolia” («Салмацида Сполия», 1640) – последнюю “Masque”, которая исполнялась перед Гражданской войной.

Работа У. Давенанта над придворными “Masque” сформировала у драматурга ценные навыки. Во-первых, ему пришлось привести свою эстетику в соответствие со вкусами элитной аудитории, что сослужит ему хорошую службу в 1660-х годах, когда два публичных театра часто посещал король и его свита. Во-вторых, жанр “Masque” потребовал от него рассмотрения способов одновременной работы с диалогом, зрелищем, музыкой и танцем для раскрытия художественного содержания: драматургический приём, к которому он неоднократно возвращался. В-третьих, на практическом уровне создание придворных “Masque” было совместным предприятием: драматургу приходилось тесно работать со всеми участниками постановок. Он был младшим сотрудником художника-декоратора Иниго Джонса и в его обязанности входило писать тексты песен и прозаические диалоги. Возможно, он работал и с Николя Ланье, мастером королевской музыки и композитором, известным своими экспериментами с речитативом – стилем, который стремился имитировать речь в музыке и был заимствован из итальянской оперы. Музыки из постановок не сохранилось, но есть предположение, что более поздний интерес У. Давенанта к объединению драмы с оперой возник именно в этот период.

Действительно, работа с И. Джонсом и различными композиторами и хореографами, внёсшими свой вклад в постановку придворных “Masque”, предопределила взгляды молодого поэта, поскольку в дальнейшем на подобном сотрудничестве будет строиться вся последующая работа в театре.

Получив патент в период Реставрации, за шесть лет У. Давенант поставил силами “Duke’s Company” целый ряд адаптаций шекспировских пьес. Среди них – «Закон против влюбленных» (1662), «Макбет»

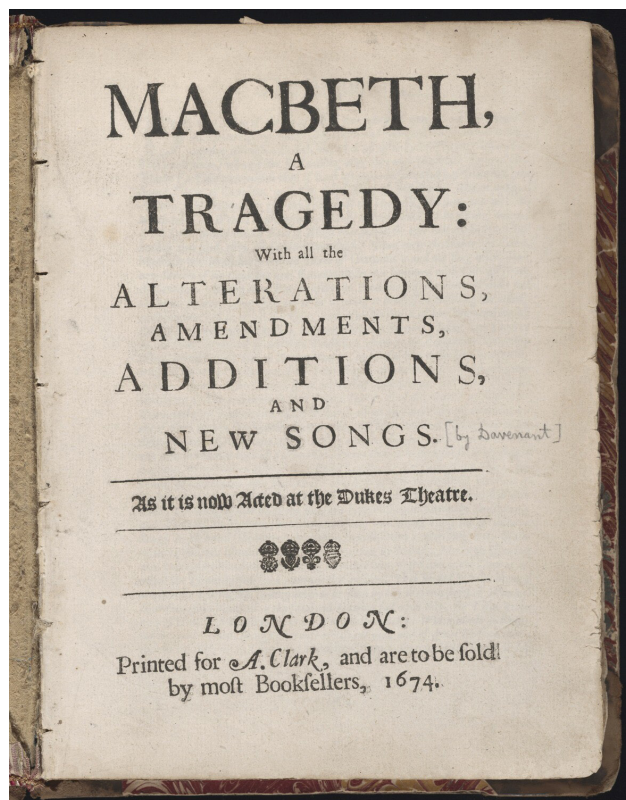


Рисунок 4. Титульный лист адаптации «Макбета» Уильяма Давенанта со всеми изменениями, дополнениями и новыми песнями в том виде, в каком она исполнялась в театре герцога, 1674. Источник: Бостонская публичная библиотека, коллекции Бартона, Бостон

(1664), «Соперники» (1664), «Буря, или зачарованный остров» (1667)¹⁰. Значительную роль в них по-прежнему играла музыка (рисунок 4).

Все это естественным образом привело к рождению нового жанра – semi-opery. В 1674 году состоялась премьера постановки «Буря, или Зачарованный остров» Томаса Шедуэлла с музыкой Мэтью Локка (инструментальные вступления ко всем актам), Джованни Баттиста Драги (танцы), Пэлама Хамфри, Джона Банистера, Пьетро Реджо и Джеймса Харта (вокальная музыка). С данного спектакля начался отсчёт театральной жизни нового жанра. И далеко не случайно его первым образцом стала переработка пьесы «Буря» Уильяма Шекспира.

⁹ Инига Джонс (Inigo Jones, 1573–1652) – художник-декоратор при дворе королевы Анны.

¹⁰ Подробный список постановок представлен в книге Eubanks Winkler A, Schoch R. Shakespeare in the Theatre: Sir William Davenant and the Duke’s Company [13].



Несомненно, к поиску национального облика музыкально-театрального жанра подталкивала и ситуация при дворе, где шли представления итальянской оперной труппы и постановки опер французского композитора Робера Камбера. Напомним, что уже в начале XVII столетия английские композиторы были знакомы с итальянским речитативом, Бэн Джонсон использовал этот стиль в своих "Masque", а Николя Ланье предпринял попытку по созданию сквозного речитативного стиля, переложив одну из "Masque" Джонсона. Первые опыты в написании английской оперы были также единичны. Оперы У. Давенанта «Осада Родоса» (не сохранилась), Дж. Драйдена на музыку Л. Грабю «Альбион и Альбаний», «Венера и Адонис» Дж. Блоу оказались мало интересны английской публике. Социально-политические условия не могли обес-

печить приятие нового жанра, в котором не будет разговорных диалогов. Публика была воспитана на таком сочетании драмы и музыки, где последней отводилась лишь роль дополнительного элемента к слову, и для привития нового вкуса прошло слишком мало времени. Вероятно, это объясняет и тот факт, что Генри Пёрселл был автором пяти semi-opera, одной полноценной сквозной оперы «Дидона и Эней» и театральной музыки к 50 спектаклям!

Таким образом, особое отношение английского общества к театру на протяжении почти столетия, которое проявлялось в постоянно возникающей вокруг него полемике, и сложившаяся со времён елизаветинской драмы традиция постановок драматических спектаклей с музыкой, на наш взгляд, предопределили именно тот облик, который закрепился в определении жанра как semi-opera.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алпатова А.С., Лисовой В.И. Оперы об американских индейцах А. Вивальди и Г. Перселла: замыслы и их воплощения // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Т. 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 165–173.
- 2/ Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. 328 с.
- 3/ Забалуев В.Н. От маски к маске // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. № 2(2). С. 144–146.
- 4/ Колесник В.А., Макаров В.С. Дьявол на сцене «Белл Сэвидж»: эпизод антитеатральной полемики в Англии XVI–XVII вв. // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 3. С. 72–89.
- 5/ Павлова Т.А. Роль раннего пуританизма в политической и культурной жизни Англии // Культура эпохи Возрождения и Реформации. Л., 1981. С. 226–231.
- 6/ Перевалова А.В. Трактровка «Морской маски» в двух

- бурях на либретто Томаса Шедуэлла: Пэлем Хамфри и Генри Перселл // Вестник музыкальной науки. 2015. № 1(7). С. 36–47.
- 7/ Перевалова А.В. Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века: на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира: автореф. дис. канд. иск. Новосибирск, 2013. 25 с.
- 8/ Роднянская М.Л. Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла: автореф. дис. канд. иск. М., 1986. 24 с.
- 9/ Сусоева С.М. О музыкальном языке Генри Пёрселла в произведениях театра // Искусство и экономика: Материалы Международной научно-практической конференции, 1 марта 2019 г. М., 2019. С. 104–112.
- 10/ Ткачук А.В. «Буря» Томаса Шедуэлла: текстовые модификации либретто относительно первоисточника // Современные направления теоретических и прикладных исследований 2012: Сборник научных трудов SWorld. Ма-



териалы международной научно-практической конференции. Одесса: КУПРИЕНКО, 2012. Вып. 1. Т. 24. С. 66–77.

11/ Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и его время. М.: Наука, 1964. С. 208.

12/ Хачатрян Л.С. Влияние раннего пуританизма на культуру Англии // Вестник МГУКИ. 2012. № 6(50). С. 65–67.

13/ Eubanks Winkler, A., & Schoch, R. Sir William Davenant and the Duke's Company. Bloomsbury Publishing, 2022, 222 p.

REFERENCES

1/ Alpatova, A.S., Lisovoy, V.I. (2019), Operas about American Indians by A.Vivaldi and G.Purcell: plans and their implementation, Opera in musical theater: history and modernity: Proceedings of the International Scientific Conference, November 11–15, Vol. 1. M.: Gnessin Russian Academy of Music, pp. 165–173. (In Russ.)

2/ Anikst, A.A. (1965), Teatr epokhi Shekspira [Theatre in Shakespeare's time], Moscow. Iskusstvo Publ. 328 p. (In Russ.)

3/ Zabaluev, V.N. (2008), From mask to mask, Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University, No. 2(2), pp. 144–146. (In Russ.)

4/ Kolesnik, V.A., Makarov, V.S. (2018) The Devil on the Bell Savage Stage: An Episode of Antitheatrical Polemics in England in the 16th–17th Centuries, Horizons of humanitarian knowledge, No. 3. pp. 72–89. (In Russ.)

5/ Pavlova, T.A. (1981), The role of early Puritanism in the political and cultural life of England, Culture of the Renaissance and Reformation, Leningrad, pp. 226–231. (In Russ.)

6/ Perevalova, A.V. (2015), Interpretation of "The Sea Mask" in two storms on the libretto by Thomas Shadwell: Pelham Humfrey and Henry Purcell, Bulletin of Musical Science, No. 1 (7), pp. 36–47. (In Russ.)

7/ Perevalova, A.V. (2013), Traditsii zhanra maski v angliiskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroi poloviny XVII veka: na materiale proizvedenii po p'esam Uil'yama Shekspira [Traditions of the mask genre in the English musical and dramatic theater of the second half of the 17th century: based on works based on the plays of William Shakespeare], Abstract of Cand. Sc.Thesis, Novosibirsk, 25 p. (In Russ.)

8/ Rodnyanskaya, M.L. (1986), Angliiskie natsional'nye traditsii v muzykal'no-dramaticheskikh proizvedeniyakh Persella [English national traditions in Purcell's musical and dramatic works], Abstract of Cand. Sc.Thesis, Moscow, 24 p. (In Russ.)

9/ Susoeva, S.M. (2019), On the musical language of Henry Purcell in the works of the theater", Art and economics: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, March 1, 2019, Moscow, pp. 104–112. (In Russ.)

10/ Tkachuk, A.V. (2012), "The Tempest" by Thomas Shadwell: textual modifications of the libretto relative to the original source, Modern directions of theoretical and applied research 2012: Collection of scientific works SWorld. Materials of the international scientific and practical conference. Odessa: KUPRIENKO, Vol. 1, No. 24. pp. 66–77. (In Russ.)

11/ Urnov, M.V., Urnov, D.M. (1964), Shekspir. Ego geroi i ego vremya [Shakespeare. His hero and his time], Nauka, Moscow, 208 p. (In Russ.)

12/ Khachatryan, L.S. (2012), The influence of early Puritanism on the culture of England, Bulletin of Moscow State University of Culture and Culture, No. 6 (50), pp. 65–67. (In Russ.)

13/ Eubanks Winkler, A., & Schoch, R. (2022), Sir William Davenant and the Duke's Company, Bloomsbury Publishing, 222 p. (In Eng.)

Сведения об авторах

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Аргунова Людмила Викторовна, студентка IV курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: luzastep@ya.ru

Author information

Lyudmila V.Gavrilova, D.Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Lyudmila V.Argunova, fourth year student of the Department History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: luzastep@ya.ru