

СЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ДЕЛЬСАРТА В ЕДИНСТВЕ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

*Приданова Е. В.*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603005, Россия.

Франсуа Дельсарт (1811–1871) — выдающийся французский певец, вокальный педагог, теоретик сценического искусства, разработавший оригинальную систему телесной выразительности исполнителя в видах искусства, связанных со словом, звуком и жестом. В результате кропотливого изучения выразительных возможностей естественного человеческого самопроявления в единстве ощущений, эмоций и мысли он впервые в истории музыкально-театрального искусства сформировал систему, включающую философско-эстетическое обоснование и структурированное описание основных поз, жестов и выражений лица человека с указанием их семантики. Будучи талантливым певцом и актером, Дельсарт уделил особое внимание вопросам взаимосвязи и взаимодействия пластики, тембра, вокальной интонации и дикции.

В современном научном дискурсе его идеи нашли отражение в трудах театроведов, культурологов, философов. Однако в сфере музыковедения значимость учения Дельсарта до сих пор представляется недооцененной. Перспективно рассмотрение его идей в свете достижений современных наук о человеке (нейробиологии, психологии, когнитивистики), что особенно актуально в связи с укреплением позиций телесно-ориентированной эпистемологии и междисциплинарным интересом к семиотике. На основе изученных материалов в статье освещены особенности семиотической системы Дельсарта, в том числе относящиеся к «жестовому» потенциалу музыкального искусства, а также предложен вектор развития его исследовательской программы применительно к изучению музыкальных текстов с позиции возможностей выявления их семантики.

Ключевые слова: Дельсарт, семиотика, эстетика, музыковедение, жест, витальный аффект.

DELSARTE'S SEMIOTIC SYSTEM IN THE UNITY OF THEORY AND PRACTICE

*Pridanova E. V.*¹

¹ Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Academy), 40, Piskunova St., Nizhny Novgorod, Russian Federation.

François Delsarte (1811–1871) was an outstanding French singer, vocal teacher, and stage art theorist who developed an original system of bodily expression of the performer in art forms related to word, sound, and gesture. As a result of painstaking study of the expressive possibilities of natural human self-expression in the unity of sensations, emotions and thought, for the first time in the history of musical and theatrical art, he formed a system that includes a philosophical and aesthetic justification and a structured description of the basic poses, gestures and facial expressions of a person with an indication of their semantics. Being a talented singer and actor, Delsarte paid special attention to the relationship and interaction of plasticity, timbre, intonation and diction.

In modern scientific discourse, his ideas are reflected in the works of theater critics, cultural scientists, and philosophers. However, in the field of musicology, the importance of Delsarte's teaching still seems to be underestimated. It is promising to consider his ideas in the light of the achievements of modern human sciences (neuroscience, psychology, cognitive science), which is especially important in connection with the strengthening of the positions of body-oriented epistemology and interdisciplinary interest in semiotics. Based on the studied materials, the article highlights the features of Delsarte's semiotic system, including those related to the "gestural" potential of musical art, and also the vector of development of his research program in relation to the study of musical texts from the perspective of the possibilities of identifying their semantics is proposed.

Keywords: Delsarte, semiotics, aesthetics, musicology, gesture, vital affect.

Феномен Дельсарта, поразивший воображение современников в середине XIX века, вновь оказался в центре внимания в 1890-е годы благодаря усилиям популяризаторов его учения: актера Стиля Маккэя, актрисы, педагога и автора гимнастической школы Женеьевы Стеббинс, артиста Большой оперы, профессора Парижской консерватории Жиродэ, дочери Дельсарта Мари Жеральди и др. В России система французского мастера получила широкую известность благодаря директору Императорских театров С. М. Волконскому, который издал в 1913 году книгу «Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)» [1].

По справедливому наблюдению Ф. Вэйл [2], сам ход жизни и решение проблем, с которыми пришлось столкнуться на своем пути Дельсарту, стали одним длительным экспериментом, в ходе которого складывалась и совершенствовалась эта творческая система. Начало поискам положили трудности, возникшие в процессе работы над убедительным сценическим воплощением одного из персонажей спектакля. Проблема была решена случайно, благодаря сходной жизненной ситуации, подсказавшей правильную организацию движений. Не найдя среди профессионалов сколь-нибудь убедительной системы обучения актера пластике, Дельсарт заинтересовался ее основами. Материалом для изучения стали обычные люди в ситуациях, когда они могли позволить себе свободно проявлять свои чувства, например дети, их мамы и няни в Тюильрийском саду, родные и близкие в моменты семейного общения. Кроме того, Дельсарт наблюдал за больными и умирающими людьми, посещал анатомический театр с целью соотнесения поз живых и умерших людей, изучал античные скульптуры и живопись эпохи Возрождения — то есть обращался к тем периодам в искусстве, когда внимание художников было сосредоточено на постижении природы человека. Все наблюдения пропускались им сквозь призму собственного жизненного и творческого опыта [3].

В результате кропотливого изучения выразительных возможностей естественного человеческого самопроявления в единстве ощущений, эмоций и мысли сформировалась система, включающая философско-эстетическое обоснование и структурированное описание основных поз, жестов и выражений лица человека с указанием их семантики. Будучи талантливым певцом и актером, Дельсарт особое внимание уделил взаимодействию пластики, звука и слова.

Учение французского мастера можно рассматривать не только с художественных, но и с антропологических позиций, поскольку он ставил перед собой масштабную задачу целостно рассмотреть возможности самовыражения человека и способствовать тем самым его эволюционному возвышению (см. об этом: [4]). Вот почему в своих высказываниях он постоянно акцентирует преобразующую функцию искусства.

Антропология Дельсарта имеет религиозную основу, и его терминология отражает принятое в философском дискурсе того времени понимание человека как телесного существа, наделенного душой. Однако вместо традиционного дуализма в противопоставлении этих двух начал он акцентирует внимание именно на взаимосвязи и взаимовлиянии человеческих способностей — едином действии «божественной души», жизненных сил и ума. Каждая из них имеет свои функции: жизнь манифестирует, душа соединяет, разум различает. Если вынести за скобки религиозное толкование души, понимая ее как совокупность психических явлений, можно увидеть в этой системе следование современному холистическому принципу объяснения человеческой природы (см. об этом подробнее: [4]).

Чувства и разум, по Дельсарту, порождены коммуникативными потребностями людей: «Душа общается с душой только через чувства. Чувства — это состояние человека как паломника на этой Земле. Человек обязан материализовать все: ощущения через голос, чувства через жест, идеи через речь. Средства передачи всегда материальны. Вот почему в церкви есть таинства, внешнее поклонение, песнопения, церемонии. Все его институты вытекают из этого в высшей степени философского принципа» [5].

Жест, звук (голос) и речь, таким образом, являются средствами коммуникации и, соответственно, семиотическими системами. Несмотря на то, что они тесно связаны между собой, как и те способности, которые их порождают, эти системы неравнозначны: «Жест превосходит любой другой язык, потому что он охватывает все составляющие нашего существа. Жест включает в себя все, что находится внутри нас. Звук — это жест голосового аппарата. Согласные и гласные — жест ротовой полости, а жест, собственно так называемый, — продукт мышечного аппарата» [5].

В этом утверждении отражается исключительно личный интроспективный и эмпирический опыт, но оно неожиданно оказывается созвучным современным изысканиям ученых — представителей так называемой когнитивной или динамической семиотики, которые изучают фундаментальные условия производства значений («семиозис»), то есть принципы формирования «довербальной», прото- или первосемантики. Смежная наука — психология развития, посвященная самому раннему телесному опыту общения ребенка со взрослыми, позволяет конкретизировать детали этого процесса и свидетельствует о наличии так называемого амодального гештальта, соединяющего слуховое, визуальное и двигательное выражение в единый «витальный аффект», который и является базовым способом передать в коммуникации некоторое первичное значение (см. об этом подробнее: [6]). Несмотря на отсутствие его принадлежности к определенной сенсорной системе, именно жест как один из наиболее естественных способов конкретизировать сообщение является следующим шагом коммуникации, что и обуславливает его ведущее значение в ряду других чувственных ощущений (зрение, слух).

Семиология жеста (в широком понимании последнего как способа телесного выражения человека) — наиболее разработанная часть системы Дельсарта, подробно описанная на русском языке в книге С. М. Волконского. Французский певец понимает под семиотикой интерпретацию органического движения как определенного настроения (чувства). Он выделяет следующие параметры означаемого: эмотивное (т. е. указывающее на степень чувства, напряженность без указания на его характер), аффективное (проявление характера чувства: влечение или отвращение), волевое [1, с. 34].

Основой для классификации всех движений послужили три базовых состояния «внутреннего» человека как «отправной точки всех своих проявлений и конечной точки всех своих восприятий» или, иными словами, некоторого центра воображаемой окружности, т. к. человек «мыслит или от себя, или по отношению к себе» (см. об этом подробнее: [1, с. 46]).

Если жест первичен и находится ближе всего к самому существу экспрессии, то далее, по мысли Дельсарта, он может разворачиваться в звук, который в большей степени способен выразить чувство человека: «голос — таинственная рука, которая трогает, обволакивает и ласкает сердце» [5]. Семантика голоса зависит, прежде всего, от его принадлежности тому или иному участку диапазона: «грудной голос — это выражение чувствительной или витальной жизни и интерпретатор всех физических эмоций. Средний регистр выражает эмоции морального плана. Головной регистр интерпретирует все, что касается интеллектуальных явлений». Следовательно, эти участки диапазона соответствуют эксцентрическому, нормальному или концентрическому типу самовыражения [3]. Здесь важно отметить, что данные характеристики, скорее всего, свойственны именно французской вокальной музыке, которая по своей природе гораздо ближе к декламации, чем, например, итальянская. Этот аспект учения Дельсарта требует специального изучения с точки зрения доказательства универсальности (исторической, стилевой, национальной) обозначенной им закономерности.

Особое внимание автор уделяет интенсивности пропевания интонации, которая также может быть эксцентрической (движение вверх), концентрической (движение вниз) и нормальной (монотонность). Соответственно, первый вариант выражает в зависимости от контекста восторг, изумление или конфликт, второй — одобрение, нежность или подавленность, третий — нерешительность (колебания) [3].

Среди большого разнообразия интонаций им выделяются «особые интонации»: восклицания (резкие, громкие, страстные звуки), крики (продолжительные восклицания, которые выражают сильные страдания, радость или ужас — звук «а», призыв к помощи — звук «о»), стоны (жалобный, жалкий голос, издающий два последовательных тона), плач (громкий, жалобный, отчаянный и упрямый голос), рыдание (непрерывная последовательность звуков, производимых легким, непрерывным вдохом, иногда судорожным и заканчивающимся долгим и сильным вдохом), вздох (слабый низкий тон, производимый быстрым выдохом, за которым следует медленный и глубокий вдох), смех (последовательность громких, быстрых, монотонных звуков, образованных непрерывной серией легких выдохов, быстрых и несколько конвульсивных, более или менее острого и продолжительного тона, произведенных глубоким вдохом), пение. Несмотря на интуитивную ясность семантики этих

интонаций, важна попытка описать их с помощью конкретных комбинаций выразительных средств (фонема, высота тона, сила звука, последовательность тонов, сочетание звука и дыхания). Кроме того, еще раз подчеркнем мысль автора о том, что интонация — это своеобразное инобытие жеста, и она подчиняется тем же выразительным принципам.

Третий этап самовыражения человека — речь, отражающая возможности ума. Одним из наиболее значимых свойств речи является артикуляция. Автор акцентирует внимание на согласных звуках, которые формируют интеллектуальный смысл слова (тогда как гласные в большей степени отражают эмоцию). Поэтому четкое произнесение первого согласного — принципиальное условие для понимания смысла слова.

Таковы природные выразительные возможности человека, взятого в единстве его физического, эмоционального и интеллектуального проявлений. Эту часть учения, как уже упоминалось, Дельсарт назвал семиотикой. Он, кстати, замечал, что сами по себе эти природные ресурсы существуют в трех видах: конституционных (свойственных человеку от рождения), привычных (модифицированных под влиянием обстоятельств) и ускользающих (возникающих под влиянием страсти) формах. Однако они имеют божественную природу, т.е. потенциально совершенны. Именно такого человека создает искусство, которое стремится раскрыть «последние степени» его возможностей и потому является «озаренной природой»: «Искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум — умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [1, с. 35]. Природа дает большое количество выразительных средств, и задача художника — узнать их для того, чтобы осознанно использовать те или иные ресурсы для создания необходимого образа. Умение «выводить из определенного настроения определенную органическую форму» определяется им как эстетика.

Если ценные наблюдения французского мастера нашли свое применение и развитие в театральной сфере и искусстве танца, то в музыкальной среде его учение оказалось забыто. В то же время интерес современных музыковедов к феномену жеста и изучение его моделирования средствами звукового искусства показывает, что рассматриваемая система приобретает новую актуальность и провоцирует на более подробное изучение возможностей ее применения в сфере музыковедения.

Каковы перспективы переноса наблюдений французского певца над жестом в сферу семантики музыкального искусства? В России наиболее востребованной для анализа произведений до сих пор остается теория интонации, которую развивал в первой половине XX века Б. В. Асафьев. Вот почему теория жеста воспринимается как нечто вторичное по отношению к ней. Действительно,

изучая вопрос происхождения музыки, Асафьев приходил к мысли о ее вокальной природе. По отношению к русской музыке он использовал слово «мелос», которое обозначало песенность, распевность, мелодическую текучесть. В труде о П. И. Чайковском Асафьев разработал термин «симфонизм», понимая под ним умение композитора развивать тематизм через последовательное внутреннее изменение, сопоставление, конфликтное столкновение различных музыкальных образов. В этом процессе для него очень важным представлялось понимание инструментального мелоса. Он пишет о том, что музыку немислимо себе представить без дыхания, которое обуславливает ту или иную степень песенной напряженности, а значит, в этом смысле и скрипка поет. Эту энергию песенности он называл мелос. Еще один важный для его теории концепт — «тон», то есть напряжение, усилие, необходимое для высказывания эмоционального состояния. Именно это качество музыки делает ее средством общения людей.

Ученого интересовал вопрос соотношении речи и мелодии. В работе «Речевая интонация» [7] он отмечал, что речевая и музыкальная интонации — это ветви одного потока. Например, он говорил, что крестьянское чтение вслух — тоже пение. Поэтому он применял термин «интонация» не только к речи, но и к музыке. Свою теорию Асафьев сформулировал в книге «Музыкальная форма как процесс» [8]. Интонация — это состояние тонового напряжения, которое становится способом запечатления в звуках мысли. Прежде всего, она представляет собой осмысленную комбинацию звуков, образующих между собой взаимосвязь. В создании интонации участвуют интервал, лад, ритм и тембр, например, мы говорим о героических, радостных или скорбных интонациях. Кроме того, ученому принадлежит идея об интонационном словаре эпохи, благодаря наличию которого композитор может быть понятым широкой аудиторией.

Если сопоставить наблюдения русского ученого и рефлексию французского артиста, можно обнаружить их определенное сходство и, вместе с тем, разницу, обусловленную культурными установками и масштабностью теоретической мысли. Асафьев акцентирует в музыке эмоциональный и интеллектуальный компоненты. Дельсарт предлагает телесно-ориентированный подход к пониманию музыки, то есть акцентирует внимание на моменте рождения смысла — жесте, который является первичным способом означивания, что созвучно представлениям современных западных авторов [6].

На наш взгляд, понятие жеста является более широким, чем интонация, поскольку интонация может восприниматься как музыкальная артикуляция («инобытие», специализация) кинестетического движения. Так, анализируя интонацию, можно учитывать не только ее привычный смысловой аспект (интонации вдоха, восклицания, речитация и т. д.), но и физиологический,

обращая внимание на такие параметры, как дыхание и интенсивность. Подобный опыт по отношению к литературному тексту произвел выдающийся русский ученый, основатель культурно-исторической школы в психологии искусства Лев Выготский в статье, посвященной анализу новеллы Ивана Бунина «Легкое дыхание» [9].

По мнению Выготского, в качестве основного художественного приема писатель использует прием снятия психологического напряжения читателя путем выстраивания самой структуры нарратива: повествование начинается с кульминации (убийство главной героини), и вся последующая композиция воспринимается как разрешение этого напряжения. Ученый пишет о цели писателя так: «Погасить, уничтожить то непосредственное впечатление, которое исходит на нас от этих событий, и превратить, претворить его в какое-то другое, совершенно обратное и противоположное первому» [9, с. 15]. Этот прием отражается на структуре фраз и предложений, которые выстроены таким образом, чтобы сделать дыхание читателя легким и свободным.

Выготский произвел ряд экспериментальных записей дыхания во время чтения этого рассказа, подтвердив гипотезу о том, что чувства человека непосредственно отражаются на его дыхании. «Заставляя нас тратить дыхание скупое, мелкими порциями, задерживать его, автор легко создает общий эмоциональный фон для нашей реакции, фон тоскливо затаенного настроения. Наоборот, заставляя нас как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции» [9, с. 20]. Наблюдения психолога можно перенести и в сферу интерпретации музыкального текста.

Возвращаясь к Дельсарту, важно отметить, что исследователи его учения делают акцент либо на философско-эстетических, либо на исполнительских аспектах предложенной автором системы. Это оправдано самим характером его деятельности, преимущественно, артистической и просветительской (он проводил открытые лекции по эстетике). Его теория не разработана строго логически и сохранилась фрагментарно в черновых набросках и воспоминаниях талантливых учеников и последователей. Тем не менее, заявив еще в середине XIX века о том, что искусство запечатлевает высшие проявления человека в единстве тела, души и ума, он предвосхитил современную теорию «воплощенного сознания», а в музыкальной науке — формирование ее новых отраслей («нейромузыкологии», «сравнительного музыковедения»). Отталкиваясь от его наблюдений, а также утверждений современной нейронауки о том, что экспрессивная (связанная с выражением) и перцептивная (связанная с восприятием) системы человека имеют общую основную структуру [6, с. 25], можно высказать предположение, что для полноценной интерпретации музыкального произведения недостаточно только интеллектуальных

инструментов и непосредственных эмоциональных реакций. Уловить весь спектр невербализируемых нюансов послания творца сможет лишь человек, который на высоком уровне способен интегрировать базовые телесные (биологические) поведенческие реакции, высокоразвитую эмоциональную отзывчивость и интеллектуальную рефлексию.

Реципиент, стремящийся к интерпретации музыки, наиболее близкой оригинальному замыслу, в идеале должен представлять собой хорошо подготовленный для этой цели инструмент познания, поскольку в этом качестве, согласно современной концепции «воплощенного сознания», служит физическая активность всего организма. Нечто подобное, в частности, имел в виду один из выдающихся последователей Дельсарта в XX веке — Эмиль Жак Далькроз, который писал о необходимости ритмического воспитания тела музыканта. «Нервная система точно так же, как и мускульная, поддается развитию, — пишет он. — У гениев эти образы, должно быть, являются врожденными, или, во всяком случае, природа наделила их способностью ясных восприятий и отчетливых образов. Как кажется, воспитание им не нужно» [10]. Безусловно, данный вопрос заслуживает специального исследования, однако, в качестве одного из примеров, подтверждающих это наблюдение, можно привести А. Н. Скрябина, утонченная натура которого, по многочисленным воспоминаниям родных и друзей, была крайне восприимчива к движениям и жестам.

Вот почему Далькроз настаивает на том, что в процессе обучения музыканта ритмическое воспитание тела должно подкрепляться культивацией чувственных реакций, но не спонтанных и хаотичных, а осмысленных или так называемых «умных эмоций». Эстетическое развитие и широкий культурный кругозор, умение отдавать себе отчет в своих реакциях завершают портрет «совершенного интерпретатора» музыки, как мы могли бы предложить его называть. Теперь этот высокоразвитый «инструмент» готов к выполнению сложной задачи выявления смысла музыкального произведения, заложенного в нотном тексте, а не только к его исполнению.

Шаг навстречу такой трансформации человека (без приложения к сфере музыковедения) был сделан в эпоху рубежа XIX–XX веков, когда многочисленные энтузиасты попытались воплотить на практике заветы Дельсарта и развить в новом русле высказанную Вагнером мечту о создании артистического человека: «Воспитание, основанное на развитии сил, на заботе о физической красоте, станет преимущественно художественным благодаря хотя бы любви к ребенку, ...благодаря радостному созерцанию развития его красоты; и каждый человек в известном смысле будет действительно художником» [11]. Среди профессиональных музыкантов наиболее далеко продвинулся в этом направлении уже упомянутый выше Далькроз, дидактические разработки

которого, однако, ограничилась более узкой задачей ритмического развития музыканта через движение [12].

Интересным примером пластической интерпретации музыки стала деятельность Айседоры Дункан, которая, как известно, брала уроки у французского маэстро, и опыты которой могут служить образцом весьма тонкого и убедительно-го перевода звуковых структур на язык пластики. Однако в сознании теоретиков искусства Дункан остается именно танцовщицей, творчество которой стало яркой вспышкой торжества свободного танца, уступившего место иным формам двигательной активности. Между тем, ее опыты можно считать частичным воплощением той исследовательской программы, о которой идет речь, серьезным шагом на пути к ее реализации. Из заданного ею импульса в России развилась школа Стефаниды Рудневой (1890–1989), которая не только успешно воспитывала юных танцовщиц, но и пыталась через эту практику осмыслить взаимодействие музыки и движения. Так, например, она пишет: «В определенной ситуации наша большая моторика (скелетные мышцы), а с ней вместе дыхание реагирует несколько не меньше на ладовую структуру музыки, на ее смысловой эмоционально-динамический процесс в его деталях, чем на ритм» [13]. Свой подход она назвала «действенным слушанием» музыки, суть которого заключается в том, чтобы позволить нашей моторике свободно реагировать на все сложные и разнообразные эмоции и музыкальные «ситуации», отвечать на все перипетии музыкального эмоционально-динамического процесса.

Сегодня в музыкальной психологии известен феномен под названием «внутренний танцовщик» (метафора Пер Оге Брандта). Как писал Оле Кюль, «внутренняя артикуляция значения представляет собой телесно-обоснованный процесс, интернализованную репрезентацию экспрессивного жеста» [6, с. 73]. Таким образом, воспитанное через освоение разнообразных пластических возможностей тело может откликаться на заложенные в музыке структурно-содержательные паттерны (как это уже успешно делали ученицы школы Стафаниды Рудневой и те, кто сегодня продолжает ее движение под руководством В. Н. Рязановой на базе Российского университета дружбы народов). Следующим шагом к появлению семантической теории, основанной на живой практике и подкрепленной дальнейшими исследованиями нейронауки, может стать культивация тренированного самосознания, умеющего осмысливать свой двигательный и интроспективный опыт. Наконец, если речь идет о музыке прошлого, необходимо учитывать исторический контекст, а именно те конвенции относительно двигательной активности и разного рода тропов и топосов, которые характерны для изучаемой эпохи, то есть культурный аспект семантической интерпретации.

Безусловно, обрисованная здесь исследовательская программа является в высокой степени гипотетической и лишь намечена в самых общих контурах.

Однако эвристический потенциал учения Дельсарта, по всей вероятности, далеко не исчерпан и может заключаться в развитии подхода к изучению специфически-музыкальной содержательности с учетом жестово-кинетических позиций, а значит, способствовать новому утверждению изначально целостного существования музыки как вида искусства в тесном единстве теории и практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волконский С. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. 176 с.
2. Waille F. Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811–1871). Des interactions dynamiques. Thèse soutenue le 17 décembre 2009 à 14h30 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3.
3. Приданова Е. Учение о «выразительном человеке» Франсуа Дельсарта в аспекте художественной антропологии // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. Н. Новгород, 2021. С. 181–184.
4. Приданова Е. Художественная антропология Ф. Дельсарта в ее исторической перспективе // Вопросы музыкальной науки. 2021. Вып. 4 (45). С. 58–67.
5. Delaumosne A., Delsarte F. Delsarte System of Oratory: Including the Complete Works of M. L'abbe Delaumosne and Mme. Angelique Arnaud (pupils of Delsarte) with the Literary Remains of Francois Delsarte, Procured of Mme. Delsarte and Given Literally in Delsarte's Own Words, Without Alteration Or Annotation, and Addenda. Fourth Edition. New York. Edgar S. Werner. 1893 546 s. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm> (дата обращения: 01.11.2024)
6. Кюль О. Музыкальная семантика. Белгород: Институт прикладной психологии, 2022. 237 с.
7. Асафьев Б. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. 376 с.
9. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
10. Шторк К. Система Далькроза. Л.; М.: Петроград, 1924. 134 с.
11. Вагнер Р. Искусство и революция [Электронный ресурс]. URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (дата обращения: 28.09.2021)
12. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика XXI, 2001. 248 с.
13. Руднева С. Дыхание и дыхательность как средство выразительности движения на разных этапах музыкально-двигательной работы. Рукопись. [Электронный ресурс]. URL: <https://dancefrommusic.ru/vvodnaja-chast/> (дата обращения: 28.09.2021)

REFERENCES

1. *Volkonskij S.* Vyzritel'nyj chelovek. Scenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu). SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2012. s.
2. *Waille F.* Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811–1871). Des interactions dynamiques. Thèse soutenue le 17 décembre 2009 à 14h30 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3.
3. *Pridanova E.* Uchenie o «vyrazitel'nom cheloveke» Fransua Del'sarta v aspekte hudozhestvennoj antropologii // Muzyka v dialoge kul'tur i civilizacij. N. Novgorod, 2021. S. 181–184.
4. *Pridanova E.* Hudozhestvennaya antropologiya F. Del'sarta v ee istoricheskoy perspektive // Voprosy muzykal'noj nauki. 2021. Vyp. 4 (45). S. 58–67.
5. *Delaumosne A., Delsarte F.* Delsarte System of Oratory: Including the Complete Works of M. L'abbé Delaumosne and Mme. Angélique Arnaud (pupils of Delsarte) with the Literary Remains of François Delsarte, Procured of Mme. Delsarte and Given Literally in Delsarte's Own Words, Without Alteration Or Annotation, and Addenda. Fourth Edition. New York. Edgar S. Werner. 1893 546 s. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm> (data obrashcheniya: 01.11.2024)
6. *Kyul' O.* Muzykal'naya semantika. Belgorod: Institut prikladnoj psihologii, 2022. 237 s.
7. *Asaf'ev B.* Rechevaya intonaciya. M.; L.: Muzyka, 1965. 136 s.
8. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak process. L.: Muzyka. Leningr. otd., 1971. 376 s.
9. *Vygotskij L.* Psihologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1968. 576 s.
10. *Shtork K.* Sistema Dal'kroza. L.; M.: Petrograd, 1924. 134 s.
11. *Vagner R.* Iskusstvo i revolyuciya [Elektronnyj resurs]. URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (data obrashcheniya: 28.09.2021)
12. *Zhak-Dal'kroz E.* Ritm. M.: Klassika HHI, 2001. 248 s.
13. *Rudneva S.* Dyhanie i dyhatel'nost' kak sredstvo vyrazitel'nosti dvizheniya na raznyh etapah muzykal'no-dvigatel'noj raboty. Rukopis'. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://dancefrommusic.ru/vvodnaja-chast/> (data obrashcheniya: 28.09.2021)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Приданова Е. В. — канд. искусствоведения, доц.; epridanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-8729-8772

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pridanova E. V. — Cand. Sci. (Arts), Prof.; epridanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-8729-8772