

## РУССКОЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО XIX ВЕКА: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

Современный этап развития русского вокального исполнительства отмечен весьма интересными новациями, творческими экспериментами и неординарными интерпретаторскими решениями (в том числе гендерными). Не подлежит сомнению, что указанные процессы неразрывно связаны с самими истоками русского вокального исполнительства, о которых пойдёт речь ниже.

Формирование *гендера*<sup>1</sup> в русском камерно-вокальном исполнительстве обусловлено специфическими рубежными явлениями на грани XIX–XX веков. Эти явления были связаны с глобальными трансформациями общественного сознания и с феноменом женской эмансипации<sup>2</sup>, которая впервые нашла непосредственное гендерное отражение в художественном творчестве, прежде всего – в эстетических взглядах и в средствах воплощения конкретных художественных замыслов.

Данное исследование обусловлено перспективностью гендерного изучения особенностей исполнительского искусства в области камерно-вокальной музыки. Опера, где вокальное исполнительство выступает одним из компонентов процесса создания художественного образа, требует отдельного анализа театрального художественного субтекста (субтекстов).

**Актуальность** указанной тематики несомненна, так как осмысление важнейших тенденций развития современного вокально-исполнительского искусства невозможно без их соотнесения с культурными традициями прошлого, включая гендерный фактор. **Цель** статьи – осветить историческое влияние гендера на вокально-исполнительское творчество в России.

**Объектом** исследования является гендерная составляющая русского камерно-вокального исполнительства XIX века, **предметом** – особенности развития упомянутой сферы исполнительского искусства в гендерном аспекте.

Для музыкальной России XIX век стал эпохой формирования национальной музыкальной школы, утверждения классических традиций в оперной, камерно-вокальной и симфонической жанровых областях. Решающая роль здесь принадлежала многообразному претворению достижений западноевропейской музыки, русско-

го фольклорного и церковно-хорового наследия. На протяжении упомянутого периода, благодаря ориентации национальной школы на широкую слушательскую аудиторию, активизировалась музыкально-театральная и концертная жизнь, что способствовало постепенному изменению общественного отношения к профессии музыканта. Наблюдались бурный рост научной, образовательной деятельности, интенсивное творческое общение представителей различных культурных сфер. В количественном и качественном плане расширился круг слушателей, способных в значительной степени оценить художественную перспективность предлагаемых музыкальных новаций. Русское искусство обрело подлинное мировое признание.

В 60-е годы XIX века, благодаря воздействию вышеуказанных тенденций, в российском обществе появились женщины, демонстрировавшие новый эмансипированный тип поведения. Они стремились получить высшее образование, посещали открытые публичные лекции и выезжали за границу в целях профессионального совершенствования и общекультурного развития.

Как отмечает М. Рабжаева, «...изначально само понятие *женской эмансипации* появилось в Западной Европе в середине XIX века и характеризовало движение женщин за освобождение от зависимости и/или угнетения, отмену ограничений по половому признаку и стремление к равенству полов. Цели данного движения были направлены на изменение существующих социальных позиций, а именно приобретение женщинами равных прав в оплате труда, в получении образования...» [4, с. 18].

По мнению цитируемого исследователя, в XIX веке начальные этапы развития русской и западной женской эмансипации существенно отличались друг от друга. В то время, когда на Западе эмансипированное движение стремительно развивалось, охватывая все слои населения (от простолюдинов до аристократов), в России можно было наблюдать сходные процессы только в высших кругах либерально настроенной русской аристократии [4].

М. Рабжаева указывает: в отличие от «новых женщин»<sup>3</sup> Запада – инициативных, стремившихся к участию в разнообразных

общественных движениях, «новые женщины» России только начинали обретать навык публичности<sup>4</sup>, самостоятельно заниматься гендерным конструированием<sup>5</sup> и утверждать новые социальные формы гендерной идентичности<sup>6</sup>. Они осваивали сугубо мужские специальности (переводчик, журналист, редактор, издатель, продавец, библиотекарь), демонстрировали принципиально новые образцы гендерного поведения, появлялись вне дома без сопровождающих, активно занимались революционной деятельностью, вступали в гражданские браки, получали образование и работу, экспериментировали с манерами, внешностью и общественным поведением [4].

Феномен «новой женщины» в России как результат изменения системы гендерных взаимодействий непосредственно запечатлелся в сфере музыкального образования и музыкально-исполнительской практики XIX столетия. При активном участии женщин создавались профессиональные учебные заведения, развивалась методика вокального и инструментального исполнительства, издавались книги, музыкальные журналы, альбомы. Историческое появление женщины на музыкальной (концертной, оперной) и драматической сцене способствовало формированию самостоятельного подхода к исполнительской деятельности, отличного от доминировавших ранее.

Впервые на сцене женщины были замечены ещё в термах царевны Софьи и (несколько позже) в придворных театрах знатных бояр. Профессиональные актрисы – исполнительницы женских ролей (на протяжении многих веков эти роли исполнялись мужчинами) – официально были допущены на русскую сцену лишь в период правления царицы Елизаветы Петровны, а именно в 1756 году (при основании Императорских театров). Первыми профессиональными исполнительницами елизаветинской эпохи были:

*Елизавета Осиповна Белоградская* (1739–1764) – русская оперная и камерная певица (сопрано). Училась пению в собственной семье – у отца О. Белоградского (придворного певца) и у брата Т. Белоградского (лютниста). В 1755 году спела партию Прокрис в премьерной опере «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи (первая опера, написанная на русском языке и исполненная русскими певцами). Будучи неплохой клавесинисткой, принимала участие во всех празднествах и концертах при императорском дворе [6];

*Татьяна Михайловна Троепольская* (1744–1774) – трагическая актриса. Сценическую деятельность начала в 1757 году (театр Московского университета). В 1762 году была принята на петербург-

скую придворную сцену. Наибольшего успеха добилась, участвуя в постановках трагедий А. Сумарокова; среди ролей – Ильмена («Синав и Трувор»), Семира (одноимённое произведение), Зенида («Вышеслав»), Ксения («Димитрий Самозванец»), Ольга («Мстислав»). Играла также в трагедиях других русских драматургов (Флавия в «Бориславе» М. Хераскова, Агриопа в одноимённом произведении В. Майкова). Т. Троепольская выступала и в комедиях русских и европейских драматургов (Клеопатра и Маремьяна – «Мот, любовью исправленный» и «Пустомеля» Лукина, Изабелла – «Менехмы Реньяра»), мещанских драмах (госпожа Беверлей в «Беверлее» Сорена) [6].

В начале XIX века (в 1803 году, при Александре I), благодаря итальянскому и русскому композитору, дирижёру, органисту и вокальному педагогу *Катерино Кавосу* (1775–1840), сыгравшему видную роль в развитии русской культуры, труппа Императорских театров разделена на драматическую и музыкальную (оперную и балетную). Это разделение в значительной степени способствовало дальнейшему развитию женского музыкального и драматического исполнительства [6]. Именно в XIX веке вокальное творчество впервые было представлено целым созвездием талантливых и именитых певиц-педагогов.

*Анна Яковлевна Петрова-Воробьёва* (1817–1901) – русская певица (контральто), солистка Петербургской оперы, исполнительница камерных программ, жена оперного певца О. Петрова. В Петербургском театральном училище обучалась балетному искусству у Ш. Дидло, пению у А. Сапиенцы и Г. Ломакина, совершенствовалась у К. Кавоса и М. Глинки. Стала первой исполнительницей партий Вани в опере «Жизнь за царя» М. Глинки, Параша в опере «Параша Сибирячка» Д. Струйского, Ратмира в опере «Руслан и Людмила» М. Глинки и др. М. Мусоргский посвятил А. Петровой-Воробьёвой песню Марфы «Исходила младёшенька» из оперы «Хованщина» и «Колыбельную» (№ 1) из цикла «Песни и пляски смерти». В 1844 году певице, ввиду звучности и обширности нижнего регистра её голоса, была поручена мужская (баритоновая) роль Ричарда в опере «Пуритане» В. Беллини. Вместе с А. Петровой-Воробьёвой на сцене выступали супруг О. Петров, Л. Леонов, А. Лодий, М. Степанова, М. Шелехова [6].

*Генриетта Ниссен-Саломан* (1819–1879) – шведская певица (сопрано) и музыкальный педагог, жена композитора С. Саломана. Училась в Париже пению у М. Гарсиа, брала уроки фортепиано у Ф. Шопена. В 1842 году дебютировала

на оперной сцене (Эльвира в «Дон Жуане» В. А. Моцарта), в 1843 году исполнила партию Адальгизы в «Норме» В. Беллини. На протяжении 1845–1850 годов с большим успехом выступала на оперных и концертных сценах Лондона, Санкт-Петербурга, Берлина, Брюсселя и Парижа, гастролировала в Италии, Норвегии, Швеции. С 1859 года, по приглашению А. Рубинштейна, преподавала в Санкт-Петербургской консерватории. Среди учеников Г. Ниссен-Саломан – Н. Ирецкая, Ф. Стравинский, А. Бичурина, М. Каменская, Е. Лавровская, А. Крутикова, А. Полякова-Хвостова. В 1881 году была посмертно опубликована «Полная школа пения» Г. Ниссен-Саломан [6].

*Каролина Генриэтта Осиповна Колковская* (1823–1857) – русская певица (меццо-сопрано), солистка Петербургской оперы, ученица М. Глинки (ей посвящён романс «Сомнение»), первая исполнительница партий Светланы в опере «Куликовская битва» А. Рубинштейна, Алоизы в опере «Эсмеральда» А. Даргомыжского. Её партнёрами по сцене были П. Булахов, С. Гулак-Артемовский, П. Гумбин, Л. Леонов, О. Петров, М. Степанова [6].

*Дарья Михайловна Леонова* (1829–1896) – русская певица (контральто), солистка Мариинского (Санкт-Петербург) и Большого (Москва) театров. В 1852 году с большим успехом дебютировала в «Жизни за царя», подготовив партию Вани под руководством автора. М. Глинка и в дальнейшем занимался с певицей, подготовил для неё новую редакцию романса «Молитва» (в сопровождении хора и оркестра), вынашивал замысел создания образа главной героини в неоконченной опере «Двумужница» исходя из творческой индивидуальности Д. Леоновой. В 1857–1858 годах она концертировала в Берлине и Париже, стажировалась у Дж. Мейербера и Д. Обера. В 1879 году оставила оперную сцену и осуществила концертное турне по России вместе с М. Мусоргским (в качестве аккомпаниатора), представляя провинциальной аудитории избранные страницы творчества композиторов «Могучей кучки». Её ученики – солисты Императорских театров В. Шкафер и Л. Донской [6].

*Александра Николаевна Молас* (1845–1929) – русская певица (меццо-сопрано) и вокальный педагог, сестра Н. Римской-Корсаковой (жены композитора). Принимала активное участие в деятельности «Могучей кучки», дружила с М. Мусоргским и была известна как хозяйка музыкального салона. В 1860-х гг. обучалась пению у А. Даргомыжского, Г. Ниссен-Саломан, а также консультировалась у О. Петрова. А. Молас – первая исполнительница партий

Лауры и донны Анны в опере «Каменный гость» А. Даргомыжского и почти всех романсов Даргомыжского, А. Бородина, М. Балакирева (посвятил певице романс «Песня»), Ц. Кюи, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова (посвятил ей романс «Тайна»), А. Глазунова (посвятил А. Молас романсы «К груди твоей белоснежной» и «Соловей»). Первая и одна из лучших исполнительниц произведений «Раёк» и «Светик Савишна» Мусоргского, прозвучавших в сопровождении автора. Мусоргским для А. Молас был написан цикл «Детская»; композитор посвятил ей песню Хиври из оперы «Сорочинская ярмарка». Камерный репертуар певицы включал также произведения М. Глинки, П. Чайковского, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа [6].

*Мария Алексеевна Оленина-Д'Альгейм* (1869–1970) принадлежит к числу выдающихся камерных певиц конца XIX – первой половины XX в. (меццо-сопрано), является создательницей русской школы камерного вокального исполнительства. Она брала уроки пения у А. Молас, с 1891 года совершенствовала вокальную технику в Париже у М. Бланшете. В 1896 году дебютировала как камерная певица в Париже и Брюсселе; здесь же организовала цикл лекций-конcertов, посвященных М. Мусоргскому (ей аккомпанировал И. Ферстер – ученик Ф. Листа). Наряду с любимой русской вокальной музыкой, певица прекрасно исполняла произведения И. С. Баха, К. В. Глюка, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, И. Брамса, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Ж. Бизе, романсы зарубежных композиторов-современников (Г. Вольфа, Э. Грига, М. Регера, К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Форе, Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка). М. Олениной-Д'Альгейм в разное время аккомпанировали А. Оленин, Е. Богословский, А. Гольденвейзер, А. Корто, Н. Метнер (она была первой исполнительницей ряда метнеровских романсов), П. Ламм, Н. Буланже. Искусство певицы высоко ценили Л. Толстой, Э. Золя, А. Блок. М. Балакирев посвятил ей романсы «Из-под таинственной холодной полумаски», «Шёпот, робкое дыханье», А. Оленин – романсы «Снилось мне небо лазурное», «Трагедия». Помимо концертной деятельности и педагогической работы (среди её учениц – А. Владимирова), М. Оленина-Д'Альгейм активно участвовала в общественной жизни: в годы Второй мировой войны состояла во французском движении Сопротивления, позднее была членом Совета мира Франции, общества «Франция – СССР» и Союза французских женщин [6].

Наряду с вокальным искусством, в истории русского драматического театра XVIII–XIX веков запечатлелись не менее яркие женские имена. Упомянем лишь некоторые из них.

*Аграфена Михайловна Мусина-Пушкина* (1740–1786) – одна из первых русских профессиональных актрис, ученица и жена И. Дмитриевского. Более двадцати лет, начиная с 1756 года, была ведущей актрисой Императорских театров в Санкт-Петербурге, играя и комедийные, и трагедийные роли. Помимо этого, А. Мусина-Пушкина славилась как выдающаяся исполнительница русских песен [6].

*Авдотья Михайловна Михайлова* (1746–1807) с равным успехом выступала на оперной, концертной (сопрано) и драматической сцене. С 1756 года работала в петербургской труппе А. Сумарокова. Была первой исполнительницей оперных партий в наиболее значительных русских операх XVIII столетия (Фетинья – «Мельник – колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, Соломонида – «Санктпетербургский гостинный двор», Фириюлина – «Несчастье от кареты» В. Пашкевича). Блистала в постановках опер Дж. Паизиелло «Две невесты», «Деревенский маркиз», «Севильский цирюльник», «Трубочист-князь» и др. С особой теплотой пела русские народные песни (в дальнейшем её исполнительские традиции продолжила Е. Сандунова). Успешно играла на драматической сцене (коронная роль – Простакова в «Недоросле» Д. Фонвизина). Партнёрами А. Михайловой были И. Петров, А. Крутицкий, Я. Шумский, П. Черникова (родоначальница актёрской династии Самойловых) [6].

*Прасковья Ивановна Ковалёва-Жемчугова* (1768–1803) – выдающаяся русская оперная певица (сопрано) и драматическая актриса. В совершенстве владела французским и итальянским языками, прекрасно играла на клавесине, арфе и гитаре, обладала незаурядными вокальными и драматическими данными. С 1779 по 1797 годы с большим успехом выступала на про-

фессиональной сцене, создав более пятидесяти разнохарактерных партий и ролей, включая мужские [6].

Таким образом, в истории женского вокального и драматического исполнительства творческая деятельность всех вышеперечисленных актрис и певиц являлась реформаторской и приобрела фундаментальное значение.

**Выводы.** Для отечественного вокального исполнительства и педагогики гендерные основы мышления и поведения – одна из актуальных современных проблем. Обращаясь к обозначенному аспекту, исследователи размышляют о природе исполнительского искусства, важнейших закономерностях, специфических чертах и исторических предпосылках последнего.

На протяжении XIX века в России, благодаря влияниям инновационного «западного» гендера в сфере общественного воспитания и образования, на драматической и музыкальной сцене активно формировалось и развивалось женское исполнительство. Существенной предпосылкой, способствовавшей утверждению отмеченного гендерного феномена, явилась творческая деятельность самобытных национальных композиторско-исполнительских тандемов: М. Глинка – Д. Леонова (ученица композитора), А. Даргомыжский – А. Молас (ученица и первая исполнительница большинства романсов названного автора), М. Мусоргский – М. Оленина-Д’Альгейм (первая в России камерная певица, пропагандировавшая камерное творчество М. Мусоргского, исполнительница практически всех его романсов). В дальнейшем подобные исполнительские содружества будут связаны с камерно-вокальной музыкой П. Чайковского и С. Рахманинова.

Как видим, многие социально-исторические и культурные явления тесно связаны с гендерным фактором, а в некоторых случаях прямо им обусловлены. Одним из наиболее ярких примеров такого рода, по нашему мнению, служит русское камерно-вокальное исполнительство XIX века.



### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Слово «гендер» (от англ. «gender») характеризует социальный пол [1].

<sup>2</sup> «Эмансипация женщин – процессы социальной мобильности женщин, связанные с социальной дифференциацией женщин как отдельной социальной группы (со своими интересами, отличными от интересов семьи, рода, детей и т. д.) и выходом женщин из приватной сферы в сферу публичную» [5, с. 371].

<sup>3</sup> Понятие, предложенное в исследовании М. Рабжаевой [4, с. 27].

<sup>4</sup> *Навык публичности*, или самостоятельного нахождения в публичном пространстве, вместе с опытом общественной деятельности позволил женщинам Западной Европы начать организованную борьбу за свои права.

Последняя осуществлялась посредством специально создаваемых женских движений, которые в XIX столетии вылились в суфражизм – борьбу женщин за право голосовать на референдумах, выборах и т. п. [4, с. 19].

<sup>5</sup> В исследовании М. Рабжаевой речь идет именно о конструировании собственного гендера, а не об усвоении изначально заданных и функционирующих в обществе гендерных стереотипов [4, с. 26].

<sup>6</sup> *Гендерная идентичность* – базовая структура социальной идентичности, характеризующая человека (индивида) с точки зрения его принадлежности к мужской или женской группе; при этом наиболее значимо, как себя категоризирует сам человек [5, с. 39].

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бендас Т.* Гендерная психология. СПб.: Питер, 2006. 431 с.
2. *Берн Ш.* Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. 318 с.
3. Большая биографическая энциклопедия. М.: БизнесСофт, 2005. URL: [http://enc-dic.com/enc\\_biography/](http://enc-dic.com/enc_biography/).
4. *Гиголаева-Юрченко В.* Эпоха бельканто в аспекте гендерной эволюции (на примере вокально-исполнительского творчества певцов-кастратов) // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы XI междунар. заочн. науч.-практ. конф. М.: Международный центр науки и образования, 2013. С. 8–17.
5. *Рабжаева М.* Женская эмансипация в России: эксперименты по гендерному конструированию // Российские женщины и европейская культура: материалы V конф., посвященной теории и истории женского движения. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 18–31.
6. Словарь гендерных терминов / отв. ред. А. А. Денисова. М.: Информация-XXI век, 2002. 378 с.

### REFERENCES

1. *Bendas T.* Gendernaya psikhologiya [Gender Psychology]. St. Petersburg: Piter Press, 2006. 431 p.
2. *Bern Sh.* Gendernaya psihologiya. Zakony muzhskogo i zhenskogo povedeniya [Gender Psychology: Laws of Masculine and Female Behavior]. St. Petersburg: Praym-EVROZNAK Press, 2007. 318 p.
3. Bol'shaya biograficheskaya entsiklopediya [The Big Biographical Encyclopaedia]. Moscow: BiznesSoft Press, 2005. URL: [http://enc-dic.com/enc\\_biography/](http://enc-dic.com/enc_biography/).
4. *Gigolaeva-Jurchenko V.* Epokha bel'kanto v aspekte gendernoy evolyutsii (na primere vokal'no-ispolnitel'skogo tvorchestva pev-tsov-kastratov) [Age of Belcanto in Aspect of Gender Evolution (On Example of Eunuch-Singers' Performing Creative Activities)] // Nauchnaya diskussiya: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: materialy XI mezhdunarodnoy zaochnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Scholar Discussion: Issues of Philology, Art Studies and Culturology: Papers of XI International Conference]. Moscow: International Centre of Scholarship and Education, 2013. P. 8–17.
5. *Rabzhaeva M.* Zhenskaya emansipatsiya v Rossii: eksperimenty po gendernomu konstruirovaniyu [Women's Emancipation in Russia: Experiments of Gender Constructing]. Rossiyskie zhenschiny i evropeyskaya kul'tura: materialy V konferentsii, posvyaschyonnoy teorii i istorii zhenskogo dvizheniya [Russian Women and European culture: Papers of the 5th Conference Devoted to Theory and History of Women's]. St. Petersburg: SPb. Philosophical Society, 2001. P. 18–31.
6. Slovar' gendernykh terminov / red. A. A. Denisova [Dictionary of Gender Terms: edited by A. A. Denisova]. Moscow: Informatsiya – XXI vek Press, 2002. 378 p.

РУССКОЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО XIX ВЕКА: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

Статья представляет краткий экскурс в гендерную историю русского камерно-вокального исполнительства XIX века. С помощью гендерного подхода выявлены основные этапы осуществления важнейших общественных и музыкальных реформ в России того времени, явившихся началом процесса становления и развития женского вокального и драматического исполнительства. Подтверждением данному гендерному феномену служит творческая дея-

тельность выдающихся исполнительниц того времени, охарактеризованная в форме кратких биографических очерков. Автор указывает, что русское камерно-вокальное исполнительство XIX века представляет собой одно из социально-исторических и культурных явлений, обусловленных гендерным фактором.

*Ключевые слова:* камерно-вокальное исполнительство, гендер, гендерная идентичность, гендерная аналитика, эмансипация.

RUSSIAN CHAMBER AND VOCAL PERFORMING  
ART OF THE XIX<sup>TH</sup> CENTURY: THE GENDER DIMENSION

The article represents short digression to gender history of Russian chamber and vocal performing art of the XIX<sup>th</sup> century. By means of gender approach the main stages of realization of the most important social and musical reforms in Russia of that time, become the beginning of the process of formation and development of female vocal and drama performing art are revealed. The creative activity of outstanding women – performers

of that time, characterized in the form of short biographic sketches is served as confirmation of this gender phenomenon. The author signs that Russian chamber and vocal performance of the XIX<sup>th</sup> century represents one of the social-historical and cultural phenomena caused by a gender factor.

*Keywords:* chamber vocal performance, gender, gender identity, gender analytics, emancipation.

**Гиголаева-Юрченко Виктория Александровна**

солистка-вокалистка

*e-mail:* gigolaeva-vika@yandex.ru

Харьковская областная филармония

Украина, 061045, Харьков

