

DOI: 10.15643/libartrus-2016.1.5

К специфике австрийского национального кода в литературе и музыке: истоки игрового начала

© Ю. Л. Цветков

*Ивановский государственный университет
Россия, 153025 г. Иваново, ул. Ермака, 39.*

Email: jzvetkow@mail.ru

Изучается взаимовлияние народного театра, австрийского зингшпиля и венской оперы в жанрах комической оперы, оперетты и драматических спектаклей с пением, музыкой и танцами. Мощное влияние итальянских и французской оперных школ, а также итальянской комедии дель арте привело к расцвету в Австрии музыкально-театрального искусства: оперы-буффа (А. Сальери, К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт), а также волшебных комедий Ф. Раймунда и сатирических драм Й. Нестроя. Их игровое начало реализуется в куплетах, музыкальных номерах, песнях и дуэтах. Венская танцевальная оперетта впитала в себя традиции венской народной комедии и комической оперы. В оперетте речитатив, вокальная музыка и народные танцы были основными элементами спектакля (И. Штраус-сын, Ф. Зуппе, К. Миллекер, К. Целлер, Ф. Легар).

Ключевые слова: *синтез искусств, игра, зингшпиль, опера-серия, опера-буффа, комическая опера, сказочная комедия, сатирическая драма с пением, оперетта, игра в игре, персонаж-маска.*

Театрально-музыкальные традиции Австрии берут свое начало в народном театре, австрийском зингшпиле, опере-буффа и французской комической опере. Первоначально в Австрии существовала широко распространенная бытовая музыка. Своими истоками она уходит в народное творчество, оказавшее сильное влияние на профессиональную музыку. Находясь на стыке нескольких культур, австрийская музыка впитала в себя их песенное богатство. На смешении немецких, славянских, итальянских и венгерских мелодий сформировался австрийский *зингшпиль* (нем. *das Singspiel*, от *singen* – петь и *das Spiel* – игра). В зингшпиле пение и танцы чередовались разговорными диалогами. Австрийский зингшпиль развивался под мощным влиянием итальянских музыкальных школ. Как известно, первый оперный театр возник в Венеции в 1637 году при участии Клаудио Монтеверди – первого оперного классика, автора опер «Орфей» (1607) и «Ариадна» (1608). Вскоре в Вене образовался филиал итальянской оперы, ее руководителем был итальянец Марио Антонио Чести (1623–1669), представитель венецианской оперной школы, вице-капельмейстер при дворе в Вене и создатель барочных опер «Золотое яблоко» (1667) и «Семирамида, или Счастливая раба» (1667).

При императрице Марии Терезии (1717–1780), которая «своим голосом и игрой на фортепиано... вызывала всеобщий восторг» [1, с. 38], капельмейстером и сочинителем зингшпилей был венский органист и пианист-виртуоз Георг Кристоф Вагензейль (1715–1777), автор шестнадцати опер, среди них «Ареодант» (1745), «Деметрий» (1747) и «Андромеда» (1750). Эти оперы продолжили традиции неаполитанской оперы-серия (ит. *opera seria* – серьезная опера) на героико-мифологические и легендарно-исторические сюжеты с преобладанием сольных номеров. При венском придворном композиторе и капельмейстере – итальянце Антонио Сальери (1750–1825) большим успехом пользовалась опера-буффа (ит. *opera buffa* – комическая опера) на бытовой сюжет с речитативом. Сальери был музыкальным фаворитом австрийского

императора Иосифа II (1741–1790) и создал более сорока опер, среди них оперы-буффа: «Венецианская ярмарка» (1772), «Притворная дурочка» (1775), «Школа ревнивых» (1778), «Талисман» (1779) и др. На либретто итальянского комедиографа Карло Гольдони «Аптекарь» (1768) и «Лунный мир» (1777) написал оперы-буффа другой яркий представитель венской школы Йозеф Гайдн (1732–1809).

Сальери творчески сблизился с замечательным оперным композитором Вены Кристофом Виллибальдом Глюком (1714–1787). В 1752 году в Вене была создана французская опера. Глюк стал осваивать французскую комическую оперу (*opéra comique*), «достигнув уровня, который не только не уступает лучшим французским *opéra comique* его времени (операм Ф. А. Филидора и Э. Дуни), но и превосходит их остроумием характеристик, тонкой игрой ассоциаций (при этом нередко использовался материал *opera seria*)...» [2, с. 53]. В этом ключе Глюк создал комические оперы «Остров Мерлина, или Светопредставление» (1758), «Исправившийся пьяница, или Чертова свадьба» (1760), «Одураченный Кади» (1761), «Непредвиденная встреча» (1764) и др.

Если для Марии Терезии итальянская опера являлась одним из атрибутов придворной жизни, то ее сын – император Иосиф II закрыл итальянскую оперу в 1776 году, поскольку заботился о развитии национальной оперы – зингшпиля. Однако сам император предпочитал итальянскую музыку, «ибо она казалась ему более мягкой для приятного времяпрепровождения» [3, с. 84]. Так, по заказу Иосифа II Сальери создал комическую оперу с разговорными диалогами «Трубочист» (1778), имевшую большой успех. Так же успешными были зингшпили Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) «Бастьен и Бастьенна» (1768, написан в 12 лет), «Мнимая садовница» (1775) и «Похищение из сераля» (1782). В них влияние оперы-буффа оказалось едва ли не преобладающим. После премьеры «Похищения из сераля», например, венцы находились в замешательстве: «Похищение» не было ни итальянской оперой, ни немецким зингшпилем; никто не знал, к какой категории его следовало отнести, по каким критериям оценивать» [4, с. 189]. Так же и опера Сальери «Пещера Трофонио» (1785) «сочетала в себе непринужденный мелодизм итальянской оперы-буффа и язык австрийского волшебного зингшпиля» [5, с. 69]. Причем, постановка «Пещеры Трофонио» Сальери заставила отложить премьеру «Свадьбы Фигаро» (1786) Моцарта. Настоящий успех, как известно, принесли Моцарту оперы «Волшебная флейта» (1791) по сказочному сюжету Х. М. Виланда, «Дон Жуан, или Наказанный распутник» (1787) на либретто Лоренцо да Понте и комическая опера «Свадьба Фигаро» по пьесе Бомарше.

Австрийский драматург и либреттист Г. фон Гофмансталь (1874–1929) так писал о главных чертах венской театральной традиции – жанровом и интермедийном синтезе: «В Вене... основой единства были широко распространенный вкус к актерской игре и широко распространенная музыкальность. Каждый умел насладиться игрой актеров, оценить ее нюансы – как и области высокой героики, так и в области бытовой или бурлескно-комичной; точно так же каждый мог напеть мотив какой-нибудь арии или станцевать вальс, не считая эту особенность чем-то особенным. Актер, певец, танцовщица фокусировали на себе весь интерес театрального зрелища: «Король Лир» или «Фауст» воспринимались здесь прежде всего благодаря актеру, «Дон Жуан» – благодаря певцу и мелодии, а пантомима – благодаря Фанни Эльснер, Тальони или Визенталь. Поэтому театр в Вене на протяжении трехсот лет или еще долее (ведь средневековый театр с его бурлескными «интерлюдиями» и торжественными музыкальными моментами непосредственно переходит в оперу XVII века и народный театр XVIII века) всегда был общим делом и общим достоянием...» [6, с. 731–732].

Начало формирования венского народного театра относится к первой половине XVIII века. Он неотделим от древней смеховой культуры, сохранявшейся в Австрии в течение долгого времени: смех в венской народной комедии имел игровую и карнавальную основу, сопровождавшуюся музыкой. Ведущими жанрами были бытовая фарс, пародия, травестия и сказочная комедия. Истоки комедийного творчества уходят в глубь веков, в обрядовые празднества и игры с песнями и плясками, посвященные культу плодородия. Исследователь Г. С. Слободкин подчеркивал яркую зрелищность, частую смену красочных декораций, отсутствие строго организованного драматического действия, превращения, импровизированные сцены и карнавально-праздничную атмосферу венской народной комедии [7, с. 12]. К излюбленным игровым приемам комедии относилась импровизация с участием дурака, народного шута *Гансвурста*, а также *лаици (шутки)*, пришедшие на австрийскую сцену из итальянской комедии дель арте с Бернардоном и Касперлем [8, S. 33]. Частым было нарушение сценической иллюзии: Гансвурст объявлял все происходящее на сцене комедией и предлагал зрителям не воспринимать театральное действие всерьез. В комедиях Йозефа Антона Страницкого (1676–1726) игровое начало выражалось в активном общении актеров со зрителями. Иногда Гансвурст потешался над публикой. Для дискурса венской народной комедии характерна игра слов, парадоксы, каламбуры и столкновение различных стилевых уровней.

В XIX веке традиции венской народной комедии успешно развивали Фердинанд Раймунд (1790–1836), родившийся в предместье Вены, и Иоганн Непомук Нестрой (1801–1862), комедиограф чешского происхождения. Несмотря на близость к современной им жизни, игровые элементы, восходящие к комедийным традициям Вены, занимают важное место в их произведениях. У Раймунда в основе сюжета большинства комедий лежат *волшебные* пьесы. Гофман-сталь, например, высоко ценил интегративный характер комедий своего предшественника: «А он внимает сказкам – сказкам старинным, неумирающим, занесенным с Востока, тем самым, которые Галлан пересказывал французам, а Гоцци – венецианцам; но только до конца смешались, бесконечно сплелись они со стихией народности, приобрели локальный колорит, пропитались запахами Вены. Он внимает сказкам, рассказанным на языке барокко, смешивающим высокое с низким, – стиль отчасти грандиозный, отчасти шутовской, венский» [9, с. 658].

В волшебных комедиях актера и писателя Раймунда прослеживается барочная традиция. В ней игра приобретает *вселенские* масштабы. Субъектами игры являются высшие силы, волшебники, феи и аллегорические образы. В комедии «Девушка из мира фей, или Крестьянин-миллионер» (1826) главный герой Фортунатус Вурцель выступает объектом игры таких аллегорий как Зависть, Молодость, Старость, а Довольство представлено в образе крестьянской девушки. Они заставляют Фортунатуса пройти путь от порочного стремления к обогащению до нравственного исправления. Важнейшими игровыми приемами в пьесе «Альпийский король, или Человеконенавистник» (1828) являются не столько превращения и магия, сколько мотивы двойничества и зеркала. Игру ведет волшебник Астрогалус, который представляет жестокого Раппелькопфа с целью заставить его увидеть самого себя со стороны. Маг становится двойником Раппелькопфа, его зеркалом, в котором мизантроп получает возможность удостовериться во всех отвратительных чертах собственной спеси.

В комедии «Расточитель» (1834) происходит смена субъектов игры, перенос ее в общественную сферу. Игроком в этом произведении является земной герой Юлиус Флотвель – богатый, решивший поразить окружающих своей щедростью. Однако эта щедрость – не добродетель.

тель Флотвеля, а *маска* его тщеславия. Волшебные персонажи есть и здесь, но Фея и Дух – покровители Флотвеля рассказывают о собственном выборе героя. Флотвель отказался от судьбы, predeterminedенной свыше. Став игроком, а не игрушкой, он сам должен нести ответственность за свои поступки, а покровители из мира духов не властны над ним. Г. С. Слободкин справедливо подчеркивал, что комедии Раймунда имеют двойную экспозицию, так как тема пьес намечается сначала на «верхнем» уровне, где все дальнейшие события сюжета уже predeterminedены, а потом на «нижнем», где показываются обстоятельства жизненного плана героев, еще не знающих, что ждет их в будущем [7, с. 86].

Кроме того, пьесы Раймунда отличает яркая *театральность*. От венского народного театра его драматургия унаследовала сценические эффекты, важную роль декораций, музыки, танцев и пения, а также пантомимические особенности актерской игры [10, S. 69]. Гофмансталь замечал по этому поводу: «В конце XVII века итальянские маски под предводительством Арлекина перебираются через Альпы. Нигде они не чувствуют себя так вольготно, как в Вене. Они быстро пускают здесь корни, а Арлекин из Бергамо становится Гансвурстом из Зальцбурга. Из рук Гоцци Раймунд принимает пестрый мир масок и сказок, вкладывая в него свое венское сердце. Нестрой изменяет этот мир, сказочное марево при нем исчезает, но фигуры и образы остаются, в сущности, теми же – посланцами нестареющей, вечной жизни...» [11, с. 740–741].

Герои комедий Нестроя – драматурга, популярного актера и руководителя предместных театров Вены, в основном, земные персонажи. Большую роль в их характеристике играет социум. В пьесах Нестроя характер комического и роль игры меняются: появляются гротескные и сатирические образы, а так же не совсем комедийные мрачные мотивы. В ранних комедиях «Изгнание из волшебного царства» (1828), «Неловкий волшебник» (1832), «Злой дух Люмпацивагабундус» (1833) сказочные сюжеты служат лишь обрамлением для высказываемых идей. Нестрой создает лишь иллюзию «моральной пьесы», в то время как на самом деле его произведения являются *пародией* на этот жанр. В комедии «Изгнание из волшебного царства, или Тридцать лет из жизни одного непутевого малого» наблюдается парадокс. Финал пьесы, в котором Лонгинус исправляется и возвращается к фее Урании, противоречит всей логике развития сюжета и является подчеркнуто ироническим. Игровой элемент появляется в названии одной из известных «комедий с пением» Нестроя «Он хочет позволить себе шутку» (1842). Ее герой – приказчик Вайнберль с помощью игры хочет преодолеть монотонность своей серой, повседневной жизни, лишенной радости и ярких событий. Игра дарит герою ряд веселых приключений, свободу от безрадостных будней и радость от пребывания в новом образе. Вайнберль выбирает маску и роль в своей игре: он хочет быть удалым весельчаком и сорви-головой. Но время игры в пьесе ограничено, и герой, в конце концов, возвращается в свою реальность. Так в комедии возникает *игра в игре* [12, S. 105].

Одним из важнейших приемов в комедиях Нестроя, унаследованным от народного фарса, является сознательное нарушение сценической иллюзии. Игровое начало реализуется в куплетах, музыкальных номерах, песнях и дуэтах. По форме и манере исполнения куплеты напоминали импровизации: «...монологи, песни и куплеты, а часто и диалог, – элементы эпического отчуждения у Нестроя, проникнуты интеллектуальной мифистофелевской стихией, вызывают нарушение сценической иллюзии» [7, с. 187]. Игровое начало в пьесах Нестроя выражается в условном плане действия и в речевой и песенной специфике. Нестрой высмеивает не столько сущность языка как средства выражения мысли, сколько сами мысли, то есть содер-

жательную сторону высказывания. Остроумные персонажи умело играют словами, а недалекие действующие лица, чья глупость подвергается осмеянию, попадают в словесные ловушки, запутываются в оттенках смыслов, и язык сам начинает морочить их.

Австрийский зингшпиль и народная комедия дали мощный импульс для дальнейшего развития венского музыкального театра, плодотворность которого ощущается на протяжении XIX и XX веков. Романтическую эпоху в песне, симфонии и камерной музыке открыл ученик Сальери – Франц Шуберт (1797–1828). Большое место у него, как и у Моцарта, занимали жанры народной бытовой музыки – лендлеры, вальсы, марши и шуточные вокальные ансамбли. Вена является родиной циклической формы вальса. Иоганн Штраус-сын (1825–1899), именуемый «королем венского вальса», был знаменит во всей Европе. Его вальсы «На прекрасном голубом Дунае», «Сказки Венского леса», «Венская кровь», «Весенние голоса» и др., по свидетельству Э. Ганслика, завоевали всеобщую любовь венцев, и вальс стал «патриотической народной песней без слов» [13, S. 579]. До сих пор он является одним из заметных концептов венской культуры. Зародившись в XVIII веке, он продолжает играть в современной австрийской музыке и драматургии важную роль [14, 319].

В оркестровых вальсах Йозефа Ланнера (1801–1843), Иоганна Штрауса-отца (1804–1849) и Иоганна Штрауса-сына ярко проявились живость ритмов, элегантность мелодики и блеск оркестровки. Если вальс создавался на основе фольклорных танцевальных мелодий, то венская танцевальная оперетта впитала в себя традиции зингшпиля, народной комедии и комической оперы. В опереттах речитатив, музыка и народные танцы были основными элементами спектакля. Творцами венской оперетты являются И. Штраус-сын (1825–1899), Франц фон Зуппе (1819–1895), Карл Миллекер (1842–1899), Карл Целлер (1842–1898) и Ференц Легар (1870–1948). Иоганн Штраус-сын, создатель и полномочный законодатель венской оперетты, за время своего творчества опубликовал более 500 различных музыкальных композиций. Среди них шестнадцать оперетт, самыми популярными из которых являются «Летучая мышь» (1874), «Ночь в Венеции» (1883) и «Цыганский барон» (1885). Их отличительные черты – романтическая склонность к лирике и мечтательность. В штраусовских спектаклях, очень разнообразных по мелодике, сохранена непосредственная связь с австрийской фольклорной традицией: «Вена издавна увлекалась народными танцами. В них находило свое выражение своеобразное чувство патриотизма венцев, никогда не порывавших со своим родным «сельским» искусством. [15, с. 12].

В XX веке традиции народного театра прочно сохраняются в австрийской литературе: А. Шницлер, Г. фон Гофмансталь, Ф. Зальтен, Ф. Брукнер, Э. фон Хорват, Э. Канетти, А. Броннен, Ф. Хохвельдер, В. Бауэр, П. Туррини, Э. Елинек. Гофмансталь с гордостью писал о яркой музыкально-театральной славе Австрии и пытался воскресить в либретто к операм «Кавалер с розой» (1909) и «Арабелла» (1928), написанных в содружестве с Рихардом Штраусом, некоторые традиционные сюжеты народного театра.

Музыка и игра явились в Австрии результатом *театрализации жизни*, то есть превращения жизни в нечто подобное искусству. Ф. Ницше, например, выдвинул тезис о *человеке-игроке*, который вступает в состязание с самой жизнью. Она представляется ему как нечто самоцельное, полностью освобожденное от норм и запретов, что и делает ее прекрасной: «Чары Диониса не только обновляют союз человека с человеком, но и зовут природу, отчужденную, враждебную или порабощенную, на праздник примирения с людьми, своими блудными сыно-

вьями» [16, с. 139]. Австрийская культура, непосредственно обращенная к человеку и не отягченная сложными философскими построениями и умозрительными схемами, как немецкая, имела в своем арсенале игровые и музыкально-театральные основы, заложенные «генетически». Ярко выраженное музыкальное и игровое начало как важный национальный компонент культуры, ее своеобразный код, определяют ее повышенную условность (театральность) и интегративность (жанровую и интермедиаальную), утверждая тем самым особое место в европейской культуре.

Литература

1. Габсбурги: Биографии. Гербы. Генеалогические древа. М.: Графика Венета, **2012**. 96 с.
2. Рыцарев С. А. *Кристоф Виллибальд Глюк*. М.: Музыка, **1987**. 183 с.
3. Нечаев С. Ю. *Сальери*. М.: Молодая гвардия, **2014**. 313 с.
4. Брион М. *Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта*. М.: Молодая гвардия, **2009**. 388 с.
5. Кириллина Л. В. Пасынок истории // *Музыкальная Академия*. **2000**. №3. С. 53–73.
6. Гофмансталь Г. фон. Венское письмо // *Избранное*. М.: Искусство, **1985**. С. 726–733.
7. Слободкин Г. С. *Венская комедия XIX века*. М.: Искусство, **1985**. 223 с.
8. Müller-Kampel B. Hanswurst, Bernardon, Kasperl // *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, **1996**. S. 33–55.
9. Гофмансталь Г. фон. Фердинанд Раймунд // *Избранное*. С. 655–661.
10. Hein J. *Ferdinand Raimund*. Stuttgart: Metzler, **1970**. 88 S.
11. Гофмансталь Г. фон. Из статьи «Комедия» // *Избранное*. С. 740–741.
12. Basil O. *Johann Nestroy*. Reinbek: Rowohlt, **1996**. 191 S.
13. Hanslick E. *Johann Strauß // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, **1995**. S. 578–585.
14. Зусман В. Г. Вальс как концепт культуры в пьесе Эдена фон Хорвата «Сказки Венского леса» // *Диалог культур – культура диалога*. М.: РГГУ, **2002**. С. 318–329.
15. Мейлих Е. И. *Иоганн Штраус: из истории венского вальса*. Л.: Музыка, **1975**. 208 с.
16. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // *Стихотворения. Философская проза*. СПб.: Художественная литература, **1993**. С. 130–249.

Поступила в редакцию 27.01.2016 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2016.1.5

On specific character of Austrian national code in literature and music: origins of game-like nature

© Yu. L. Tsvetkov

*Ivanovo State University
39 Ermak St., 153025 Ivanovo, Russia.*

Email: jzvetkow@mail.ru

In the article the mutual influence of folk theatre, Austrian Singspiel and Viennese opera in the genres of comic opera, operetta and drama performances involving music, singing and dancing is studied. The powerful influence of Italian and French opera schools, as well as the Italian Commedia Dell'arte led to the flourishing of music and theatre art in Austria: opera buffa (A. Salieri, Ch. W. Glück, J. Haydn, W. A. Mozart), fairy-tale comedies of F. Raimund and satirical dramas of Nestroy. Their game-like nature finds its expression in musical turns, satirical songs and duets. Viennese dance operetta has absorbed the traditions of Viennese popular comedy and comic opera. Recitative, vocal music and folk dances were the key elements of operettas (J. Strauss junior, F. von Suppe, K. Millöcker, K. Zeller, F. Lehar). The music and the game in Austria are the results of theatricalization of life: the life turns into something like art. Austrian culture, which is addressed directly to the human being and short of complex philosophical musings and speculative schemes, has genetically built-in playful, musical and theatrical basis, as well as German. Strongly-pronounced playful and musical source as an important national component of the culture, its code, determine its highly fictitious character (staginess) and integrity (both genre and intermediately), thereby maintain its special status in the European culture.

Keywords: *synthesis of arts, game, Singspiel, opera seria, opera buffa, comic opera, fairy-tale comedy, satirical drama with singing, operetta, game within a game, mask-like character.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Tsvetkov Yu. L. On specific character of Austrian national code in literature and music: origins of game-like nature // *Liberal Arts in Russia*. 2016. Vol 5. No. 1. Pp. 36–43.

References

1. *Gabsburgi: Biografii. Gerby. Genealogicheskie dreva [The Habsburgs: Biography. Coat of arms. Family tree]*. Moscow: Grafika Veneta, **2012**.
2. Rytsarev S. A. *Kristof Villibal'd Glyuk [Christoph Willibald Gluck]*. Moscow: Muzyka, **1987**.
3. Nechaev S. Yu. *Sal'eri [Salieri]*. Moscow: Molodaya gvardiya, **2014**.
4. Brion M. *Povsednevnyaya zhizn' Veny vo vremena Motsarta i Shuberta [Everyday life of Vienna in the time of Mozart and Schubert]*. Moscow: Molodaya gvardiya, **2009**.
5. Kirillina L. V. *Pasynok istorii. Muzykal'naya Akademiya*. **2000**. No. 3. Pp. 53–73.
6. Gofmanstal' G. fon. *Venskoe pis'mo. Izbrannoe*. Moscow: Iskusstvo, **1985**. Pp. 726–733.
7. Slobodkin G. S. *Venskaya komediya XIX veka [Vienna comedy of the 19th century]*. Moscow: Iskusstvo, **1985**.
8. Müller-Kampel B. *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, **1996**. Pp. 33–55.
9. Gofmanstal' G. fon. *Ferdinand Raimund. Izbrannoe*. Pp. 655–661.
10. Hein J. *Ferdinand Raimund*. Stuttgart: Metzler, **1970**.
11. Gofmanstal' G. fon. *Iz stat'i «Komediya»*. *Izbrannoe*. Pp. 740–741.
12. Basil O. *Johann Nestroy*. Reinbek: Rowohlt, **1996**.

13. Hanslick E. Johann Strauß. *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, **1995**. Pp. 578–585.
14. Zusman V. G. *Dialog kul'tur – kul'tura dialoga*. Moscow: RGGU, **2002**. Pp. 318–329.
15. Meilikh E. I. *Iogann Shtraus: iz istorii venskogo val'sa [Johann Strauss: from the history of the Viennese waltz]*. Leningrad: Muzyka, **1975**.
16. Nietzsche F. *Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza*. Saint Petersburg: Khudozhestvennaya literatura, **1993**. Pp. 130–249.

Received 27.01.2016.