

# СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

УДК 378.1(44):782

САКАЛО О. В.

## «РОБЕРТ-ДИЯВОЛ» ДЖАКОМО МЕЙЄРБЕРА І ФРАНЦУЗЬКА *TRAGEDIE LYRIQUE*

Виявлено спадкоємність першої великої романтичної опери Дж. Мейєрбера «Роберт-Диявол» і французької *tragedie lyrique*. Оскільки остання сформувалась як жанр – носій ціннісних орієнтацій сучасної доби й ідеологічного впливу на суспільство, визначено успадковані композитором типологічні елементи поетики французької *tragedie lyrique* на рівнях сюжету, композиції та образної системи. Наведено факти з історії постановки вистави «Роберт-Диявол» на сцені Королівської академії музики, невідомі у вітчизняному музикознавстві. Ідеться про активну участь у створенні оперного спектаклю (зокрема розглянуто інновації) директора театру Л.-Д. Верона і Ш.-Е. Дюпоншеля, який відповідав за сценічне втілення й оформлення вистави і якого вважають першим оперним режисером. Їхні винаходи спільно з відкриттями Дж. Мейєрбера, з одного боку, свідчать про актуальність жанрово-стильового комплексу французької *tragedie lyrique* на ранньому етапі формування романтичного концептуального оперного жанру. З іншого, – вони доводять, що в «Роберті-Дияволі» Дж. Мейєрбер утілює більшість естетичних положень інноваційної романтичної естетики, яка постала результатом переосмислення поетики французької *tragedie lyrique*.

**Ключові слова:** французька *tragedie lyrique*, «Роберт-Диявол» Дж. Мейєрбера, романтична опера.

В останні десятиліття зусиллями багатьох дослідників історії західноєвропейського музичного театру долаються не тільки національно-центристські теорії розвитку музичного мистецтва загалом, а й опери зокрема, на заміну яким приходять бачення музичної культури країн Західної Європи Нового часу як інтеграційного художнього простору. Паралельно визначився напрям, спрямований на виявлення естетичного підґрунтя поетики кожної жанрової моделі опери, надаючи змогу не лише об'єктивно оцінити її художнє значення й соціокультурні функції відповідного часового періоду, а й визначити вплив сформованих нею традицій на жанрові різновиди опер наступних епох. Серед явищ, історична концепція яких уточнюється, переосмислюється й об'єктивується в сучасному музикознавстві, опинилась французька *tragedie lyrique*<sup>1</sup>. Тому набуває актуальності висвітлення одного з аспектів історичного впливу жанру *tragedie lyrique* на поетику великої романтичної опери. Мета статті – визначити спадкоємність із жанром *tragedie lyrique* першої великої романтичної опери Дж. Мейєрбера «Роберт-Диявол».

---

<sup>1</sup> Визначення французького національного різновиду опери, що перекладається як «музична трагедія».

Ідейно-образний комплекс опери «Роберт-Диявол» творчого тандему Дж. Мейєрбера – Е. Скріба свідчить про осягнення авторами соціальних проблем епохи Реставрації та естетико-художньої реакції на них. Нові герої (Роберт і Бертрам) у високій опері, як і новий (драматичний) тип конфлікту, з яким пов'язаний кожен із них, породжені духовною ситуацією свого часу. Зверненням до готичної поетики, синтезованої з оперним досвідом моцартівського «Дон Жуана»<sup>1</sup>, визначено в організації сюжету параметри нового жанру. *Tragedie lyrique* як вихідна жанрова модель найбільше підходила для втілення естетичної програми романтизму. Те, що цей жанр обрали адміністрація паризької опери і Дж. Мейєрбер, творча особистість, зорієнтована на романтичні новації, свідчить про популярність і актуальність *tragedie lyrique* у французькій культурі і про потребу інтерпретації сучасних ідей цими засобами.

Зміни, які Дж. Мейєрбер вносив у партитури «Роберта-Диявола» навіть після надзвичайного успіху першої паризької прем'єри, свідчать про серйозність намірів композитора. Його твір був першим кроком опери на шляху формування системи символів нової – романтичної міфології, на це вказувала семантика образів головних персонажів<sup>2</sup>. Незважаючи на їх змістовно-сміслову багаторядність, остаточне піднесення Роберта і Бертрама на рівень «героїв свого часу» стало можливим лише завдяки поетиці *tragedie lyrique*, яка за 150-річною традицією приписувалася протагоністам – виразникам комплексу актуальних ідей.

В опері Дж. Мейєрбера – Е. Скріба фабульним фасадом складного сюжету залишилась легенда часів середньовічних лицарських походів, і це відповідало законам *tragedie lyrique*. Досить згадати «рицарську» трилогію Ж.-Б. Люллі «Амадис Гальський», «Роланд» та «Арміда». Згідно з принципами естетики *tragedie lyrique*, Роберт має статусну характеристику: видатна особистість, життя якої вже стало матеріалом для художнього осмислення (хоч і з негативним забарвленням)<sup>3</sup>. Згідно з традицією жанру, розвиток центрального образу відбувався в умовах дворянної колізії, у якій паралельно до подвигів воїна розгорталася інтрига галантних пригод з остаточною перемогою обох. Традиції відповідали умови лібрето Е. Скріба: Роберт бере участь у різних формах лицарського життя, які вимагають прояву військової доблесті, і, водночас, як герой любовної колізії, має бути ідеальним коханим. У *tragedie lyrique*, у яких інтерпретувалися сюжети середньовічного епосу, душа головного героя – лицаря-воїна була ареною боротьби християнського світу і язичницької темряви, високих ідеалів віри, духовності й темних неконтрольованих пристрастей, оскільки його вибір був

<sup>1</sup> Про це докладно йшлося у статтях автора: Сакало О. В. Донжуановские рефлексии образа Бертрама в опере Дж. Мейєрбера «Роберт-Дьявол» // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса : Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 158–168; Освоение внестилевого, как путь к собственному стилю (на примере «Роберта Дьявола» Дж. Мейєрбера) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 152–160; «Роберт-Диявол» Дж. Мейєрбера в контексті концепцій мистецтвознавства // Українське музикознавство. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 14–27.

<sup>2</sup> Про це докладно йшлося у названих статтях автора.

<sup>3</sup> Натомість зазначимо, що прийом статусної характеристики Роберта є відпрацьованим романтичною естетикою і практикою. Ознаки його постаті як історично значущої репрезентовані у баладі трубадура Рембо (вигаданого неісторичного персонажа). Її зміст – доопера історія життя лицаря і його родини. У лібрето опер XVII–XVIII століть (на противагу романтичному принципу надання інформації про досюжетне життя протагоніста шляхом використання однієї з форм оповіді від імені учасника художнього ряду сюжету) залучалися історичні особи й колізії їхнього життя, поширені й добре відомі більшості глядацької аудиторії.

символічним для суспільної свідомості. Ця умова дотримана в опері Дж. Мейєрбера – Е. Скріба з урахуванням необхідної релігійної корекції. Характерною особливістю організації сюжету *tragedie lyrique* були зіткнення героїв з Долею, які демонстрували її всесилля. Дослідниця французької опери В. Брянцева типовою ознакою *tragedie lyrique* вважає посилення на невідворотну волю Фатуму або Долі у драматичних ситуаціях і в їх розв'язанні у житті наймогутніших царів, і навіть богів<sup>1</sup>. Колізія головних героїв трактувалася відповідно до барокової концепції: «людина – іграшка в руках Долі». Колізія Роберта, який протягом майже всієї опери представлений «іграшкою» в руках двійника з іншого світу, і навіть у вирішенні конфлікту постає виконавцем чужої, надземної волі (покійної матері), – сприймалася варіацією на затверджену традицією тему.

Вихідна для сюжету християнська легенда надала змогу органічно включити в поетику жанру і образ Бертрама. У тих *tragedie lyrique*, у яких основою лібрето були християнські легенди або епізоди середньовічного епосу, лицарям, захисникам християнської віри, найчастіше протистояли представники інших світів, які володіють надлюдськими силами, чарівниці й чаклуни Сходу (із принципово інших культур і релігій). Однак їх могутність зазнавала поразки у зіткненні з вірою і духовністю лицарів-християн. Бертрам органічно вписується в задану жанром формулу персонажів-супротивників, персоніфікуючи світ Князя Темряви, вічного ворога людства, у християнській свідомості. Подібно до Арміди Ж.-Б. Люллі, він до останнього намагається боротися за своє кохання, але гине, приречений правовірним вибором головного героя.

*Tragedie lyrique*, як створена художніми засобами актуальна часова модель світобудови, мала трирівневу сюжетну організацію, у якій були представлені Небо й потойбічний світ з їх жителями та їх інтереси й населена людьми земля. У «Роберті» відверто простежуються відповідності до заданої моделі. Особливу роль у *tragedie lyrique* мала образна сфера царства мертвих. Аїд був місцем зіткнення оперних героїв із Долею, де персонажі яскравіше проявляли себе в боротьбі за своє щастя<sup>2</sup>. Не складно виявити безпосередній зв'язок між цією типологічною ознакою жанру і своєрідністю побудови сюжету опери Дж. Мейєрбера. У всіх спробах Роберта досягти щастя демон Пекла Бертрам втягує його у викривлений простір іншого світу, матеріалізуючи пекельну атмосферу на землі. Пекло, предметно не представлене на сцені, але яке Бертрам носить у собі, надає граничної яскравості образу демона іншого світу і його Долі.

Концептуального значення *tragedie lyrique* надавали масові сцени, які репрезентували всі форми заданого сюжетом буття. Традиційні для жанру картини святкувань, урочистих ходів, побутових явищ і подій не втрачали актуальності і в умовах нової оперної естетики, у чому й переконував «Роберт». Сцени-замальовки похідного лицарського побуту в Інтродукції і в першому акті, різних форм палацового життя в другому й четвертому актах, нарешті, епізод із відлюдниками в соборі – надали опері масштабу епічної оповіді, у якій майже кожен герой, діючи в особистісній колізії, персоніфікував водночас і певну соціальну групу.

У пошуку відповідності жанрової традиції *tragedie lyrique* і романтичної естетики не остання роль належала Луї Дезіре Верону (Louis-Désiré Véron). 1 березня 1831 року чутки, які протягом майже двох місяців поширювались у театральних колах французької столиці, виправдалися: засновник і редактор журналу «Revue de Paris», видавець газети «Messager des chambres» Л.-Д. Верон став директором Королівської

---

<sup>1</sup> Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр : исследование. Москва : Музыка, 1981. С. 87.

<sup>2</sup> Там само.

Академії Музики<sup>1</sup>. Оцінити міру участі нового директора у сценічній реалізації «Роберта» надають можливість його мемуари. «Тільки-но я прийняв керівництво, – згадує Л.-Д. Верон, – я хотів передусім прочитати лібрето *Robert le Diable*, єдиного твору, який міг розучуватися відразу. Я був вражений значимістю і неповторністю сюжету; усі ролі видавалися мені особливо цікавими, що означало хороші шанси на успіх твору. Проте після тривалих роздумів я посилав численні важливі примітки панам Скрібові й Жермену Делавіню [Germain Delavigne], авторам лібрето, як і пану Мейєрберові, композитору»<sup>2</sup>. Усвідомлення перспективності цієї опери, перетворило діяльність нового директора на співтворчість. Так, отримавши інформацію про вже вирішений розподіл ролей, він не обмежився здивуванням, що партія Бертрама була написана для баритона і доручена мсьє А.-Б. Дебадьє (Henri-Bernard Dabadie). Можна припустити, що спочатку темброве вирішення партії демона іншого світу було продиктоване бажанням Дж. Мейєрбера уявити ліричну грань образу «співочою» кантиленною природою баритона. Важко виключити і припущення про тембровий вплив моцартівського Дона Жуана. Однак Л.-Д. Верон (за мемуарами) переконав Дж. Мейєрбера і Е. Скріба передати партію басу: він не тільки чув її у ближчій до традиції і більш значущій тембровій версії, а й уявляв у виконанні співака, який мав прекрасні вокальні, акторські і зовнішні дані, – Проспера Левассера (Nicolas-Prosper Levasseur). Директор умовив композитора перетранспонувати партію, а на себе взяв дипломатичне врегулювання цього питання. Щоправда, за щоденниковими записами Дж. Мейєрбера, ініціатором передання партії від П. Левассерові був попередній директор Академії Е.-Т. Любер (Emile-Timothe Lubbert). Але композитор небезпідставно оцінював його дії як інтриганство з метою піднесення престижу композиторів-французів і применшення досягнень Дж. Мейєрбера. Імовірно, через це він сприймав усі рекомендації директора як такі, що мають погіршити виставу іноземного майстра.

Найскладнішим етапом постановки Л.-Д. Верон вважав останні кілька днів, які відокремлювали генеральні репетиції від прем'єри. У цей час він був змушений у «постійних дискусіях» переконувати лібретиста й композитора в необхідності скорочень і змін. Він жваво і точно доводив Е. Скрібу і Дж. Мейєрберу користь збереження текстів недоторканими і, з полегшенням зітхав, коли, нарешті, домагався від авторів згоди на переробки<sup>3</sup>.

Мемуари Л.-Д. Верона, як і його надзвичайно успішна діяльність на посаді директора, виявляють не тільки детальне знання традиції *tragedie lyrique*, а й того, на залишення яких її ознак у нових виставах сподівалася сучасна публіка. Видовищність, як одна з характерних особливостей жанру, відігравала в цьому значну роль, тому серйозно турбувала нового директора, адже максимально вплинути на глядача було

<sup>1</sup> У новому директоріві талант підприємця блискуче поєднувався з широкою освіченістю і рідкісним художнім чуттям, що забезпечило новий зліт і довгострокове процвітання театру. Його рецензії в театральному розділі «*Messenger des chambres*», який він вів сам, виявляють не тільки ерудованість у питаннях мистецтва, а й також гострий розум і рідкісний аналітичний дар. Праці Л.-Д. Верона: *Premiere representation de La Belle au Bois dormant, ballet-feerie en quatre actes // Messenger des chambres*. 1829. № 119, 20 avr. P. 4; *Manon Lescaut, ballet en trois actes, par M. Aumer, musique de M. Halevy, decors de M. Ciceri // Messenger des chambres*, 1830. № 125, 5 mai. P. 2; *Manon Lescaut, drama en six tableaux // Messenger des chambres*. 1830. № 180, 29 juin. P. 1.

<sup>2</sup> Veron L.-D. *Erinnerungen eines pariser bürgers // Meyerbeer "Robert le Diable" / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 46–47.*

<sup>3</sup> Там само. С. 51–52.

одним з першочергових завдань романтичного театру. Як знавець балету, розуміючи його можливості у втіленні романтичної образності, Л.-Д. Верон сприяв збереженню традиційного «обсягу» балетного матеріалу в опері з одночасною зміною його змістовно-сміслового наповнення. Так, у серпні він зажадав від Дж. Мейєрбера уведення балету до другої дії. *Pas de cinque*, який композитор включив у завершальну сцену акту, став не тільки його відповіддю Л.-Д. Верону, а й надав можливість утілити свою ідею: створити місцевий колорит музичними засобами. Саме в *Pas de cinque* композитор використав сицилійські мелодії, які на його прохання надіслали друзі з Італії.

Сцена, що найбільш вразила сучасників новизною (кульмінація третього акту – Роберт заволодіває магичною гілкою), теж створена за підтримки й участі Л.-Д. Верона. З його мемуарів випливає, що спочатку це була «пантомімічна танцювальна сцена», яка не представляла «нічого більшого, ніж картину античного оперного Олімпу з сагайдаками, стрілами, покривалами й Амурами»<sup>1</sup>. Однак Шарль Едмон Дюпоншель<sup>2</sup> (Charles-Edmond Duponchel), якому Л.-Д. Верон доручив постановку і керівництво оформленням вистави, повстав «проти всієї цієї старої тканини», «проти непотребу класичного неба богів»<sup>3</sup>. На думку сучасних дослідників, Л.-Д. Верон був першим театральним режисером, архітектором і живописцем сцени – новаторської і визначальної в історії театру. Коли Ш.-Е. Дюпоншель запропонував сцену з черницями, які встають із могил покинутого монастиря, то Л.-Д. Верон високо оцінив винахідливість митця і підтримав його, чого не можна сказати про першу реакцію Дж. Мейєрбера. Коли директор запросив композитора на генеральну репетицію сцени в костюмах і декораціях, то «очікував його схвалення і сподівався» виявитися «гідним його довіри»<sup>4</sup>, однак «маєстро з майже сердитим виразом обличчя» зауважив: «Це все прекрасно, але Ви не довіряєте дії моєї музики, Ви шукаєте успіху в постановці»<sup>5</sup>. Роль Л.-Д. Верона у створенні вистави «Роберта» Дж. Мейєрбер оцінить пізніше, у цьому переконує його лист від 9 лютого 1854 року. Висловлюючи подяку за блискучу постановку опери, композитор зазначив усе, що здійснив Л.-Д. Верон. Підкреслюючи «велику обізнаність і самовіддану участь» директора «в успіху *Robert le Diable*», серед іншого композитор наголошує, що Л.-Д. Верон не шкодував коштів на інсценізацію, декорації, костюми, реквізит, що кожного вечора хор посилювали запрошені студенти консерваторії, що найменші дрібниці продумували і виконували з великою ретельністю, нарешті, що неможливо уявити більшої уваги до композитора<sup>6</sup>. У листі спростовується й одна з легенд, і досі поширена у монографіях, присвячених Дж. Мейєрберу: орган для п'ятого акту опери купив не композитор за власний кошт, а Л.-Д. Верон.

Сюжетно-образна знахідка Ш.-Е. Дюпоншеля зумовила революційні зміни в балеті і в театральному оформленні завдяки двом митцям, які адекватно втілили її на сцені. Балет черниць у «Роберті-Дияволі», який став початком романтичної ери

---

<sup>1</sup> Veron L.-D. Erinnerungen eines pariser bürgers // Meyerbeer "Robert le Diable" / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 47.

<sup>2</sup> Ім'я наводиться за: The Diaries of Giacomo Meyerbeer / transl. edited and annotated by R. Letellier. London : Associated University Presses, 1999. Vol. 1. 578 p.; Becker H. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen / Heinz Becker und Gudrun Becker. Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. 298 s.

<sup>3</sup> Там само. С. 48.

<sup>4</sup> Veron L.-D. Erinnerungen eines pariser bürgers // Meyerbeer "Robert le Diable" / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 48.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само. С. 49.

балету, поставив Філіппо Тальоні (Filippo Taglioni) – знаменитий балетний реформатор XIX століття, батько видатної балерини романтичної доби Марії Тальоні. Сценограф опери Дж. Мейєрбера – відомий талановитий театральний художник П'єр-Люк-Шарль Сісері (Pierre-Luc-Charles Cicéri), з 1810 року головний декоратор Опері.

Комплекс новацій балету виявився настільки доленосним для музичного театру XIX ст., що не залишає байдужими і сучасних учених, зокрема автора книги «Романтичний балет у Парижі» Айвора Геста<sup>1</sup> (Ivor Forbes Guest), дослідника історії балету Віри Красовської<sup>2</sup>, Кнуда Юргенсена<sup>3</sup> (Knud Arne Jürgensen) та ін. Знайдені образи грішних черниць, які встають із трун за велінням демона Пекла, відкрили інше бачення фантастичного іншого світу в музичному театрі, де «релігійне з профанним (банальним) поєднувалося з ніколи раніше не баченою на сцені прямою»<sup>4</sup>. Романтичним балетом надалі будуть варіюватися і тема зустрічі земної людини з потойбічним світом, живого юнака з померлими дівчатами, які встали з могил, і антураж: примарне місячне сяйво глухої ночі, яке висвітлює кладовище («Сильфіда», 1832; «Жизель», 1841).

Сюжетний хід – спокуса Роберта сп'янінням, грою, любов'ю, які герою пропонують посталі з трун черниці, – потребував від хореографа пластичного вирішення, яке б поєднувало еротичне й демонічне начала, що вже було типологічною особливістю художнього вигляду епохи. Підтвердженням важливості еротичного елемента в хореографічному виконанні може бути те, що «одна з найвидатніших балерин усіх часів, Марі Тальоні», для якої й була написана центральна партія абатиси Хелени (в остаточному варіанті), станцювала її лише в шести спектаклях<sup>5</sup>. Дослідники висловлюють небезпідставне припущення, що М. Тальоні сама просила замінити її в партії Хелени. І навіть не настільки через протилежність характеру партії, яку вона готувала в «Сильфіді»<sup>6</sup>, а скоріше, через те, що була позбавлена «еротичної милості богів, яка була необхідна для цього дивовижного “релігійного” жіночного чорта»<sup>7</sup>.

Наступниця М. Тальоні, французька балерина Луїза Фітцджереймс (Louise Fitz-James), навпаки, володіла «тим видом еротичного впливу, якого вимагала роль абатиси», оскільки протягом наступних років танцювала цю партію більш ніж у двохстах виставах<sup>8</sup>. Показова реакція Дж. Мейєрбера на інформацію про заміну М. Тальоні Луїзою Фітцджереймс. Композитор негайно звернувся до Л.-Д. Верона з листом: «Я наважуюся сподіватися, мес'є, покладаючись на Вашу справедливість і Вашу увагу до творців, що Ви більше не дасте з понеділка *Роберта* без мадемуазель Тальоні. Це моє особливе переконання, що мадемуазель Тальоні необхідна для загального успіху

<sup>1</sup> Guest I. F. The romantic ballet in Paris. London ; Pitman, 1966. 314 s. Див.: Guest I. The Romantic Ballet in Paris. 2 edition, processed. London : Dance Books Ltd, 1980. P. 110–112.

<sup>2</sup> Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Ленинград : Искусство, 1983. 431 с.

<sup>3</sup> Jürgensen K. A. Meyerbeer und seine tanzenden Nonnen // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 94–103.

<sup>4</sup> Там само. С. 94.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Прем'єра балету відбулася 12 березня 1832 року.

<sup>7</sup> Jürgensen K. A. Meyerbeer und seine tanzenden Nonnen // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 94.

<sup>8</sup> Там само. С. 99.

цього заходу; я дотримуюся цього серцем і душею <...><sup>1</sup>. Уявлення композитора про «загальний успіх заходу» пов'язане з тим, хто, а, отже, як виконає головну партію в балеті черниць. Це свідчить про те, що композитор по-новому усвідомив значення цієї видовищної балетної сцени.

Формально між першою реакцією композитора на режисерську знахідку Ш.-Е. Дюпоншеля і листом Л.-Д. Верону після прем'єри всього кілька місяців, по суті, це «естетичний прорив» у нову театральну епоху. І якщо прорив був здійснений творчими зусиллями Дж. Мейєрбера, Ш.-Е. Дюпоншеля, Ф. Тальоні і П.-Л.-Ш. Сісері, то імпульсом до цього був композитор. У його музиці закладені і емоційний зміст сцени, і комплекс психологічних нюансів, які пробуджують фантазію режисера, хореографа, художника й надихають на інноваційні винаходи. Музика задає темпоритм сценічної дії, надзвичайно важливий передусім для балетмейстера, а багато в чому визначає і загальне постановочне вирішення, зокрема пластику й мізансцени співаючих персонажів, а також сценографію.

У щоденнику Ф. Тальоні за 1831 рік, який зберігається в бібліотеці Паризької Опери<sup>2</sup>, є запис від 20 серпня: «Мейєрбер грав мені музику сцени спокушання черницями з “Роберта-Диявола”, призначеної для моєї дочки, ця музика чарівна»<sup>3</sup>. Водночас щоденник балетмейстера підтверджує, наскільки природно ідею впливу на аудиторію за допомогою органічного синтезу різновидових художніх засобів сприйняв та осмислив Дж. Мейєрбер. Він не прагнув підпорядкувати всі сценічні рішення (тобто роботу всієї постановочної групи) втіленню змісту написаної ним партитури, навпаки, створення нотного тексту залишалось творчим процесом протягом усього постановочного періоду. Головною турботою композитора залишалась відповідність мізансцен, сценографії та музичного ряду. У ситуації з Ф. Тальоні він був готовий змінювати вже написаний матеріал, домагаючись змістовно-сислової «синхронності» музичної і пластичної інтонацій. Музика Дж. Мейєрбера, як і його відкритість до творчого пошуку відіграли важливу роль у розкріпаченні фантазії балетмейстера. Вивільненню від тиску канону сприяла і новизна сюжетно-образного ходу: черниці, які підкоряються демоні Пекла, постають із могил і спокушають живого.

Відновлені за численними джерелами, деталі першої сценічної версії балету черниць, за твердженням дослідників, дають уявлення про те, «чому цей балет так сильно зачаровував публіку і змінив увесь розвиток історії балету»<sup>4</sup>. За словами К. А. Юргенсена, секрет полягав у «рідкісному поєднанні в танці найвищої техніки і душі»; партії черниць, і насамперед абатиси, передбачали «володіння величезним обсягом технічної майстерності в поєднанні з майже надприродною силою енергії»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Jürgensen K. A. Meyerbeer und seine tanzenden nonnen // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 99.

<sup>2</sup> Fonds Taglioni R 25. Цит. за: The Diaries of Giacomo Meyerbeer / transl. ed. and annotated by R. Letellier. London : Associated University Presses, 1999. Vol. 1. P. 433.

<sup>3</sup> Цит. за: The Diaries of Giacomo Meyerbeer / transl. ed. and annotated by R. Letellier. London : Associated University Presses, 1999. Vol. 1. P. 433.

<sup>4</sup> Jürgensen K. A. Meyerbeer und seine tanzenden nonnen // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 103; The Diaries of Giacomo Meyerbeer / transl. Ed. and annotated by R. Letellier. London : Associated University Presses, 1999. Vol. 1. P. 433.

<sup>5</sup> Jürgensen K. A. Meyerbeer und seine tanzenden nonnen // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 103.

Загалом, щодо еволюції *tragedie lyrique*, балет черниць, як результат співтворчості Дж. Мейєрбера і Ф. Тальоні, став черговим (після великих реформаторів Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо, К. В. Глюка) варіантом перетворення балетного фрагмента зі вставного дивертисменту на невід'ємну складову оперного цілого.

Традиція використання танцю у створенні образів потойбічного світу (сприйнята *tragedie lyrique* від містеріального театру), яка втілювала антитезу рефлексорного і рефлексивного, життя тіла і життя духу, істоти танцюючої і «людини співаючої», зберегла впізнаваність у новій опері. Однак заміна парадигми античного міфу парадигмою міфу християнського перевела семантичний ряд сцени в інший символічний вимір. Балет грішних черниць у сюжетному контексті перетворився на репрезентацію альтернативної любові, любові плотської, яка руйнує душу, любові-загибелі, що віднімає у людини право на Безсмертя у світі Світла й Добра, яка матеріалізує інший світ Бертрама і протистоїть Любові Духовній – Любові-порятунку, персоніфікованій образами Аліси, Ізабелли, матері Роберта. Застосування для характеристики альтернативних версій любові виражальних засобів у традиційній семантичній інтерпретації сприяло посиленню символічного значення образів: світ чуттєвих насолод виявився тілесно-безсловесним, наочно втілюючи антитезу високій духовності «співаючої людини», людини, яка оперує думкою, оформленою у слово і сповненою музично інтонованою емоцією. Ідею втілення протилежних світів шляхом зіткнення поетик контрастних різновидів музичного театру (світу чуттєвих утіх плоті – засобами балету, світу напруженого духовного життя – засобами опери), що так вразив сучасників у «Роберті-Дияволі», пізніше використав Р. Вагнер у «Тангейзері», Ш. Гуно у «Фаусті». Романтична версія балетної сцени в опері, увібравши танцювальну динаміку сцен потойбічного підземного світу, що ведуть відлік від «Психеї» Ж.-Б. Люллі (на відміну від усталеної функції «перепочинку» між епізодами драматичного напруження), виконує функцію кульмінації драматичної дії.

Завершальним штрихом у створенні сцени надзвичайного напруження і сили впливу на аудиторію, до того невідомих Опері, стала сценографія. В оформленні вистави третя дія загалом, і особливо друга картина (балет черниць) стали своєрідним естетико-смысловим ключем. Саме у третьому акті виявилась готична природа твору. Характерні для готичних романів, драм, живописних полотен образи похмурих стрімчаків, скель, печер, напівзруйнованих середньовічних монастирів і замків, які заповнюють готичний простір, перенесені на оперну сцену<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Наприкінці 1820-х років їх семантична функція прикордонних врат між світом та іншосвіттям уже сформувалась остаточно. Як одне з її знакових візуальних виражень можна назвати чи не найвідоміше полотно німецького живописця-романтика Каспара Давида Фрідріха (Caspar David Friedrich, 1774–1840) «Абатство в дубовому гаю»<sup>1</sup>. Надзвичайна концентрація символів смерті – переходу в інший світ – створює простір картини, який пружинить напруженням. Помирання природи – зима, сніг, чорні оголені силуети викривлених дубів з нервовими розгалуженнями гілок; помирання дня – сутінки, що згущуються біля землі чорнотою непроглядного мороку; помирання людини – на синьосутінковому снігу паралелі чорних силуетів: похоронна процесія і «процесія» надгробків. Напруження створюється спрямованістю дерев, надгробків, людей до центру картини, її образної домінанти – руїн готичного монастиря. Смыслова домінанта полотна – проходження поховального кортежу крізь портал абатства, врата із земного у потойбічний світ. Така ж семантика прочитується у «Надгробку Гуттена», де могильний пам'ятник оточений стінами зруйнованого монастиря, які витісняють усе живе за межі простору картини. Не менш яскравими є роботи англійського художника Джона Констебла (John Constable, 1776–1837). У його пейзажах руїни старовинних будівель перетворилися на відображення смерті, яка увірвалася в життя живописця і забрала його пристрасно кохану дружину. Ескіз до «Замку



Ш.-Е. Дюпоншель прекрасно розумів, що у сценах Бертрама з пекельними силами і балету черниць сценографія відігравала чи не головну роль. Для створення повноцінного враження вторгнення іншого світу в земний життєвий простір необхідні були декорації, які б адекватно відтворювали на оперній сцені образи з усталеною семантикою пограничної зони. У сучасних дослідженнях поширені дві версії архітектурного прообразу сценічного вирішення покинутого монастиря. Німецькі музикознавці В. Кюнхольд (Wolfgang Kühnhold) і Р. Ціммерманн (Reiner Zimmermann) переконані, що Ш.-Е. Дюпоншель направив П.-Л.-Ш. Сісері в монастир Монфор-л'Аморі (Montfort-l'Amaury) департаменту Сен-Сен-Дені (Seine-et-Oise) з метою перейняти духом готики<sup>1</sup>. У результаті (за їхньою версією) оперні руїни покинутого монастиря виявилися натхненною імітацією критої галереї двору монастиря Montfort-l'Amaury. Французька дослідниця М.-Х. Кудруа (Marie-Hélène Coudroy) вказує, що для того, щоб мати уявлення про монастир, «де черниці піднімаються зі своїх могил, директор Опери послав художника П.-Л.-Ш. Сісері до Арля, аби той узяв креслення монастиря Saint-Trophisme»<sup>2</sup>. Різні адреси не затінюють сутнісної єдності: в обох випадках прообразами були старовинні монастирі.

Адекватне втілення архітектурної споруди на оперній сцені потребувало відмови від освяченого традицією мальованого задника і створення складних декорацій. Рішення було підказане діорамою – відкриттям парижанина Л. Ж. Дагера, зробленим 1822 року. Як художнє першовідкриття, діорама була буквально вираженням терміна, складеного з грецьких слів *dia* – через, крізь, і *horama* – вид, видовище. Вона являла собою велику картину, на якій живопис наносився «на напівпрозору поверхню з обох боків»<sup>3</sup>. Її розміщували таким чином, щоб була можливість змінювати інтенсивність і напрям світла. Двостороннім освітленням, яке змінювалося, глядачі, перебуваючи

Хедлі» – це реакція на звістку про те, що дні його дружини злічені. На передньому плані сконцентровані образні мотиви похмурої безвиході: вирішений у темних червонувато-коричневих тонах неживий, безрадісний пейзаж, темно-важкі хмари, які тягне вітер. Руїни ж, хоч і розташовані у лівій частині картини, є її смисловою кульмінацією, оскільки до напівзруйнованих башт спрямовані усі лінії, які формують ритм твору (гребені пагорбів і скель, ряди хмар, чорні силуети птахів, що витають над мертвими руїнами). Зловісно-фатальний характер «останків» замку посилюється контрастом яскравого світла на задньому плані, що розтікається по небу від горизонту. Як словесну програму остаточної версії картини Дж. Констебл умістив у виставковому каталозі рядки з поеми «Літо» Джеймса Томсона (1700–1748):

На тлі бездушних і страшних руїн  
Тут, у цій пустелі печалі і зла

Таїться якась тендітна радість,  
А, може надія... Хто знає?

У рік смерті дружини з'являється робота «Височина Олд Сарум» (1828). До XIX століття від цього давнього людного міста, розташованого неподалік від Солсбері, залишилася лише височина, оточена напівзруйнованою фортечною стіною. На передньому плані внизу картини розміщені епізоди земного буття (у лівому куті пастух із собаками супроводжує овече стадо, у правому – плямами світла вихоплені з мороку поля і луки з коровами, які пасуться). На дальньому плані в центрі, на вершині високого пологого пагорба – руїни муру фортеці померлого міста. До них, як до гігантської вирви кратера – входу в царство смерті, з усіх боків спрямовуються свинцеві грозові хмари. Перелік можна продовжувати.

<sup>1</sup> Kühnhold W. Zur entstehung von Mezerbeers "Robert le Diable" // Meyerbeer "Robert le Diable" / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 66; Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten. Berlin : Henschel Verlag, 1991. S. 168.

<sup>2</sup> Coudroy M.-H. La critique parisienne des "grand operas" de Meyerbeer. Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1988. P. 85.

<sup>3</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. Москва : Еллис Лак, 1997. 736 с.

в темряві, сприймали різноманітні візуальні ефекти; «зображення доповнювалося новими елементами. Для діорами споруджувалися спеціальні павільйони. Завдяки можливості створювати ілюзію великих просторів для діорами сюжетами обиралися ефектні ландшафти, архітектурні пейзажі, міфологічні біблійні сцени тощо»<sup>1</sup>.

Засобами нового виду мистецтва П.-Л.-Ш. Сісері переніс архітектурний пейзаж на оперну сцену з тією відмінністю, що, як зазначалося у статті, опублікованій у «Le Français» від 19 грудня 1831 року, спосіб діорами був перенесений на декорації в «колосальних пропорціях»<sup>2</sup>. Діорама підказала й революційні зміни в освітленні сцени. Незважаючи на те, що Опера була серед перших театрів, які перейшли на газове освітлення, до «Роберта» гас, як і свічки чи різноманітні світильники, висвітлював тільки лінію рампи. У сцені покинутого монастиря газове освітлення вперше було введено углиб сцени. Прикріплені до колосників коробки з газовими ріжками створювали ефект концентрації світла й ілюзію місячних променів, які проникають під важкі похмурі склепіння і висвітлюють гробниці. Емоційні враження від декоративного і світлового вирішення передано у статті, опублікованій в «Le Globe» через шість днів після прем'єрної вистави: «Чудове видовище – внутрішня частина цього монастиря. Уявімо величезні будівлі монастиря, які розташовані одна за одною і губляться в глибині нічної темряви; тремтливе посріблене світло місяця проникає тільки в отвори двору, окреслює кладовище. Воно вибілює каміння, крони тисів і кипарисів, прорізи колон, які підтримують найбільш висунуту галерею, і відкидає тінь на бруківку. Там розташовані могили черниць-грішниць <...>»<sup>3</sup>.

За всієї революційності новацій сценографії, історичний погляд виявляє і тут спадкоємність із традиціями *tragedie lyrique*: видовищність, яка ще з часів формування жанру стала умовою, що сформувала його естетику, визначила обов'язкове використання в постановках відкриттів у галузі сценічної машинерії і декорацій. Природним результатом розвитку жанру наприкінці XVII століття стало застосування в постановках *tragedie lyrique* сценічних ефектів передових італійських майстрів сценічних ефектів. Останні створювалися шляхом зміни декорацій і використання різноманітних сценічних машин. У XIX столітті французький оперний театр у сценічному оформленні вже не потребував допомоги майстрів-іноземців, але французькі художники й механіки сцени, засвоївши одну з основних вимог національної театральної традиції – створення видовищного ряду реалізації ключових ідей, – неухильно виконували її.

**Резюме.** Підсумовуючи історію створення «Роберта-Диявола» і аналіз поетики опери Дж. Мейєрбера й типологічних ознак французької *tragedie lyrique*, сформулюємо такі висновки. По-перше, у соціокультурному просторі Парижа, художньої столиці світу і політично-адміністративної столиці Франції, наприкінці 20-х – початку 30-х років XIX століття опера, переважно її ідеологічна жанрова модель *tragedie lyrique*, посідала панівне місце. Завдяки політичним і соціальним обставинам і відповідним наслідкам духовних і художніх процесів, цей жанр відіграв провідну роль у формуванні нової ціннісної системи французького суспільства. Забігаючи наперед, зазначимо, що цей процес поширювався країнами Європи хвилями прийняття і осмислення цієї культурно-художньої моделі, яка набула провідного значення.

<sup>1</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. Москва : Еллис Лак, 1997. С. 169.

<sup>2</sup> Coudroy M.-H. La critique parisienne des “grand operas” de Meyerbeer. Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1988. P. 86.

<sup>3</sup> Там само.

По-друге, новітні духовні віяння відчували не тільки діячі французького музичного театру, зокрема Е. Скріб, Ш.-Е. Дюпоншель, Л.-Д. Верон, а й іноземні митці, чи не найбільш чутливим з яких був Дж. Мейєрбер. Завдяки їх творчій співпраці, незважаючи на помітні розбіжності життєвої стратегії та особисті мотиви кожного, на той час збіглися їхні прагнення, і в опері було здійснено інноваційний прорив. Значною мірою з орієнтацією на поетику жанру *tragedie lyrique* було розроблено поетику великої романтичної опери.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. Москва : Еллис Лак, 1997. 736 с.
2. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр : исследование. Москва : Музыка, 1981. 304 с.
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Ленинград : Искусство, 1983. 431 с.
4. Сакало Е. В. Донжуановские рефлексии образа Бертрама в опере Дж. Мейєрбера «Роберт-Дьявол» // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса : Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 158–168.
5. Сакало Е. В. Освоение внестилевого, как путь к собственному стилю (на примере «Роберта Дьявола» Дж. Мейєрбера) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 152–160.
6. Сакало О. В. «Роберт-Дьявол» Дж. Мейєрбера в контексті концепцій мистецтвознавства // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 14–27.
7. Coudroy M.-H. La critique parisienne des “grand operas” de Meyerbeer. Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1988. 329 p.
8. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. 2 edition, processed. London : Dance Books Ltd, 1980. 472 p.
9. Jürgensen K. A. Meyerbeer und seine tanzenden nonnen // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 94–103.
10. Kühnhold W. Zur entstehung von Mezerbeers “Robert le Diable” // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 57–69.
11. The Diaries of Giacomo Meyerbeer / translated edited and annotated by R. Letellier. London : Associated University Presses, 1999. Vol. 1. 578 p.
12. Veron L.-D. Erinnerungen eines pariser bürgers // Meyerbeer “Robert le Diable” / Text und Bildredaktion I. Seifert. Frankfurt am Main ; Leipzig : Insel Verlag, 2000. S. 45–56.
13. Veron L.-D. Manon Lescaut, ballet en trois actes, par M. Aumer, musique de M. Halevy, decors de M. Ciceri // Messenger des chambers, 1830. № 125, 5 mai. P. 2.
14. Veron L.-D. Manon Lescaut, drama en six tableaux // Messenger des chambers. 1830. № 180, 29 juin. P. 1.
15. Veron L.-D. Premiere representation de La Belle au Bois dormant, ballet-feerie en quatre actes // Messenger des chambers. 1829. № 119, 20 avr. P. 4.
16. Zimmermann R. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten. Berlin : Henschel Verlag, 1991. 464 s.

**Сакало Е. В. «Роберт-Дьявол» Джакомо Мейербера и французская *tragedie lyrique*.**

Выявлено преемственность первой большой романтической оперы Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол» и французской *tragedie lyrique*. Поскольку последняя сформировалась как жанр – носитель ценностных ориентиров современной эпохи и идеологического влияния на общество, определены унаследованные композитором типологические элементы поэтики французской *tragedie lyrique* на уровнях сюжета, композиции и образной системы. Приведены факты из истории создания спектакля «Роберт-Дьявол» на сцене Королевской академии музыки, которые не были известны в отечественном музыкознании. Речь идёт об активном участии в создании оперного представления (в частности, рассмотрены определённые инновации) директора театра Л.--Д. Верона и Ш.-Э. Дюпоншеля, отвечавшего за сценическую реализацию и оформление постановки и считавшегося первым оперным режиссёром. Их находки совместно с открытиями Дж. Мейербера, с одной стороны, свидетельствуют об актуальности жанрово-стилевого комплекса французской *tragedie lyrique* на раннем этапе формирования романтического концептуального оперного жанра. С другой стороны, – доказывают реализацию в «Роберте-Дьяволе» Дж. Мейербера значительного ряда эстетических положений инновационной романтической эстетики, которая явилась результатом переосмысления поэтики французской *tragedie lyrique*.

**Ключевые слова:** французская *tragedie lyrique*, «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, романтическая опера.

**Sakalo O. V. Giacomo Meyerbeer's "Robert the Devil" and the French *Tragédie Lyrique*.**

The continuity of the first great romantic opera by J. Meyerbeer's "Robert the Devil" and the French *tragédie lyrique* has been discovered. Taking into account that the latter was formed as a genre – a bearer of value orientations of modern age and also under the ideological influence on society, the author has identified the inherited elements of poetics characteristic for the French *tragédie lyrique* on the level of the plot, composition and image system inherited for the composer. The facts from the history of the performance of "Robert the Devil" on the stage of the Royal Academy of Music, not known in the national musicology, have been presented. It is about active participation in the creation of the opera performance (in particular, some innovations) by the directors of the theater, L.-D. Verona and Ch. E. Duponchel, who was responsible for the stage design and execution of the play; also he is considered as the first opera director. Their inventions, in conjunction with the discoveries of J. Meyerbeer, on the one hand, indicate the relevance of the genre-style complex of the French *tragédie lyrique* at an early stage in the formation of a romantic conceptual operatic genre. On the other hand, they prove the realization in "Robert the Devil" by J. Meyerbeer of an overwhelming majority of innovative romantic aesthetics, that had emerged and were the result of rethinking the poetics of French *tragédie lyrique*.

**Keywords:** French *tragedie lyrique*, "Robert le diable" J. Meyerbeer, romantic opera.