

Ключові слова: італійська опера, Дж. Россіні, «Арміда», любовне, фантастичне.

Plutok Vera. The Least Known Work of Genius Maestro Gioachino Rossini. «Opera Armida». The article is devoted to one composer of hardly explored opera «Armida» (1817). The information about the history, productions of opera, drama and music features of the development of the brain and the only female character. The role of work in the creative legacy of G. Rossini as one of the atypical opera composer of the work, which takes place on two subplots – the love and fantastic.

Key words: italian opera, G. Rossini, «Armida», love, fantastic.

Любов Сняк

РОЛЬ БЙОРНСТЬЄРНЕ БЙОРНСОНА У ФОРМУВАННІ ЕСТЕТИЧНОЇ ПЛАТФОРМИ ТВОРЧОСТІ ЕДВАРДА ГРІГА

Творча постать Едварда Гріга перебуває в колі інтересів вітчизняних й зарубіжних вчених протягом більш ніж століття. За цей час в музикознавчій науці сформувався сталий, проте не повний, образ композитора – майстра ліричних малих жанрів, чий доробок налічує більш ніж півсотні збірок фортепіанних і вокальних мініатюр і в рази менше опусів крупних форм. Такий однобічний погляд на творчість митця є результатом традиційного підходу до об'єкту дослідження: зосередженості уваги на закінчених творах. Як наслідок, коло наукових зацікавлень обмежується завершеними опусами раннього періоду та досягненнями зрілого і пізнього періодів. Натомість, майже поза зоною вивчення залишаються наполегливі експерименти композитора у галузі епіко-героїчної жанровості музичного театру, що припадають на етап становлення творчої особистості і формування естетичних настанов майстра. В російськомовному просторі цим сторінкам творчості композитора присвячені окремі розділи монографій О. Левашової [10] (1975) та Ф. Бенестада і Д. Шельдерупа-Еббе [8] (1986).

В музичній науці інших країн, навіть Норвегії, цей етап творчого шляху митця тільки протягом останніх десятиліть почав привертати серйозну увагу музикознавців. З 1996 року в Бергені функціонує Міжнародне товариство Е. Гріга, члени якого займаються активною творчою й дослідницькою діяльністю, що сприяє популяризації музичної спадщини композитора – зокрема маловідомих її граней – в світі в цілому.

Зацікавленість раннім періодом творчості Е. Гріга, а саме музичним театром 70-х років, зростає в колах композиторів, літераторів, диригентів й виконавців, серед глядацької аудиторії. За останні двадцять років з'являються декілька сучасних реконструкцій незавершеної опери Е. Гріга-Б. Бйорнсона «Олаф Трюггвасон»¹, оновлюються переклади лібрето музично-драматичних творів різними мовами світу; сценічні твори виконуються в концертних і театральних версіях в залах Норвегії, Великобританії, Німеччини, США, Росії, найближчим часом – в Україні.

Виконавський інтерес активізує й зацікавленість науковців. Ренесанс опусів раннього етапу творчості Е. Гріга *актуалізує* наукові розвідки з вивчення проблем цього періоду. Протягом останніх десятиліть з'являються дослідження Б. Фостер [4, 5, 6], Е. Даля та М. Янгард [2], Х. Лооса [7], Р. Бакке [1], П. Дінсланжа [3] та ін., які присвячені окремим питанням діяльності композитора на початку творчого шляху. В річищі цієї наукової тенденції виконане й дане дослідження.

Мета статті – визначити роль Б. Бйорнсона у формуванні естетичної платформи Е. Гріга, виявити вплив драматурга на естетику, світоглядну та художню позицію композитора.

Відомо, що Е. Гріг звернувся до музичного театру на ранньому етапі творчої діяльності. В цей період у співавторстві із норвезьким драматургом Б. Бйорнсоном композитор створив музично-драматичну сцену «Біля брами монастиря», мелодраму «Бергліот», музику до драми «Сігурд Юрсальфар», пролог опери «Олаф Трюггвасон». В цих творах, відповідно до тем і образів з національної історії, випрацьовувалася музична образність та інтонаційна мова композитора, що отримали розвиток у подальшій музичній практиці майстра. Досвід, отриманий Е. Грігом в сфері музичного театру в роки плідної співпраці із Б. Бйорнсоном, надав впевненості й необхідних навичок композиторові для початку роботи над музикою до драми Х. Ібсена «Пер Гюнт». Успіхом останньої завершується ранній період творчості митця.

Дослідження цієї частини творчої спадщини композитора визначає ряд важливих аспектів, що потребують докладного вивчення. Серед них чи не першочерговим питанням є стосунки майстра із Бйорнсьєрне Бйорнсоном і вплив цього громадського та культурного діяча, письменника, поета, драматурга на формування творчої особистості Е. Гріга.

Слід зауважити, що митці жили і творили у визначну для своєї Батьківщини добу. Норвегія другої половини ХІХ століття, немов фенікс з

¹Зокрема, дитяча синтез-опера «Асгард» Л. Конова та «Олаф Трюггвасон» Р. Сьодерлінда

праху власного попелища, підвелась в єдиному пориві національного відродження: політичного, економічного, культурного. Адже останню половину міленіуму норвежці існували в принизливій залежності від сусідських держав – Данії, згодом Швеції, змушені коритися умовам силоміць нав'язаних уній. Як наслідок, на початку ХІХ століття країна фактично зазнала культурно-наукового краху, позбавлена власної мови, мистецтва, осередків розвитку національних традицій. Офіційною державною мовою вважалася данська. Література, театр, живопис, музика – все було промарковано «дансько-норвезьким» [14, с. 26] ярликом. Всі найкращі «уми» і «таланти» країни залишали Батьківщину у пошуках визнання і самореалізації в Данії.

Досягнувши критичної межі, норвежці ступили на тернистий шлях національно-визвольного руху, становлення національної культури та мови. І хоч остаточної свободи і незалежності країна здобула лише на початку ХХ століття, саме друга половина попереднього стала знаковим часом пробудження самосвідомості та самоідентифікації норвезького народу, сплеском патріотизму та кульмінацією «національного прориву» [12, с. 23].

Центральною фігурою цього періоду був Б. Бйорнсон – постать незаслужено затьмарена у вітчизняних дослідженнях, проте настільки вагома в історії Норвегії, що, за словами самих її мешканців, ім'я його рівноцінне «національному прапору» [9] країни.

На ранньому етапі творчості, що за періодизацією літературознавця-скандинавіста Г. Храповицької припадає на 1857–1874 рр., естетичні принципи драматурга базувалися на міцній світоглядній платформі романтизму. Культурний напрямок, що захлиснув західну Європу ще з кінця ХVІІІ століття, наздогнав землі Півночі значно пізніше – в 1814 р з'являються перші зразки романтичної поезії і літератури. У порівнянні із чітко окресленою естетичною програмою романтизму літературних шкіл Німеччини, Англії, Франції на початковому етапі розвитку, норвезький романтизм поєднав в собі ознаки декількох художніх напрямків. Так, окрім типових рис романтичного мистецтва, в ньому знайшла втілення й ідеологія Просвітництва, що, за класифікацією І. Неупокоевої [11] було властивим для країн четвертого типу, які зазнали призупинки в розвитку культурно-мовної традиції. За словами А. Сельниціна [12], норвезький романтизм водночас увібрав в себе й новітні тенденції реалістичного світосприйняття. Такий «синтезований» світогляд, що формувався в річищі боротьби за культурне відродження країни, здобув назву «національної романтики».

На світоглядній платформі національного романтизму формуються й панівні естетичні принципи Б. Бйорнсона. Перш за все – це висока

гуманність його багатогранної творчості, пронизаної твердою вірою в людей, в титанічну силу народу, в світле майбутнє людства, визволеного від соціального гніту. Б. Бйорнсон вірив у розвинуте незалежне майбутнє своєї країни, в об'єднання всієї Скандинавії і мир на її теренах. В кожній своїй роботі, будь то поезія, проза чи драма, він прагнув створити гідний приклад для наслідування, високий моральний ідеал, якому міг би, при бажанні, відповідати кожний читач.

Б. Бйорнсон тяжів до відтворення особливості народного характеру, рідної природи, життя простого норвежця-сучасника. Він прагнув розкрити справжній «народний дух» Норвегії, втілюючи в своєму мистецтві основний ідейний лозунг «національного романтизму»: «відображення життя народу в чистих, шляхетних образах» [12, с. 29].

Звідси й типове для романтичної доби захоплення фольклором: народними переказами, казками, піснями – безцінним джерелом, в якому збереглась для нащадків багата й самобутня народна культура. Характерним було й звернення до народного епосу – легендарних сказань скальдів-співців, в чиїх сюжетах оспівувались величні герої норвезької історії. Саме в народній скарбниці знаходив майстер рельєфні національні характери для своїх героїв – образи, здатні надихати та спонукати до змін.

В роки, в які автор міцно перебував на світоглядній платформі романтизму, з'являються селянські оповіді «Сюнневе Сульбаккен», «Арне», «Веселий хлопець», «Рибалка», віршований епос «Арнльот Гелліне», монолог «Бергліот».

Б. Бйорнсон «завжди прагнув вести за собою людей, навчати їх, виховувати» [14, с. 12]. Особливу роль в духовному вихованні нації митець відводив театру. Показово, що саме з його діяльності на посту театрального керівника¹ починається відлік «нової ери не лише в бергенському театрі, а й в норвезькому театрі взагалі» [14, с. 80]. Знайомий із аналогом Центральної Європи, митець розумів його значущу роль у розвитку суспільного життя країни, як рупора передових актуальних ідей сучасності.

Перший норвезький театр був створений дещо раніше, в середині століття, в Бергені за ініціативою Оле Буля, який гостро відчував проблему відсутності суто національного мистецтва в країні. До залучення Б. Бйорнсона до управління, театр не виконував своєї естетично-виховної функції. Непідготовлена публіка очікувала від непідготовлених драматургів-першопроходців, недосвідчених акторів і режисерів постійного оновлення

¹ Нагадаємо, що в 1857 році Б. Бйорнсон заміщає Х. Ібсена на посту директора-режисера театру в Бергені.

репертуару, вимагаючи від театру щотижневих яскравих розважальних прем'єр. Ситуацію ускладнювали інвестори, які були зацікавлені виключно в прибутку, не розділяючи високої патріотично-виховної мети засновника і працівників театру, становище останнього було хитким і нестабільним.

У Б. Бйорнсона – молодого драматурга-режисера – було своє конкретне бачення трансформації театру: він «оздоровив» примітивно-фарсовий репертуар якісними комедіями і драмами, впровадив гастрольну практику, самостійно розучував ролі з трупою, досягаючи глибини трактовки і розкриття образів, вкоренив нову норвезьку мову на театральному коні. Крок за кроком Б. Бйорнсон намагався виховувати моральність і духовність публіки. З 70-х років завдяки майстру театр перетворився на справжню зброю у суспільній і політичній боротьбі.

В цей період з'являється основний масив романтичних національних історичних драм письменника, зокрема: «Між битвами», «Хульда-хромоніжка», «Король Сверре», трилогія про королів Сігурда та Ейнштейна. В останніх Б. Бйорнсон звертається до матеріалів королівських і родових саг, змальовуючи в своїх сюжетах часи норманського середньовіччя – періоду національної величі Норвегії.

На момент знайомства із Б. Бйорнсоном Е. Гріг – нещодавній випускник лейпцігської консерваторії, натхненний молодий музикант, що займає активну творчу позицію. В епіцентрі його композиторських вподобань – жанри камерної музики: до 1870 року ним вже були створені численні опуси вокальних мініатюр, твори для фортепіано, серед яких цикл поетичних картинок і перший зошит «Ліричних п'єс», фортепіанні соната і концерт, дві сонати для скрипки і фортепіано.

Від початку плідної співпраці із Б. Бйорнсоном і до кінця діяльності їх творчого тандему коло вподобань Е. Гріга змінюється: він зосереджує весь свій потенціал в сфері театральної жанровості. Піднесені ідеали драматурга на довгі роки стають керівним імперативом для молодого композитора. Слідом за Б. Бйорнсоном, під впливом патріотичних поглядів старшого друга, Е. Гріг трансформує свої твори у дзеркало найактуальніших соціально-політичних питань життя Норвегії. У його свідомості глибоко вкоріняються ідеї відновлення національної культури Батьківщини, що знаходять своє втілення насамперед в його музичному театрі першої половини 70-х років.

Перші кроки в напрямку реалізації накреслених завдань Е. Гріг здійснює наприкінці 60-х років. На жаль, фактів щодо початкових експериментів сумісної роботи із Б. Бйорнсоном майже не збереглося.

Так, згідно записам в щоденнику Х. Хьєрульфа¹, в 1867 році Е. Гріг вже мав змогу працювати над одним фрагментом музичного супроводу до п'єси Б. Бйорнсона: «Цим вечором «Марія Стюарт» Бйорнсона була виконана вперше <...> музика Нурдрока <...> прекрасна, витримана в старовинному стилі <...> заключний хор був написаний Грігом». Хоча власних посилок композитора на цей факт, які б збереглися в кореспонденції того часу, немає. В 1870 році Е. Гріг створює музику до нового зінгшпілю Б. Бйорнсона «Родина Секстонів». Проте робота не була завершена і жодних згадок про музику не знайдено.

Протягом наступних чотирьох років митцями були створені чотири різножанрові сценічні опуси: музично-драматична сцена «Біля брами монастиря» (за уривком із циклу «Арнльот Гелліне»), мелодрама-монолог «Бергліот», історична драма з музичним супроводом «Сігурд Хрестоносець» та хоровий пролог до незавершеної опери «Олаф Трюгвасон».

Кожний із зазначених театральних творів – духовний «путівник-порадник», що містить ряд образних кодів, здатних вказати громадянину-норвежцю на можливий вихід з оточуючої його кризи, як особистісної так і загальнонаціональної.

Так, музичний театр Е. Гріга-Б. Бйорнсона включає загальноєвропейську модель високодуховного вдосконалення людської душі через християнство. Семантика християнської віри трактується як символ безперечної Істини, Шляху, здатного вивести кожного шукача із пастки. Недарма Г. Брандес² відмічав, що Б. Бйорнсон (а слідом за ним і Е. Гріг) «ставив тільки ті проблеми, шлях до вирішення яких вказував він сам» [14, с. 55]. Образ християнської церкви мав особливий сенс для норвежців, адже сам драматург писав: «У житті кожного норвезького селянина дуже велике місце займає церква. Це його свята святих; вона підноситься над рівнем його повсякденних турбот...» [14, с. 39]. Нагадаємо, що в історії Норвегії християнство зіграло вирішальну роль: прийняття нової віри вікінгами-язичниками послужило початком до об'єднання розрізнених князівств у єдину державу і спричинило якісний стрибок у соціокультурному розвитку країни в XI столітті. Для Норвегії другої половини XIX століття, яка вела активну боротьбу за незалежність і державне об'єднання, ця історична паралель набувала особливої актуальності. То ж зрозумілим стає звернення авторів до християнських образів і домінуванні сюжетів, події яких розгортаються на межі

¹ Хальфдан Хьєрульф (1815–1868) – норвезький композитор.

² Данський літературознавець.

тисячоліть¹ – часі піднесення Норвегії після затяжної кризи темних віків, здатних сколихнути в пам'яті поколінь велич і могутність рідного краю.

Сценічні твори Е. Гріга виконують дидактичну моралістичну функцію: вони покликані надихати серце й розум слухача, демонструвати високодуховний приклад, спонукати до праці над самовдосконаленням, виховувати патріотизм і громадянську самосвідомість, закохувати його в рідну Норвегію.

Герой Е. Гріга і Б. Бйорнсона, охоплений сумнівами і душевним сум'яттям, в решті решт знаходить вихід з муки внутрішніх терзань в цілющому світлі християнства. Це типовий романтичний герой, сповнений протиріччя, та свою духовну опору знаходить він в системі національних цінностей, рішуче відмовляючись від застиглому минулому на користь прогресивного майбутнього нації.

Таким є універсалізований образ безіменної дівчини в музично-драматичній сцені «Біля брами монастиря», яку автори, на відміну від оригінального першоджерела², позбавляють імені. Героїня-язичниця, що зазнала біль незворотних втрат, у відчаю приходиться до воріт християнського монастиря. Там, серед спокою й любові монахинь вона знаходить мир й надію для своєї стражденної душі. Відсутність імені розриває зв'язок головної героїні із долею конкретної людини, трансформуючи її в узагальнений образ тих представників народу, які шукають для себе шлях духовного вдосконалення.

Нездоланні душевні страждання підводять до спасительної віри й Бергліот – моно-героїню однойменної мелодрами Е. Гріга-Б. Бйорнсона. У безвиході вона розуміє: «До кого мені звертатися по захист? До Одіна? – Він перестав чути мене ще в дитинстві. Проте новий, єдиний Бог Назарету помститься за мене, бо Його рука тяжка. І скоро ми всі знайдемо свій дім».

В сценах прологу «Олафа Трюггвасона» герой – колективний образ язичницького народу, який мусить зробити вибір між сталістю старих культів й невідомістю нової віри. Хоча в оперних фрагментах, що були завершені авторами, поганці із острахом чекають на конунга-християнина, вимолюючи захист в своїх богів, в музиці вміщуються засоби, залучення яких до загальної характеристики створює підстави для прийняття християнства в майбутньому розвитку сюжету. Незважаючи на язичницьку атмосферу, що пронизує існуючі розділи опери, композитор наділяє їх елементами, властивими християнському богослужінню. Постійне чергування хорівих

¹ Період християнізації Півночі.

² В основу сюжетотвору покладений фрагмент із поетичного циклу Б. Бйорнсона «Арнльот Гелліне».

епізодів і реплік солістів в першому номері, об'єднаних одними вербальними текстами та ідентичними музичними інтонаціями, нагадують прийоми церковного респонсорного співу. Рисами християнського релігійного гімну наділений і заключний хор другої сцени в стрункому хоральному викладі із наслідуванням благовісних переливів храмових дзвонів.

Характерним для музично-драматичних творів Е. Гріга і Б. Бйорнсона, як і для доби, в яку творили майстри, було звернення до народного епосу. Основи фабул всіх спільних сценічних опусів почерпнуті митцями з переказів королівських саг ісландського скальда Сноррі Стурлусона. «Коло Земне» – це найдавніша пам'ятка скандинавської літератури XIII століття, єдине історичне джерело, що розповідає про подвиги королів-конунгів часів вікінгів і становлення єдиної держави на землях Північної Європи, зокрема Норвезького королівства.

За словами філолога-скандинавіста М. Стебліна-Каменського, цей звід саг не є суто історичним документом, як і не є він історичним романом. «Коло Земне» – це праісторія, – поняття, що дуже влучно відповідало творчим поглядам драматурга і композитора, адже «...праісторія претендувала на те, що вона правда, а не вигадка, але в той же час прагнула до того, щоб відтворити минуле як живу і повнокровну дійсність» [13, с. 588].

Епічне начало яскраво проступає в кожному з нечисленних сценічних творів Е. Гріга-Б. Бйорнсона, незважаючи на їх різноплановість та багатогранний жанровий спектр. Навіть в невеликих творах можна із впевненістю говорити про діючі в них закони епічної драматургії. У драматичній сцені і в хоровому пролозі вони втілені по-різному. Неквапливість викладу «Біля брами монастиря», принцип повторності, реалізований у трикратному варіюванні початкового сегменту, відсутність наскрізного музичного розвитку, замкнутість, завершеність кожного етапу сцени свідчать про присутній тут стиль епічного оповідання. І хоча дана оперна сцена в силу своїх масштабів та ідейного задуму позбавлена розгорнутих хорових номерів й епічної монументальності, це не зменшує в ній значущості епічного, яке ще з більшою могутністю проступає в незакінченому «Олафі».

Масштабність і розмах збережених початкових сцен, переважання в них хорового начала в поєднанні з вже згаданими вище ознаками епічної драматургії надають опері Е. Гріга народної богатирської (в цьому випадку «вікінгівської») мощі.

Епіко-оповідальне начало має місце й в двох інших творах грігівського театру: в «Бергліот» і в «Хрестоносці». В цих творах експозиційність переважає над розвитком, портретність – над дієвістю. Якщо в мелодрамі

власне в музичній тканині важче відокремити епічні риси в силу специфіки жанру, то в «Сігурді» відсутність сольних вокальних епізодів, поруч із узагальненими оркестровими і хоровими номерами, перевага завершених куплетних і тричастинних форм, неквапливість розгортання дії в цілому стверджують принципи епічної драматургії.

В цих опусах присутній і типовий для епічного театру «конфлікт на відстані»: відкритого зіткнення дії й контрдії немає в жодному з чотирьох творів. Бергліот воює із «мовчазним» ворогом, відкритим лише її зору; язичники очікують грізного Олафа, який по чуткам вже на підході, проте так і залишається «за кадром»; ворог безіменної дівчини з «Біля брами монастиря» – лише в її спогадах, Сігурд же та Ейнштейн – взагалі не вороги: вони змагаються один з одним, сперечаються, проте реальної ворожнечі між ними немає.

Народний фольклорний пласт, типовий для мистецтва романтичної доби, стає міцним базисом для музики Е. Гріга в цілому та його музичного театру зокрема. Характерні обороти норвезького фольклору в музичних драмах композитора вплетені в канву творів природньо й органічно: гострі ритми селянських танців халлінгу та спрінгару, показові ковзаючі секундові мотиви, витoki яких сягають переказів скальдів, лідійські квартали, спадні ходи між доміантовими ступенями, терпкі послідовності гармоній (фарби мажоро-мінору, свіжість вкраплень елементів дорійського і фрігійського ладів) – все це природний почерк Гріга-норвежця. Тут композитор не прагне навмисно акцентувати увагу на елементах народної музики, він просто живе, дихає звуками рідної країни.

Б. Бйорнсон згодом відмовився від романтичних ідеалів, цілком присвятивши себе роботі над реалістичними драмами. Натомість закладена ним система цінностей зберегла актуальність для Е. Гріга, який не раз протягом життя повторював, що його покликання – «зображати норвезьку природу, норвезьке народне життя, норвезьку історію, норвезьку поезію» [2, с. 63].

1. Bakke R. Grieg – a great choral composer / R. Bakke. URL: <http://griegsociety.com/reidar-bakke-paper-2009/> (дата обращения: 1.12.2016).
2. Dahl Jr. Er. A world composer / Er. Dahl Jr., M. Jangaard // *Edvard Grieg – art and identity. – Trolldhaugen : Edvard Grieg Museum, 2000. P. 59–65.*
3. Dinslage P. The Young Grieg / P. Dinslage. URL: <http://griegsociety.com/patrick-dinslage-paper-2000/> (дата обращения: 1.12.2016).
4. Foster B. Dramatic Works / B. Foster // *Edvard Grieg. The Choral Music. – London : Ashgate, 1999. P. 91–134.*
5. Foster B. *Edvard Grieg's «Bergliot» – a forgotten masterpiece / B. Foster. – London : The Grieg Society of Great Britain, 2002. 32 p.*

6. Foster B. *Grieg the Dramatist* / B. Foster. URL: <http://griegsociety.com/beryl-foster-paper/> (дата обращения: 1.12.2016).
7. Loos H. *Grieg's Compositions for Male Voice Choir and the European National Movement* / H. Loos. URL: <http://griegsociety.com/helmut-loos-paper-2015/> (дата обращения: 1.12.2016).
8. Бенестад Ф. *Эдвард Григ – человек и художник* : пер. с норв. / Ф. Бенестад, Д. Шальдеруп-Эббе. – М. : Радуга, 1986. 374 с.
9. Кружнов Ю. «Да, люблю я эту землю...» (2010 год — «Год Бьёрнсона» в Норвегии) / Ю. Кружнов. URL: <http://www.landsmann.no/paper.php?nr=333> (дата обращения: 1.12.2016).
10. Левашиова О. *Эдвард Григ – очерк жизни и творчества* : Изд. 2-е. / О. Левашиова. – М. : Музыка, 1975. 624 с.
11. Неупокоева И. *Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей* / И. Неупокоева // *Европейский романтизм*. – М. : Наука, 1973. С. 7–50.
12. Сельницын А. *Поэтический мир Хана Себастиана Вельхавена*. Дисс. канд. филологических наук / А. Сельницын. – М., 2003. 203 с.
13. Стурлусон С. *Круг Змной* / [общ. ред. М. Стеблин-Каменский]. – М. : Наука, 1980. 685 с.
14. Храповицкая Г. *Бьёрнстjerne Бьёрнсон: творчество и жизнь* / Г. Храповицкая. – Орск : Изд. ОГТИ, 2008. 488 с.

Синяк Любов. Роль Бьорнстjerne Бьорнсона у формуванні естетичної платформи творчості Едварда Гріга. Розглянуто творчий союз Е. Гріга та Б. Бьорнсона в контексті культурного життя Норвегії другої половини ХІХ століття; розкрита естетична програма творчості Б. Бьорнсона; виявлений вплив драматурга на естетику, світоглядну та художню позицію композитора на прикладі музичного театру Е. Гріга 70-х років.

Ключові слова: творчість Е. Гріга та Б. Бьорнсона, музичний театр Норвегії другої половини ХІХ століття, музично-драматична сцена «Біля брами монастиря», мелодрама «Бергліот», музика до драми «Сігурд Юрсальфар», пролог до незавершеної опери «Олаф Трюгтвасон».

Синяк Любовь. Роль Бьёрнстjerne Бьёрнсона в формировании эстетической платформы творчества Эдварда Грига. Рассмотрен творческий союз Э. Грига и Б. Бьёрнсона в контексте культурной жизни Норвегии второй половины ХІХ века; раскрыта эстетическая программа творчества Б. Бьёрнсона; выявлено влияние драматурга на эстетику, мировоззренческую и художественную позицию композитора на примере музыкального театра Э. Грига 70-х годов.

Ключевые слова: творчество Э. Грига и Б. Бьёрнсона, музыкальный театр Норвегии второй половины ХІХ века, музыкально-драматическая сцена «У врат монастыря», мелодрама «Бергліот», музыка к драме «Сігурд Юрсальфар», пролог к незавершенной оперы «Олаф Трюгтвасон».

Syniak Lubov. The role of Bjørnstjerne Bjørnson in the foundation of the aesthetic platform of Edvard Grieg. Considered the creative alliance of G. Grieg and in the context of Norwegian cultural life of the late nineteenth century; disclosed aesthetic program of B. Bjornson; discovered the influence of the dramatist on the aesthetics, ideological and artistic composer's positions on Grieg's musical theater of the 70th.

Key words: E. Grieg's and B. Bjornson's creativity, musical theater of Norway of the second half of the nineteenth century, musical and dramatic scenes «At the Cloister Gates», melodrama «Bergljot», incidental music «Sigurd Yorsalfar», the prologue to the opera incomplete «Olaf Tryggvason».

Надежда Устюжанина

ОБРАЗ ЧИО-ЧИО-САН В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ: РАЗВИТИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ

Актуальность темы. Джакомо Пуччини – итальянский композитор конца XIX – первой четверти XX века. Невозможно представить себе огромный пласт итальянской оперной музыки без наследия великого композитора. Пуччини является автором десяти опер, среди которых «Мадам Баттерфляй» занимает центральное место в системе его музыкального театра [5, с. 144]. Также «Мадам Баттерфляй» считается переломной оперой в творчестве композитора, поскольку именно в ней Пуччини удалось преодолеть ограниченность идеи веризма и подняться до уровня высокого реализма позднего Верди и глубокого психологического анализа героев [9, с. 310].

Человек – одна из самых удивительных тайн Вселенной. Индивидуальная история каждого отражает в себе мысли, переживания, радость и страдания миллионов. Тема, касающаяся одной личности, оказывается близкой многим другим. Именно поэтому голос восточной пуччиниевской героини и по сей день находит отклик в сердцах слушателей.

Сюжет для будущего произведения Пуччини нашел в пьесе американского драматурга Давида Беласко. Трагическая история юной гейши впечатлила композитора. Он проникся горестной судьбой «маленькой японки» [8, с. 74]. Пуччини создает образ, который становится для него самым дорогим, среди созданных им ранее женских образов.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы показать, как за сравнительно короткий промежуток жизни героини трансформировался её музыкальный облик, от какого состояния к какому пришла Чио-Чио-Сан в