

ЛІТЕРАТУРА

1. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах / Жерар Жанетт – М. : Изд-во им. Сабашниковых, Т.1 – 1998. – 472 с.
2. Cacho Viu, V. Revisión de Eugenio d'Ors (1902-1920), seguida de un epistolario inédito / Vicente Cacho Viu. – Barcelona : Quaderns Crema, 1997. – 384 p.
3. D'Ors, E. Glosari / Eugenio d'Ors. – Barcelona : Espasa Calpe, 1973. – 436 p.
4. D'Ors, E. La Bien Plantada. Gualba, la de mil voces. Oceanografía del tedio / Eugenio d'Ors. – Barcelona : Editorial Exito, S. A., 1954. – 249 p.
5. D'Ors, E. Las ideas y las formas / Eugenio d'Ors. – Madrid : Aguilar, 1966. – 128 p.
6. D'Ors, E. Nuevo glosario / Eugenio d'Ors. – Madrid : Aguilar, 1947. – 1251 p.
7. D'Ors, E. Tres horas en el museo del Prado / Eugenio d'Ors. – Madrid : Editorial Tecnos, 2004. – 338 p.

ОПЕРИ К.В. ГЛЮКА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФУ ПРО ІФІГЕНІЮ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Наталія ГУРА

Запорізький національний технічний університет

У статті розглядається авторське сприйняття міфу про ахейську царівну в операх К. Глюка “Іфігенія в Авліді” та “Іфігенія в Тавриді”, оскільки вони репрезентують новий етап його рецепції в мистецтві XVIII ст. Глюківське трактування античного сюжету продовжує французьку традицію інтерпретації міфу про Іфігенію, однак типово класицистичний конфлікт обов’язку й почуттів вирішується автором у контексті епохи Просвітництва з очевидним впливом сентименталізму.

Ключові слова: епоха Просвітництва, античний сюжет, опера, лібрето, конфлікт, героїня.

В статье рассматривается авторское восприятие мифа об ахейской царевне в операх К. Глюка “Ифигения в Авлиде” и “Ифигения в Тавриде”, так как они представляют новый этап его рецепции в искусстве XVIII в. Глюковская трактовка античного сюжета продолжает французскую традицию интерпретации мифа об Ифигении, но типичный конфликт долга и чувств решается автором в контексте эпохи Просвещения с очевидным влиянием сентиментализма.

Ключевые слова: эпоха Просвещения, античный сюжет, опера, либретто, конфликт, героиня.

The article deals with the authorial perception of Achaean princess's myth in K. Gluck's operas *Iphigeneia in Aulis* and *Iphigeneia in Tauris*, as they represent a new stage of its reception in the art of the 18th century. Gluck's version of the classical plot continues French interpretation tradition of Iphigeneia myth, but the typical Classical conflict between love and duty is solved by the author in the context of the Age of Enlightenment with an obvious influence of sentimentalism.

Key words: Age of Enlightenment, classical plot, opera, libretto, conflict, heroine.

XVIII століття багате на філософські, наукові й художні ідеї, які зіштовхуються, борються, накладаються одна на одну, зливаються й просто співіснують в одному часовому просторі, що дозволило сучасним літературознавцям трактувати Просвітництво як “широкий і внутрішньо не замкнений інтелектуально-культурний рух, в основі якого лежить насамперед вироблення нових принципів мислення, захист вільної думки” [9, с. 826].

Життя оперного театру у XVIII столітті було також різноманітним і строкатим. Як влучно підмітив Б. Левік, “опера являла собою найбільш чуйний і чутливий суспільний барометр” [7, с. 3]. Боротьба напрямків в оперному мистецтві різних країн (Італії, Франції, Австрії) була своєрідним відбиттям пошуків “істини”, нових форм і втілень у музичній сфері. У той час творчість композитора була обмежена італійською або французькою оперною традицією, які панували на європейських сценах.

Але за запеклими баталіями прихильників того або іншого напрямку прихована напружена просвітницька думка, творча воля й завзяте прагнення до оновлення естетичних принципів, засобів виразності й художнього світогляду в цілому самих композиторів, яскравим представником якої, став Крістоф Вільгальд Глюк.

Хоча творчість К. Глюка носить знаковий характер для світової оперної культури, в вітчизняній музичній критиці належного освітлення вона не отримала. Дослідження творчої спадщини австрійського композитора представлено загальними оглядами його творів у дослідженнях С. Рицарева [10] та І. Соллертинського [11]. Особливої уваги заслуговують ґрунтовні розвідки І. Сусідко [12] та Л. Кирилліної [6], в яких авторки розглядають реформаторські опери композитора в широкому історико-культурному контексті.

Слід відзначити, що останнім часом спостерігається посилений інтерес до творів К. Глюка, зокрема з’являється все більше досліджень саме інтерпретації міфу про Іфігенію в творчості композитора. Серед сучасних робіт слід виділити статтю О. Бабій [2], яка присвячена творчому “діалогу” між Глюком та Вагнером на матеріалі опери “Іфігенія

в Авліді”, дослідження Н. Антіпової [1], в якому розглядається художньо-стильова специфіка опери Глюка “Іфігенія в Тавриді”, а також розвідка Г. Веселовської [3], де автор досліджує музично-театральну рецепцію міфу про Іфігенію в Тавриді. Аналіз критичних джерел свідчить про актуальність обраної теми. Але, оскільки, у вищезазначених роботах увага сфокусована перш за все на музичній складовій певної частини міфу, тобто автори досліджують музично-драматичну реалізацію подій в Авліді чи в Тавриді, то метою даної роботи є розгляд авторської рецепції міфу про ахейську царівну в операх К. Глюка “Іфігенія в Авліді” та “Іфігенія в Тавриді”, адже вони у своїй єдності репрезентують новий етап його інтерпретації в мистецтві XVIII ст.

Реформаторська діяльність австрійського композитора у сфері музичного театру була зумовлена новим етапом розвитку музичної драми, що було безпосередньо пов'язано з кризовим станом *opera seria*, нагальними вимогами естетики Просвітництва, і, нарешті, особливим складом авторського таланту та його особистими якостями.

“Головним союзником Глюка в боротьбі за реформу, як справедливо вказував С. Ричардс, – був сам час, у якому він жив, – епоха назриваючих змін і великих надій” [10, с. 11]. Роки реформи (1760 – 1789) були відзначені в країнах Європи зльотом національної й соціальної самосвідомості, які знайшли відображення в найвищих досягненнях літератури, естетики й музичного мистецтва.

Характерним проявом епохи Просвітництва було й те, що в особистості Глюка дивно переплелися творець нової музики, її ідеолог і пропагандист. Він зробив все можливе, щоб познайомити оточення зі своїми творчими завданнями. Його музика вимагала абсолютного розуміння й однозначного прочитання, тому Глюк постарався донести до слухача свої ідеї у художній і дидактичній формі. Комунікативна спрямованість творчості музиканта проявлялася на сцені, у приватній бесіді (збереглися діалоги Глюка із сучасниками, які свідчать про просвітницьку спрямованість реформатора), на сторінках преси (листи автора в паризькі журнали), але насамперед у присвятах і передмових до своїх новаторських опер.

Ідеї, висунуті Глюком, вимагали нового підходу до створення лібрето. Композитор дуже прискіпливо ставився до текстів своїх опер, тому брав активну участь у їхньому створенні й вимагав переробок, у випадку незадовільного результату, що відзначають дослідники його творчості [11, с. 145], [8, с. 133]. Це дозволяє нам при аналізі лібрето його опер вважати його співавтором і звертатися безпосередньо до їхнього музичного втілення.

Підсумовуючи вищесказане, варто підкреслити, що головною й найціннішою рисою реформаторських опер Глюка (“Іфігенія в Авліді” (1774) та “Іфігенія в Тавриді” (1779) була їхня принципова відповідність провідній ідеї, а саме: поєднання сценічного, поетичного й музичного компонентів при активній драматичній функції музики. Композитор підпорядкував музику драмі. У центрі музичної драми перебуває образ трагедійного героя, який втілює усі новаторські досягнення композитора.

Діючі особи в операх австрійського композитора – переважно герої античної міфології. Однак, це не переодягнені в “старі” шати персонажі, а наділені великими людськими пристрастями й переживаннями герої, які здатні викликати співчуття й переживання в слухачів. Використовуючи античні сюжети, Глюк ставить над усе загальнолюдські цінності й почуття: вірність і готовність до самопожертви заради порятунку життя близької людини (“Орфей”, “Альцеста”, “Іфігенія в Тавриді”) або свого народу (“Іфігенія в Авліді”). Він поєднав героїку давньогрецьких міфів з високою моральністю й гуманізмом просвітництва та зумів надати сучасне й актуальне звучання цьому матеріалу.

Автором лібрето першої паризької опери К. Глюка “Іфігенія в Авліді” (1774) [4] виступив французький аташе Леблон дю Руле, який поклав у його основу трагедію Расіна “Іфігенія”. Він наслідує його зав'язку, але, прагнучи уникнути ускладнення фабули, свідомо скорочує кількість героїв за рахунок уведеної в трагедію Расіном Еріфіли. Це спричиняє зміну розв'язки. Схиляючись перед талантом свого великого співвітчизника й підтримуючи традицію щасливого кінця французької ліричної трагедії, лібретист зберігає життя головній героїні. Тому наприкінці опери, подібно еврипідівському *deus ex machine*, він змушений увести в твір Артеміду, яка дарує життя Іфігенії й пророкує грекам переможне закінчення походу на Трою. Сцена закінчується одруженням Ахілла й Іфігенії та вдячним співом хору. Таке вирішення подієвого плану міфу про Іфігенію спричиняє, з одного боку, зближення расінівського сюжету-зразка із протосюжетом Евріпіда, з іншого – ускладнення подальшого розвитку подій. (Через кілька років Глюк знову звертається до трагічної долі грецької царівни й пише другу оперу “Іфігенія в Тавриді”, куди Діана з Авліди приносить на хмарі Іфігенію).

Звертаючись до трагедії Расіна сприяє активізації типово класицистичного конфлікту обов'язку й почуттів, але вирішує його дю Руле в душі просвітницького класицизму з відчутним впливом сентименталізму. Він відтіняє велику етичну ідею й героїчну тему, які лежать в основі лібрето, надзвичайно зворушливим образом героїні.

В опері “Іфігенія в Авліді” композитор переносить свою реформу на ґрунт французького театру й ліричної трагедії. Не відмовляючись від кращих досягнень італійської оперної музики, він одночасно розширює загальні принципи своєї драматургії. Особиста драма переростає в драму соціальну (Агамемнон повинен пожертвувати життям дочки заради перемоги свого війська, Іфігенія готова на самопожертву заради спільної справи), а тема громадянської героїки розкривається на широкому тлі ліричного контексту.

Уже в увертурі, що передє опері, Глюк розкриває основну драматичну колізію твору, створюючи образи протиборчих сил: Агамемнона та Іфігенії. Проникливо-скорботна тема царя протистоїть зворушливо-ліричній темі дочки, а їхній розвиток відбувається на фоні потужної теми, що втілює волю еллінів, об’єднаних єдиним бажанням – здобути перемогу над Троєю. Крім того, в увертурі композитор прагне передати не тільки драматичний підйом і наростання емоцій, а й боротьбу різних почуттів у душі героя й переходи від одного стану до іншого. Показовий щодо цього образ Агамемнона, у душі якого розгортається боротьба між необхідністю виконання державного обов’язку й любов’ю до своєї дитини, між громадським й особистим. Увага зосереджена на душевних переживаннях героя, оскільки значення зовнішньої дії було зменшене у зв’язку зі спрощенням фабули.

Агамемнон – не традиційний оперний цар, а людина, поставлена перед невіршуваною для смертного проблемою, і різкі перепади його настрою свідчать про надзвичайне сум’яття. Подібно до еврипідівського героя, він готовий на все: відмовитися від походу на Трою, обмовити Ахілла, повстати проти волі богів, але врешті-решт, змушений поступитися. Агамемнон схилився не перед волею окремих людей (Менелая, Одиссея, Калхаса, Клітемнестри), а перед волевиявленням цілого народу. Кращі воїни з усієї Греції зібралися в Авліді й не бажали нічого знати про душевні муки свого головнокомандувача. Глюк уперше показав міць і потенційну силу народу, які зломали волю царя й змусили пожертвувати життям своєї дочки.

Щодо Іфігенії композитор продовжив французьку традицію зображення головної героїні ідеальною. Дочка Агамемнона поєднує в собі “*велич цариці богів, доблесть воявничої Афіни й ніжну чарівність богині любові*” [6, с. 207]. Таку похвальну оцінку дає Іфігенії хор, що виражає громадську думку. Протягом усієї дії вона активно доводить справедливість

цих слів. Зовсім юній дівчині, лагідній і ніжній за вдачею, Іфігенії притаманні також і царська гідність, й незламна внутрішня твердість і майже божественна велич духу.

Однак, незважаючи на незаперечні позитивні якості характеру й численні чесноти, образ ахейської царівни має індивідуальність і динаміку розвитку. Композитор звертається до напруженого внутрішнього життя героїні й показує, що Іфігенія, як і її батько, також охоплена сумнівами і стражданнями, але вже іншими – особистими. Вона сумнівається в почуттях свого нареченого й заглиблена в особисту драму. Дю Руле зберігає, але не абсолютизує її ніжну прихильність до батька, тому на початку Іфігенія повністю охоплена своїми переживаннями й емоціями, які точно передані в численних аріях.

Прийом протиставлення використовує Глюк у подальшому розвитку подій, дотримуючись давнього правила, відповідно до якого трагедія героя більше зворушує, якщо спочатку показати його на вершині щастя. Так, у першому акті загальний фон радісної зустрічі цариці та її дочки різко контрастує з різноплановими темами сумнівів і тривоги Агамемнона й Іфігенії. Він стає полем зіткнення зовнішнього і внутрішнього. У другому акті початок композитор протиставляє кінцівці, оскільки картина загальних веселощів (підготовка весілля Іфігенії й Ахілла) переривається вісником, який повідомляє жахливу новину й наступає трагічний переломний момент. На вершині щастя Іфігенія довідується про свою жахливу долю.

Сама юна, ніжна й беззахисна – змушена стати опорою нареченому-воїнові й матері-цариці. Це зосередження на інших дозволяє їй зберегти велич духу й твердість волі. Важко погодитися з І. Соллертинським, який характеризує Іфігенію як “*приречену й пасивну особу опери*” [141, с. 41], оскільки сповнена внутрішньої шляхетності, вона знаходить у собі сили відмовитися від кохання Ахілла та його захисту і зважитися на самовідданий вчинок заради грецького народу й обов’язку свого батька. Тут домінує намічена ще в увертурі активна й енергійна тема, що виражає героїчну рішучість Іфігенії та її особисту волю. Вона піднімається від особистого до загального, що було особливо близьке суспільним настроям 70-х років XVIII століття, а висока патетика й трагічна героїка опері Глюка зближують її з великим зразком давньогрецького трагіка.

Віра епохи Просвітництва в справедливість і милосердя вищих сил знайшла відображення в розв’язці опери, які існувала у двох варіантах. У першому з них, віддаючи належне традиції й зберігаючи за театром право на диво, на хмарі з’являлася Діана. Вона скасовувала своє веління

й обіцяла грекам довгоочікуваний погожий вітер. В іншому, більш реалістичному, але психологічно менш переконливому, волю богині повідомляє її служитель – Калхас.

Через п'ять років Глюк повернувся до образу дочки Агамемнона й на лібрето І. Гійяра й Л. дю Руле створив оперу “Іфігенія в Тавриді” [5]. Сюжет бере свій початок в Евріпіда, але адаптований до французької культури XVIII століття й до етичних та естетичних вимог епохи Просвітництва. Як уже згадувалося, спільної теми між операми немає, оскільки вона була порушена фіналом “Іфігенія в Авліді”.

“Іфігенія в Тавриді” – один з рідкісних творів світового оперного репертуару, у сюжеті якого немає любовної лінії. Це трагедія обов'язку, відплати, спокути й самовідданої дружби. Композитор втілює в ній велику узагальнену ідею й зумів відтворити особливий колорит (дика й суворая Скіфія) і передати загальний тон підвищеного занепокоєння в цілому.

Сюжет опери побудований на наростанні основного трагічного конфлікту, у якому зіткнулися головні герої: Іфігенія – верховна жриця храму богині Діани в Тавриді, яка вимушена фатальною необхідністю принести в жертву свого рідного брата Ореста; цар Тоас, що люто вимагає від Іфігенії цієї жертви; нещасний Орест, переслідуваний Ерініями, і Пілад – його товариш, з яким він прибув до Тавриди, де розгортається дія.

Опера розкриває (у поетичному й музичному планах) гостроту сюжету, відображену на самому початку твору символічною бурею на морі, що передає динаміку розвитку дії й глибину психологічної драми. У грізних ознаках природи Іфігенія знаходить відгук своїм переживанням і тяжким прикметам: у сні їй примарилася страшна картина загибелі батька в рідному будинку. Віщий сон героїні випереджає прийдешні події.

Перебуваючи під впливом французької музичної традиції в зображенні грози, Глюк підсилює емоційну насиченість опери й поглиблює психологічне змалювання образу дочки Агамемнона. У душі сентименталізму він поєднує зовнішній світ природи із внутрішнім світом людської душі, які співзвучні й співпричетні один одному.

Шляхетно-піднесений образ Іфігенії розкривається в арії “О ти, що зберегла мені життя”. Змучена своїми страшними примарами й втративши всяку надію на порятунок, героїня молить Діану подарувати їй смерть. Однак мужність і внутрішня сила духу допомагають дочці Агамемнона перебороти цю слабкість. Колишня Іфігенія – улюблена царська дочка – знайшла в стражданнях на чужині мудрість і величний спокій духу. Спираючись на ідеї Й. Вінкельмана, Глюк прославляє стоїка, який здобуває

внутрішню моральну перемогу над перешкодами й стражданнями, породженими зовнішніми обставинами. У трагедії Евріпіда цей мотив відсутній, тому його введення сприяє збагаченню образу головної героїні новими психологічними нюансами.

Драматургія першого акту побудована на різкому порівнянні двох взаємовиключних начал: світу піднесено-гуманних почуттів Іфігенії й по-варварськи бездушної сили уособленої в образі деспотичного царя скіфів Тоаса. У лібрето відбувається зміщення акцентів у проблемі співвідношення почуттів і розуму, особистого й загального в душі просвітницької культури.

В опері дилема “окреме – загальне”, “пристрасть – розум” персоніфікуються двома героями: Тоасом та Іфігенією. Протиставлення, покладене в основу першої опери, одержує тут більш рельєфне втілення як у словесному, так і в музичному планах. У царя скіфів переважають патетичні й героїко-патетичні інтонаційні риси, у жриці – піднесена лірика й лірико-чутливі інтонації. Однак, образи Іфігенії й Тоаса врівноважені й виникає властива Глюку напруга між ідеальною піднесеністю образу та його схильністю до суто людських переживань, а також між героїкою “негативного персонажа” і проявом людяності.

Таким чином, дотримуючись своєї традиції використання у творах контрасту, Глюк зображує Іфігенію носієм високого морального ідеалу протиставляючи фігурі шаленого варвара. До того ж, це протиставлення проявляється не в активних діях героїні (на відміну від євріпідівського варіанта), а в моральному аспекті: суворий обов'язок обтяжує її і вона засуджує варварські звичаї, які суперечать законам природи. Рівнозначність особистого почуття й загального закону зумовила напружену динамічність образу жриці.

Наступний розвиток образу героїні реалізує ту значеннєву доміную, що була задана на початку драми. Моральна сила царівни, її стриманість і стійкість перед ударами долі втілюються в аріях другого акту, зокрема, “О, безталанна Іфігеніє!” Її сум – величаво-спокійний, а інтонації – піднесено-ліричні. Зміст арій пов'язаний з напруженими драматичними ситуаціями (Іфігенія довідується про загибель батька, матері й брата), однак, композитор показує дочку Агамемнона не тільки страждуючою героїнею, але й жінкою героїчного душевного складу. Все це сприяє, за твердженням І. Сусідко, до “створенню ідеального ліричного образу, який піднімається над конкретною ситуацією в розвитку драми” [144, с. 157].

Подальший розвиток подій: упізнання брата, протест проти виконання жорстоких обов'язків жриці викликають порушення врівноваженості й стриманості героїні, але не руйнують загальну концепцію образу. Апологія почуття в опері Глюка не призвела до відвертого протесту проти розуму, але істотно відкориговала раціоналістичні норми попереднього класицизму.

Тираноборча ідея стає важливим значеннєвим компонентом драми, а вирішення внутрішнього конфлікту відбувається через боротьбу із зовнішніми обставинами. Героїня наважується на активне втручання в ситуацію й вступає у відкритий конфлікт із Тоасом. Оскільки основна ідея твору – утвердження гармонійної єдності й доцільної врівноваженості особистого й загального під егідою останнього, то розв'язка приходить ззовні: завдяки Піладу, який привів воїнів, і Діані, яка висловила волю богів.

Створена в душі високої трагедії на античній основі, опера "Іфігенія в Тавриді", проте, перебуває в етико-естетичних координатах епохи Просвітництва. Спираючись на М. Кольтелліні, на лібрето якого були написані опери Траєтті й Галуппі, Глюк та його співавтори змінили кінцівку міфу: Тоас гине від руки Пілада. Він звільнив Іфігенію й Ореста й помстився за безневинних греків, убитих на догоду нелюдській жорстокості й релігійному фанатизму царя таврів. Убивство Тоаса, що відбувається на сцені на очах його підданих і всього залу для глядачів, порушує традиції постановки не тільки давньогрецької трагедії, але й *opera seria*. Таким чином, звернувшись до теми моральності монарха, автор схиляється до радикального її вирішення.

Заслуговує на увагу й те, що відносно центральної проблеми просвітницької етики й естетики про співвідношення пристрасті й розуму автор схиляється на користь підпорядкуванню стихійно індивідуального почуття об'єктивній розумності загальних законів. Таким чином, використовуючи традиційний конфлікт "*обов'язку й почуття*", Глюк і його співавтори вирішують його в контексті просвітницького класицизму, а підсилювала тенденція до ідеалізації образу Іфігенії в душі Вінкельмана зближує його з героїнею Й. Гете.

Відзначаючи внутрішню спорідненість паризьких опер Глюка "Іфігенія в Авліді" й "Іфігенія в Тавриді", варто особливо підкреслити, що зв'язок оперної реформи австрійського композитора з духовною культурою Просвітництва є наріжним каменем для розуміння його музичних драм. Він проявляється в адекватності внутрішньої структури

жанру та його центрального елемента – образу героя (у нашому випадку – героїні) просвітницькому світогляду й естетичним поглядам II половини XVIII століття.

Отже, детальний розгляд глюківської рецепції міфу про ахейську царівну дозволяє зробити висновок про те, що авторське трактування античного сюжету в "Іфігенії в Авліді" продовжує французьку традицію, однак типово класицистичний конфлікт обов'язку й почуттів вирішується автором у контексті Просвітництва з очевидним впливом сентименталізму. Композитор зміщує акценти з особистої драми героїв на соціальну в першій опері й продовжує у другій. Зберігаючи тісний зв'язок із протосюжетом, опера "Іфігенія в Тавриді" обмежується етико-естетичними координатами епохи Просвітництва. Смерть Тоаса від руки Пілада стала яскравим втіленням тираноборчої ідеї, що активно циркулює в суспільній свідомості XVIII століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антипова Н. "Ифигения в Тавриде" К. В. Глюка: история и современность [Электронный ресурс] / Н. Антипова. – Режим доступа до статті. – Назва з екрану.
2. Бабій О. Опера "Ифигения в Авлиде" К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера / О. Бабій // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. – 2012. – Вип. 36. – С. 112 – 120.
3. Веселовська Г. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично-театрального осмислення / Г. Веселовська // Художня культура: актуальні проблеми. – 2009. – №6. – С.190–207.
4. Глюк К.В. Ифигения в Авлиде / К.В. Глюк // Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер; [сост. и ред. Б.Кремнев.]. – М.: ГМИ, 1954. – С. 302 – 304.
5. Глюк К.В. Ифигения в Тавриде / К.В. Глюк // Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер; [сост. и ред. Б.Кремнев.]. – М.: ГМИ, 1954. – С. 306 – 307.
6. Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка / Л.В. Кириллина. – М.: Издательский дом "Класика-XXI", 2006. – 384 с.
7. Левик Б. В. История зарубежной музыки: [текст] / Б. В. Левик. – М.: Музыка. – Вып. 2 : Вторая половина XVIII века : учеб. для консерваторий. – 4-е изд.. – 1980. – 277 с.

8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник в 2-х т. / Т. Ливанова. – изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – 1982. – 622 с.
9. Пасхарьян Н. Т. Просвещение / Н.Т. Пасхарьян // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. А. Н. Николюкин]. – М.: НПК “Интелвак”, 2001. – С. 823 – 826.
10. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк / С.А. Рыцарев. – М.: Музыка, 1987. – 183 с.
11. Соллертинский И.И. Кристоф Виллибальд Глюк / И. И. Соллертинский. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – С. 12 – 54. – (Исторические этюды).
12. Сусидко И.П. Музыкальная драма Глюка в контексте эпохи Просвещения: дис. ... канд искусствоведения: 17.00.02 / И.П. Сусидко. – М., 1988. – 246 с.

ПРОСТА ДУША: ГЕРТРУДА СТАЙН VERSUS / VIS-A-VIS ГЮСТАВ ФЛОБЕР, АБО ХТО ТАКИЙ “ПАПУГА ФЛОБЕРА”? (Компаративна студія)

Тамара ДЕНИСОВА

Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України

Компаратив будується на аналізі тексту класичної французької літератури – повісті Гюстава Флобера *Un coeur simple* та твору одного з метрів модернізму американки Гертруди Стайн *Gentle Lena*. Порівняння обґрунтовується зосередженістю обох авторів на долі жінки з народу – “простой душі”. Запровадження теорії симулякрів Бодрієра та залучення роману англійського постмодерніста Джуліана Барнса *Flaubert's Parrot* слугує модусом дослідження феномена духовності як суттєвої компоненти порівнюваних текстів, що створені за допомогою різних нарративних стратегій.

Ключові слова: проста душа, симулякр, нарративна стратегія, духовність.

Компаратив побудований на аналізі тексту класической французской литературы – повести Гюстава Флобера *Un coeur simple* и произведения одного из метров модернизма американки Гертруды Стайн *Gentle Lena*. Основанием для сравнения служит сосредоточенность обоих авторов на судьбе женщины из народа – “простой души”. Использование теории симулякров Бодрийера и привлечение романа английского постмодерниста Джулиана Барнса *Flaubert's*

Parrot служат модусом исследования феномена духовности как сущностного компонента сравниваемых текстов, представляющих различные нарративные стратегии.

Ключевые слова: простая душа, симулякр, нарративная стратегия, духовность.

The comparative study is based on the analysis of the text of classical French literature – Gustave Flaubert's *Un coeur simple* and a work by the master of American modernism Gertrude Stein *Gentle Lena*. The comparison is based on the both authors' focus on the fate of a common woman – “a simple soul”. Baudrillard's theory of simulacra and English postmodernist novel by Julian Barnes *Flaubert's Parrot* serve as a modus of investigation of the phenomenon of spirituality as an essential component of the compared texts that rely upon different narrative strategies.

Key words: a simple soul, simulacrum, narrative strategy, spirituality.

Згідно з новітніми природничо-науковими теоріями (зокрема, синергетикою), адаптованими до антропології та соціальної організації суспільства, література інтерпретується як трьохчасткова система: автор – текст – читач. При цьому доцільно трактувати автора, за Еліотом, як медіума, який акумулює в мові універсальний досвід конкретних практик. У цій тріаді читач (реципієнт) – нова творча одиниця. Ось я і хочу спробувати проаналізувати об'єднані одним топосом – образом простої душі, людини з народу – тексти різних часових та естетичних просторів з позиції ідеального з точки зору постмодернізму читача, тобто професійного філолога.

Отже, “Проста душа” (*Un coeur simple*) – центральний твір у “Трьох повістях” (1877) Флобера (“Легенда про святого Юліана Странноприїмця”, “Проста душа” і “Іродіада”) – повний життєпис нехитрої долі селянської дівчини з іронічним (в даному тексті) ім'ям Фелісите, тобто, щаслива. Втративши в дитинстві батьків, вона все життя, не покладаючи рук, працює на чужих людей, заробляючи на своє виключно примітивне і нехитре існування: спочатку наймитує на фермі, а потім вірою і правдою служить міській господині.

“Одержуючи сто франків на рік, вона куховарила, прибирала в кімнатах, прала, шила, прасувала білизну, вміла й коня запрягти, відгодувати птицю, збити масло, і хоч хазяйка була досить-таки неприємною особою, Фелісите все ж ширю і віддано служила їй” [6, с.530].

Тож не дивно, що “всі дами Пон-л'Евека ось уже п'ятдесят років заздрили пані Обен, що мала таку служницю, як Фелісите” [там само].