Voronina Mariia. **The oratorios «L'Enfance du Christ» by H. Berlioz and «Marie-Magdeleine» by J. Massenet and their role in the genre's history.** The thesis deals with the issues of development of the oratorio in France and proposes the definition of features purely French variety of genre. An analytical attention is concentrated on opuses, little known in Ukrainian music space. These oratorios are considered in terms of the principles working with the Gospel plot at the new stage of the oratorio genre's development in the XIXth century. The role of the «trilogie sacrée» by H. Berlioz as a turning point in a further development of genre is emphasized.

Key words: oratorio, French culture, the Gospel plot, apocryphal.

Лилия Мудрецкая

НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ О МЕТАМОРФОЗАХ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ («ФАУСТ» Ш. ГУНО, «МИНЬОН» И «ГАМЛЕТ» А. ТОМА, «МАНОН» И «ВЕРТЕР» Ж. МАССНЕ)

«Французская лирическая опера – материя деликатная,
которая открывает свои красоты лишь тем,
кто обращается к ней без скепсиса, тем,
кто влечет ее любовью, а не хирургическим зудом».

К такому явлению во французской музыкальной культуры второй половины XIX века, как жанр *французской лирической оперы*, в последнее время активно проявляют интерес исследователи. И, казалось бы, работы должны были бы приоткрыть завесу, расшифровать, выявить основные признаки и атрибутивные черты жанра, в полной мере рассмотреть феномен этого явления в музыкальной истории Франции. Однако даже самое «свежее» диссертационное исследование [20], посвященное динамике жанровой традиции французской лирической оперы, и ставящее перед собой задачу обнаружить системный и единый подход к ее изучению, выявить стабильные и мобильные элементы жанра, оставило ряд вопросов.

Творчество ведущих представителей французской оперной школы Ш. Гуно, Ж. Бизе, А. Тома, Ж. Массне, и их старшего современника Г. Берлиоза также по-прежнему остаётся мало изученным. Однако в последнее десятилетие интерес отечественных исследователей к разным явлениям французской музыкальной культуры XIX века, и к её оперным достижениям в частности, заметно возрастает. Свидетельством этому становятся написанные кандидатские диссертации Е. Энской [38] и А. Невской [24], а также работы автора данной статьи [21; 22; 23]. Между

тем, несмотря на наличие работ, посвященных различным аспектам изучения *французской лирической оперы*, вопрос генезиса жанра по-прежнему остается ***актуальным*** для современного украинского музыковедения.

Возникновение лирической оперы во французском оперном искусстве в середине XIX века было обусловлено целым рядом политических, экономических и культурологических причин, затрагивающих проблемы развития всей французской культуры. То есть генезис жанра лирической оперы, связан с общей культурной ситуацией во Франции, настроениями и новыми тенденциями, которые характеризовали жизнь французского общества времен Второй империи – от процесса дегероизации, который проявился в произведениях, позитивистской модели мировоззрения в обществе, экзистенциального начала к феномену аккультурации (Бодрийяр). Стоит отметить и активную роль оперного жанра в трансформационных процессах, которые меняют значение и роль ведущих оперных школ Европы в целом (здесь необходимо вспомнить музыкальные драмы Р. Вагнера, оперное творчество Дж. Верди, в частности его «Травиату», которая непосредственно обнаруживает связь и влияние на формирования лирической оперы).

Появившийся в 1859 году «Фауст» Ш. Гуно – общепризнанный эталонный образец французской лирической оперы. Фактически в «Фаусте» Ш. Гуно удалось создать новый камерный стиль и лирический музыкальный язык, который был с успехом воспринят молодым поколением композиторов. На оперном творчестве Ш. Гуно учились многие французские музыканты, в том числе Л. Делиб, О. Тома, Ж. Массне и другие, которые представили миру различные модификации и варианты жанра французской лирической оперы, что, безусловно, затрудняет их четкую жанровую идентификацию.

Как известно, композиторы, создававшие и развивавшие жанр лирической оперы, избирали в качестве сюжетов произведения мировой классики. В процессе переработки текстов, созданных рукой гениев, рождались новые произведения – своеобразные вариации на сочинения В. Шекспира, аббата Прево и В. Гете, воссоздающие типы современных Гамлетов, Фаустов, Вертеров и др. Распространенное заблуждение состоит в том, что при сравнительном анализе литературных и музыкальных сочинений, у многих исследователей и критиков, как правило, возникала тенденция судить произведение с точки зрения точности или искажения сюжетных коллизий и передаваемых фактов, руководствуясь принципом «оригинал – копия». При этом не учитывалось, что главная цель преобразования литературных первоисточников в оперное произведение

состояла не в том, чтобы с точностью передать фабулу и сохранить в неизменности авторский замысел. Озвучивание в музыкальных текстах, обрисовка музыкальными средствами атмосферы действия, характеров героев (превращаемых в театральных персонажей), окружающей их среды, – с неизбежностью порождали свои оттенки, свое, исходящее из специфики музыки как вида искусства ощущение материала, доказывали многозначность смыслов, заключенных в тех или иных литературных творениях, способность к актуализации событий и дел «давно минувших лет». Своеобразие каждой эпохи вызывает свойственные ей средства и приемы отражения действительности, детерминированные эволюцией художественного мышления, а также мировоззренческими факторами.

Философское содержание многих первоисточников, сложная социальная проблематика и коллизии истории мало интересовали либреттистов и композиторов. Они ставили во главу угла *любовную драму*, не всегда точно следуя за развитием фабулы оригинала, зачастую меняя некоторые драматические ситуации, делая их более трогательными, чувствительными, согласно требованиям лирического жанра. Неподдельная искренность и теплота в передаче чувств и переживаний, простота и человечность, отсутствие преувеличенного пафоса, присущего по-театральному эффектным высказываниям героев «большой» оперы, сделали лирическую оперу особенно привлекательной.

Благодаря обращению к «знаковым» фигурам, созданным талантом этих великанов мировой литературы, достигалось сокращение дистанции между живой современностью и событиями шекспировских и гётевских произведений, а также их героями. Эти герои выступали *не как вневременные символы исполинского масштаба, а как знакомые персонажи из окружения авторов и слушателей*. Персонажи опер перестали восприниматься как вселенские типы, а превратились в обычных людей, с тонкими душевными порывами. Таким образом, в операх ярко проявило себя экзистенциальное начало[1]. Этому способствовали камерность музыкальной концепции французской лирической оперы, концентрация внимания на личной драме, создание в музыке индивидуальных портретов героев с акцентом на их внутреннем мире, психологии личности. Одновременно об-

[1] Необходимо сказать, что во второй половине XIX века экзистенциализм не был доминирующим философским направленим, в отличии от позитивизма, который охватил всю Европу. Однако «экзистенциальный элемент», формирующаяся философская концепция зародившийся в творчестве С. Кьеркегора в 40–50-е годы, в различных обликах обнаруживает себя в «Травиате» Дж. Верди, «Фаусте» Ш. Гуно, «Гамлете» А. Тома, «Манон» Ж. Массне и других операх.

ращение к шекспировским и гётевским сюжетам поднимало на новый уровень и конфликты тогдашней жизни, которые лишались будничности.

Подчеркнем, что подобное сближение «вечных» сюжетов с атмосферой времени является признаком их жизнеспособности на протяжении столетий. Использование творчества В. Гете и В. Шекспира *с новой акцентуацией как раз и было присуще жанру лирической французской оперы*.

Так, Ш. Гуно в первой жанровой модели лирической оперы, более всего заинтересовали главные участники событий первой части «Фауста» В. Гете, что соответствовало его пониманию сцены и задач театра. Композитор считал, что сценическое искусство подобно искусству портретиста должно обрисовывать характеры, воспринимать и фиксировать все черты, все изменения воссоздаваемых образов. В этом русле возникает еще один вопрос: почему же Ш. Гуно в поисках сюжета для своей первой лирической оперы не попытался повторить успех оперы «Травиата» Дж. Верди, обратившись к творчеству современных писателей и драматургов, которых привлекал жанр современной реалистической драмы? «Дама с камелиями» А. Дюма оказалась одним из первых подобных произведений. Социальный аспект, явно присутствовавший в пьесе А. Дюма, был воспринят современниками с огромным энтузиазмом, и был отнесен к разряду модерна, что и привлекало внимание театров. Напомним, что большинство театральной продукции периода Второй империи можно было отнести к разряду «вещей функциональных» (Ж. Бодрияр), которые существовали лишь ныне и не обладали предшествующим бытием. Они действовали эффективно, однако, заполняя пространство, не способны были заполнить время, вернее их время ограничивалось локальным значением «теперь». Поэтому, эстетика «театральных презентаций» к концу 50-х годов XIX столетия начала понемногу изживать себя по причине своей изначальной временной ограниченности. Но нельзя забывать, что общество избегало стабильного однообразия, поэтому даже в самых интересных явлениях французы, в конечном итоге, находили недостатки и смешные стороны. Отсюда такой интерес Ш. Гуно к трагедии В. Гете – произведению, поднимающему проблемы онтологического порядка.

Однако нельзя умолять прямое влияние «Травиаты» Дж. Верди, которое она оказало на французскую *лирическую оперу*. При сопоставлении произведения итальянского композитора и «Фауста» Ш. Гуно, «Миньон» А. Тома, «Манон» Ж. Массне обнаруживается явное типологическое сходство, выражающееся, прежде всего, в камерности и лиричности концепций, аналогий сценических ситуаций. Да и ни один из героев «Травиаты» не относился к типу исключительной личности. В этом и проявлялся ха-

рактерный признак постромантической эпохи с ее акцентом на будничную повседневность и обычные характеры.

Лирическая камерность «Травиаты», как и камерность «Манон» во многом определена характером драмы А. Дюма-сына, в основе которой, по выражению Т. Готье, «не идея, а чувство». Это определение еще в большей степени подходит к произведению Ж. Массне, поскольку именно акцентировка романтической сущности героини, ее женского очарования, выделение жертвенности, обреченность и трагизм высокого чувства, противопоставленный жестокой реальности и мишуре маскарадного блеска светских развлечений, определяет суть «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» А. Прево и оперы «Манон» Ж. Массне.

Следует упомянуть и музыкальную характеристику Филины в «Миньон» Тома – жанрово-танцевальную в своей основе, где прослеживается параллель с образом Виолетты. Однако, в отличие от последней, героиня А. Тома остается статичным персонажем.

Возвращаясь к адаптации классических сюжетов в оперное либретто, нельзя не вспомнить и о «Гамлете» А. Тома. Опираясь на эстетику *лирической оперы*, А. Тома отодвинул на второй план все исторические и философские мотивы шекспировской трагедии, позволив себе завершить произведение счастливой развязкой.

В произведении сокращено число действующих персонажей (отсутствуют Розенкранц, Гильденстерн, Фортинбрас и прочие) – это характерно и для «Фауста» Ш. Гуно, «Миньон» А. Тома, «Манон» и «Вертера» Ж. Массне, что свидетельствует о направленности сочинений в сторону камерности. После премьеры «Гамлета» А. Тома ставили в укор игнорирование философских и социально-исторических аспектов шекспировской трагедии, заземление образов персонажей, усиление лирической струи оперы, превращение Гамлета в типаж романтического юноши. В отличие от В. Шекспира, французский композитор смягчил некоторые стороны характера Гамлета. Как уже говорилось, такой подход был характерен для сниженной трактовки шекспировских сюжетов с целью их соотнесения с современными ситуациями. В интерпретации А. Тома, принц датский – романтическая личность, трагедия которой состоит в невозможности совместить сыновний долг мести и душевные устремления.

В этом заключается ключ к пониманию музыкально-сценической концепции его «Гамлета». Опираясь на жанровую разновидность французской *лирической опер*ы, А. Тома сознательно сместил смысловые акценты и сосредоточил внимание на психологических качествах натуры каждого из персонажей (Гамлета и Офелии), а также в определенной мере

изменив социально-историческую мотивацию их поступков. Интерес к внутреннему миру героев объединялся с востребованным на тот момент принципом дегероизации. Напомним, что причиной ярко выраженной дегероизации общества стало изменение мировоззренческой парадигмы, ядром которой выступили теория эволюции, научно-технический прогресс и философия позитивизма.

То есть французский композитор избрал путь интерпретации героя в несколько сниженных тонах *совершенно сознательно*. Ведь в контексте постромантических тенденций французского искусства лирическая опера воспринималась как жанр, максимально соответствовавший позитивистской логике (И. Тэн), со свойственным ей прагматизмом. Отсюда рождается и лиризация, и эмоциональная непосредственность, и яркая индивидуальная передача внутреннего мира героев.

Что касается лиризации в «Фаусте» Ш. Гуно, «Миньон» А. Тома и «Вертере» Ж. Массне, то она достигается путем расширения места и роли главных героев, выдвижения на первый план подробно освещенной линии их внутренних переживаний и сложных взаимоотношений. Особые оттенки приобретал при этом сам внутренний мир подобных героев. Как отмечала М. Черкашина, «в лирической опере вселенские художественные типы трансформировались в современных французов. Лишенные силы характера и чаще всего обреченные на неудачи, эти новые оперные персонажи даже в их слабостях наделены привлекательностью натур эмоционально чутких, нервно-впечатлительных, способных противопоставить свои душевные порывы прозе обывательского существования» [14, с. 170].

Характеры главных действующих лиц этих лирических опер, их переменчивая внутренняя жизнь, тонкие оттенки чувств и сокрушающие порывы страсти рельефно отражаются в музыке, противопоставляясь многокрасочному жанровому фону.

Такая тенденция наблюдается и в «Миньон» А. Тома. Отказавшись от философских размышлений, от показа роста личности и духовных исканий героя, задействовав преимущественно эпизоды из первых трех книг романа В. Гете, композитор сосредоточил внимание на лирической драме. При этом либреттисты и композитор видоизменили взаимоотношения героев и выстроили совершенно новую сюжетную линию с традиционным любовным треугольником, ревностью и счастливой развязкой.

Следует отметить, что «Фауст» Ш. Гуно, «Миньон» и «Гамлет» А. Тома, «Манон» и «Вертер» Ж. Массне – как образцы французской лирической оперы, – вобрали в себя некоторые существенные черты большой и комической опер. Как пишет В. Мовчан, «отбор средств, присущих

большой и комической операм и их ассимиляция в новых жанровых условиях в совокупности с психологической разработанностью эмоциональных состояний и переживаний обеспечивает прочный контакт *opéra lirique* со слушательской аудиторией, что подкрепляется ее устойчивым бытованием на сценических подмостках»[1] [20, с.194].

Думается, что здесь следует в большей степени говорить не об ассимиляции, а о генетической связи с большой французской оперой и «низким» жанром – комической оперой. Напомним, что музыкальная культура Франции начиная с 70-х годов XVII века выработала свой оперный идеал и свою систему оперных жанров. При этом опера всегда занимала в жанровой иерархии французского музыкального искусства ведущее место. К созданию собственной модели французского музыкального театра подключились наряду с самими французами талантливые музыканты иного происхождения, в том числе итальянцы Ж. Б. Люлли, Л. Керубини, Г. Спонтини, воспитанный в лоне немецкой культуры Дж. Мейербер. Таким образом, скорее следует говорить о наследовании и сохранении традиций, об использовании в новом жанре апробированных во французской музыкальной культуре ранее созданных оперных жанровых моделей с тенденцией к их жанровой трансформации. Большая часть лирических опер написана в пределах форм и структур французской комической или большой опер, которые трансформируются, раздвигают границы «чистой» жанровой модели. Их связь становится опосредованной и в их недрах развиваются принципы и эстетика нового лирического жанра. Безусловно, подобное соединение различных примет затрудняет их четкую жанровую классификацию.

Таким образом, если стержнем французской лирической оперы является любовная драма, то немалое значение имеет также жанрово-бытовой фон (характеризуемый музыкой, близкой к бытовым песням и танцам), оттеняющий личную драму. Так многочисленные песенные, хоровые, танцевальные эпизоды в «Фаусте» сочными красками обрисовывают колоритный фон событий, внося в музыку живость и разнообразие. Внимание Ш. Гуно, А. Тома, Ж. Массне в операх акцентировалось на той или иной декоративной детали, на откровенной театральной *условности* происходящего.

Напомним, что некоторые эпизоды в «Фаусте» с участием второстепенных героев (Марта, Валентин, Зибель) играют роль драматического контраста к основной ведущей сюжетной линии. Так, квартет во втором

[1] Мовчан В. в диссертационном исследовании фокусируется и на сравнительной характеристике различных, подчас многочисленных, авторских и издательских версиях произведений, принадлежащих жанру французской лирической оперы с точки зрения современной либреттологии.

действии, где участвуют две пары – Фауст и Маргарита, Мефистофель и Марта, выполняют драматургическую функцию противопоставления истинной любви и ее имитации. Как правило, в бытовых и комических театральных жанрах часто встречаются две пары влюбленных – лирическая и комическая. Дуэтная жанровая сценка Марты и Мефистофеля обрисовывают обстановку в преднамеренно сниженных, комедийно-окрашенных тонах, таким образом создавая бытовой фон, на котором развертывается драматическая коллизия оперы.

Следы влияния комической оперы сохранились также в обрисовке бытовой среды. Это вальс и хор из первого действия оперы, которые служат фоном для первого знакомства Маргариты и Фауста, марш из третьего действия, перед отречением Валентина от сестры. Представленные в «Фаусте» песенно-куплетные формы, также характерны комическим жанрам: куплеты Мефистофеля из первого действия (№5) и его серенада из третьего действия (№19), куплеты (№8) и романс (№16) Зибеля, баллада Маргариты о Фульском короле.

В опере «Вертер» Ж. Массне также вводит в первом действии комическую пару, отсутствующую у И. В. Гете – Брюльмана и Кэтхен. Однако композитор не наделяет их сольными и дуэтными номерами. Умилительно вздыхающие в своей разговорно-диалогической сцене о Клопштоке, они еще больше оттеняют глубину чувствительной души героини (с которой по сюжету они едут на бал). К жанровому оттеняющему фону в опере «Вертер» также относятся два друга судьи с их песней, посвященной Бахусу во втором действии. Но и эти образы не развернуты, а даны лишь как оттеняющий фрагмент. Ж. Массне и его либреттисты не задерживают внимание на бытовых эпизодах, не делают их самостоятельными факторами драматургии.

Таким образом, Ж. Массне гораздо дальше, по сравнению с Ш. Гуно, отходит от традиций «низких» жанров. В «Вертере» с большей силой проявляются черты собственно *жанра лирической оперы, в «чистом» ее жанровом виде*.

В «Манон» Ж. Массне, в которой существенная часть сцен пронизана жанровым музыкальным материалом (с колоритными зарисовками веселящихся прожигателей жизни, игроков, с живыми картинами быта), поиному показывает жанрово-бытовой фон. Среда, раскрывающая нравы эпохи, еще более оттеняет историю двух влюбленных. Так, в основе оперы Ж. Массне лежит *личный конфликт*, осложненный условиями социальной среды и особенностями господствующих в ней нравов.

По формальным жанровым признакам «Манон», как и «Кармен» Ж. Бизе – комическая опера[1]. Однако с традициями и канонами жанра ее связывают лишь внешние приметы. Это в первую очередь разговорные диалоги, которые звучат на фоне оркестра.

Интересно, что некоторые критики уже во время репетиций оперы «Манон» отмечали черты обновления в ней жанровых признаков *opéra comique*, хотя не сразу пришли к заключению, что здесь превалируют приметы иного, лирического жанра. В. Жонсьер писал: «в этом произведении господин Массне пытался омолодить форму комической оперы, смешивая мелодраму с частями чисто условными. Поют, говорят, но оркестр не молчит никогда» [1, с. 143–144]. Сходной была реакция В. Вильде: «одни утверждали, что композитор «Манон» полностью реформировал используемую поэтику opéra comique; другие упоминали имя Вагнера» [1, с. 145–146]. Интересно, что после более детального анализа партитуры В. Жонсьер пришел к заключению, что «Манон» – «скорее лирическая драма». Также и Л. Галле утверждал, что произведение Ж. Массне вопреки своему жанровому обозначению «вовсе не является комической оперой».

Напомним, что в первой редакции «Фауста» Ш. Гуно и «Миньон»[2] А. Тома также присутствовали прозаические диалоги, впоследствии замененные на речитативы.

Связь с жанровой моделью французской большой оперой обнаруживается в «Гамлете» А. Тома. Опера имеет пятиактную структуру и строится по номерному принципу. Из 24-х номеров одиннадцать представляют собою сольные высказывания героев (арии, ариозо, песни, монологи, баллада). Либреттисты М. Карре и Ж. Барбье, хотя и учитывали жанровые требования «большой оперы» (пятиактная структура, блистательные постановочные сцены и балетные дивертисменты), сумели приспособить трагедию В. Шекспира к особенностям современной *лирической оперы*. Атрибутом *grand opéra* в опере становятся и достаточно лаконичные жанрово-хоровые сцены. Преимущественно они выполняют фоновую роль, создавая объективированный образ, то народного благополучия и радости (Хор «Гимн любви весело споем» (№1), Хор

[1] Развитие французской opéra comique имеет свою предысторию. С конца 1820-х годов этот жанр активно модифицируется, а к середине столетия переживает процесс дестабилизации. В некотором смысле кризисная ситуация породила возникновение во французском музыкальном театре новых жанров – лирической оперы и оперетты. См. подробнее: [9].

[2] Впервые постановка «Миньон» с речитативами вместо разговорных диалогов была осуществлена в 1869 году в Баден-Бадене. Этот вариант «с тех пор стал общепринятым» [15].

офицеров и пажей (№ 4, I д.), то прославления короля (№ 17, IV д.), то осуждения (№ 12, II д.) или выполняет репрезентативно-декоративную функцию (Хор актеров (№ 9) II д.; Песня могильщиков (№ 21, V д.)).

Показательно, что в первой лирической опере «Фауст» Ш. Гуно одним из действующих сил является хор. В одном случае хор выступает как фон для обрисовки главных героев (сцена и хор №5, вальс и хор №6 из первого действия), в другом – хор, как действующая коллективная личность, представленная в бытовых жанровых картинах, связанных с показом образа окружающей среды (кабинет старого ученого и звуки сельской жизни в прологе, сцена №1; средневековый город со студентами, солдатами, бюргерами в первом действии, сцена №3 и в третьем действии сцена №18). И еще одна ипостась хора в «Фаусте» относится к фабульному, философски-обобщенному плану оперы, с характерным столкновением добра и зла («Вальпургиева ночь»). Такое обилие массовых, разных по характеру и колориту сцен, безусловно, говорит о связях с «большой оперой», но при этом хор сохраняет по преимуществу фоновую роль.

Развернутый драматургический фон, раскрывает любовную коллизию и в «Миньон» А. Тома – цыгане, бюргеры, актеры и актрисы. В данном варианте хор в большей мере выступает как психологический комментатор женских образов – Миньон и Филины (угроза Миньон «прыгай, Миньон, кнут принесен! Твое упрямство сломит он!» в интродукции I акта; сочувствие ей «Нам жалко бедную Миньон…»; прославление Филины в финале I д.; Хор гостей восхищающихся Филиной в № 12-*bis* II акта), и как фон (Хор мещан и магнатов в интродукции; живописный хор «Зефир» в начале III акта). Также в начальной версии оперы был балет (первое действие), однако позднее французский композитор отказался от него.

Если же в «Фаусте» Ш. Гуно, «Гамлете» А. Тома и в «Манон» Ж. Массне присутствует достаточно большое количество жанрово-бытовых и хоровых сцен, то в «Вертере» их практически нет. Напомним, что хор представлен лишь дважды. Славящий Рождество детский хор, который звучит в первом и во втором действиях, с одной стороны является фоном, на котором разворачиваются события, с другой – важнейшая тематическая и смысловая арка, создающая подтекст к сюжетному плану. Таким образом, хор в «Вертере» является одним из слагаемых лирической линии оперы.

В отличие от лирических опер «Фауст» Ш. Гуно и «Гамлет» А. Тома, с их делением на завершенные номера, опера «Вертер» Ж. Массне не имеет «номерной» структуры. Композитор использует прием чередования драматургических сцен-картин со сквозным музыкальным развитием. В «Манон», наряду с закругленностью отдельных номеров и четким члене-

нием на сцены, важную роль играют непрерывное симфоническое развитие, общая симфонизация музыкальной ткани и расширенная роль оркестра в целом. Цементирующее значение приобретают, прежде всего, сквозное проведения основных музыкальных тем (темы Манон и де Грие, тема любви). Интересно, что второстепенные герои в опере получают рельефные портретные характеристики и собственную интонационную сферу.

Несмотря на то, что «Гамлет» А. Тома имеет номерную структуру, в ее драматургии использованы новейшие достижения французского оперного театра: развернутые сцены, которые объединяют в себе сольные эпизоды, речитативы, ансамбли, хоры, балет, инструментальные эпизоды, которые переходят в завершенные вокальные номера. Такая тенденция к сквозному развитию и структурной четкости, выделению узловых пунктов лирических высказываний, приводит к органическому единству сценического и музыкального компонентов. Показательно, что три лейтмотива «Гамлета» связаны с душевными метаниями главного героя, и направлены на раскрытие его психологических состояний (тема Гамлета, темы любви и Призрака).

Отличительной чертой оперы «Вертер» Ж. Массне является то, что внутреннее состояние героев и его перемены – все отражено в темах, которые преимущественно звучат в оркестре, а не в вокальных партиях. Ход лейтмотивных перевоплощений в опере – это расщепленный лирический тематизм, богатый вариантами, тонкой нюансировкой, переменами штрихов, гармонии, ритма, связанных с переменной чувств героев, выраженных музыкой. Лейтмотивные переплетения в опере служат основой всех сольных и дуэтных номеров главных лирических героев. Весь музыкальный материал оперы семантически насыщен.

Безусловно, Ш. Гуно, А. Тома и Ж. Массне как и другие композиторы XIX века, не могли не испытать на себе влияние вагнеровских идей и композиционных новаций в оперном жанре. Однако для решения главных творческих задач, исходящих из *лирического содержания* опер, композиторы использовали лейтмотивы или лейтмотивную систему, которая практически относится к основной, лирической линии главных героев.

Главным средством выразительности в операх Ш. Гуно, А. Тома и Ж. Массне служит рельефный речитатив (подчас приобретающий яркие мелодические очертания) и речитативно-ариозная мелодика.

Так, например, музыкальный стиль оперы «Гамлет» А. Тома отмечен мелодичным богатством, большим количеством ярких пластичных мелодий, на которые строятся развернутые сольные и ансамблевые номера. Уже в этой опере А. Тома мастерски объединяет ариозный тип пения и декламационный. Тогда как «Миньон» А. Тома лишена чрезмерного пафоса и помпезности, наполнена мелодиями с изысканной простотой. Правда,

Ж. Массне в большей степени использует гибкие переходы от речитатива, включающего мелодическое начало, к ариозной мелодике, которая, в свою очередь, насыщена речевыми интонациями. Гибкая ариозно-речитативная мелодика, в которой Ж. Массне четко передает особенности французского языка, служит основой для характеристик лирических героев. В опере «Вертер» прослеживается тенденция к созданию синтетической мелодики – речитативно-ариозной в своей основе, что также может быть отнесено к *стилевым особенностям лирического жанра*. «В музыке новый мир чувств, – пишет И. Иванова, – не связанных ни с особо высокими порывами духа, ни с возвышенными гражданскими мотивами, передавался через гибкую ариозно-романсовую мелодику, которая передавала разговорные интонации доверительных бесед, фиксировала тонкие нюансы эмоций гибкую переменчивость внутренних чувств. Резонансом таких чувств стал оркестр» [14, с. 171].

Необходимо отметить, что и в опере «Фауст», и в опере «Вертер» в центре действует любовный треугольник, но в обоих случаях образ соперника не развернут, а намечен достаточно схематично. Интересно, что в «Миньон» композитор преднамеренно не расцвечивает и ярко не выделяется любовную линию, а показывает глубокую психологическую трансформацию образа Миньон. Образ главной героини стал центральным в опере, она словно бы олицетворяла «святую непорочную деву», своеобразный мужской идеал «вечной женственности». Такой перенос драматургического центра тяжести с образа главного героя на пару женских героинь (Миньон и Филина) – в середине XIX века выглядел оригинально.

Женские образы в лирической опере становятся центром драматической коллизии. Как героини с чистой душой и поэтическим мировосприятием, они не выдерживают борьбы с препятствиями и погибают. Действуя импульсивно и иррационально, такие персонажи выделяются среди других своим странным поведением. Слабость и беззащитность становятся их отличительными чертами. При этом женские образы Маргариты, Миньон, Манон, Офелии и Шарлотты композиторы выдвигали на первый план. Здесь можно говорить, что добиваясь эстетизации реальной, а также бытовой сферы, Ш. Гуно, А. Тома и Ж. Массне показали себя последователями гонкуровской «школы нервной чувствительности».

Таким образом, музыка французской лирической оперы отличается мелодичностью, берущей начало, в основном, во французской народной и бытовой песенности. Вокальные партии всегда напевны и связаны с различными бытующими музыкальными жанрами: с песней (шансон), с грациозный вальсом, с лирическим романсом. В саму мелодику вплавлены песенно-речевые интонации, где прослеживается тенденция к созданию синтетической мелодики – речитативно-ариозной в своей основе. Образы

Фауста у Ш. Гуно, Миньон, Гамлета и Офелии у А. Тома, Манон и Вертера у Ж. Массне приобрели жизненное, реальное звучание, приблизившись к психологическим портретам современных им французов. Богатая психологическими нюансами любовная линия, всегда выражена посредством возвышенно-поэтической лирики.

Все упомянутые сочинения ярко представляют важные этапы развития жанра французской лирической оперы. Этот жанр впитал многие черты двух главных жанровых моделей французской оперы – opéra-comique и grand opéra, используя формальные структуры той или иной модели, раздвинув границы «чистого» жанра. К особенностям лирического жанра можно отнести и преодоление номерной структуры – от развернутых сцен, объединяющих в себе сольные эпизоды, речитативы, ансамбли, переходящие в завершенные вокальные номера до тенденции к сквозному развитию с использованием лейтмотивов и лейтмотивной системы, которая практически относится к основной, лирической линии главных героев. Лиризация, как основной компонент, достигается в операх путем расширения места и роли главных героев, выдвижения на первый план подробно освещенной линии их внутренних переживаний и сложных взаимоотношений, тонкости в раскрытии интимной драмы, которая поставлена в центр произведения, где драматургический треугольник становиться гипотетическим, а женские образы – драматургическим центром.

1. *Branger J.-Ch. Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique. P., 1999. 505 p.*
2. *Huebner Steven. French Opera at the Fin de Siècle. Oxford, 1999.*
3. *Scberer B. Mignon//вкладиш CD «Marilyn Horne. Thomas: Mignon». 1998 р.*
4. *Аникст А. Сценическая история драматургии Уильяма Шекспира//В. Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах. М., 1960. Т. 2. С. 597–633.*
5. *Асафьев Б. Об опере//Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1985. 344 с.*
6. *Балдіна А. К истокам жанра французской лирической оперы//Київське музикознавство: сб. статей. К., 2007. Вип. 27. С. 122–131.*
7. *Балдіна А. Міньон та Філіна – дві героїні, два світогляди (інтерпретація жіно-чих персонажів «Вельгельма Мейстера» Й. Гете в опері «Міньона» А. Тома)//Київське музикознавство: сб. статей. К., 2007. Вип. 22. С. 187–195.*
8. *Бодрияр Ж. Система Вещей. М., 2001. 212 с.*
9. *Гейвандова К. Французская комическая опера эпохи романтизма. Проблемы жанрообразования: авт. дис. …кандидата искусствоведения. Киев, 1991. 26 с.*
10. *Гуно Ш. Воспоминания артиста. Москва: Музгиз, 1962. 118 с.*
11. *Демина И К. Конфликт лирической оперы второй половины XIX века: Дис. …кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1997.*
12. *Друскин М. История зарубежной музыки второй половины XIX в. М.: Музгиз, 1963. 582 с.*
13. *Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение//Вопросы оперной драматургии: сб. статей. М.: Музыка, 1966. С. 118—144.*

14. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття: Навчальний посібник/за ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
15. Кенигсберг А. Опера «Миньон» А. Тома. История создания. URL: http://www.belcanto.ru/mignon.html (дата обращение: 12.02.2016)
16. Кремлев Ю. Жюль Массне. Москва: Советский композитор, 1969. 248 с
17. Кулешева Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и технгика, 1979. 232 с.
18. Мелфрой Е. Миньйон//Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal. Bordas, 1993. Tome 3.
19. Мовчан В. Драматургический потенциал французской лирической оперы 50-х – 60-х годов XIX века//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр. «Драматургічна організація музичного твору». К., 2012. Вип. 104. С. 63–70.
20. Мовчан В. Французская лирическая опера в динамике жанровой традиции: Дис. …кандидата искусствоведения. Харьков, 2016. 280 с.
21. Мудрецкая Л. «Манон» Ж. Массне в зеркале критики//Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 28. С. 162–170.
22. Мудрецкая Л. Вертер: герой романа Гете на оперной сцене//Київське музикознавство: збірка статей. Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2003. Вип. 9. С. 96–106.
23. Мудрецкая Л. Опера Ж Массне «Вертер» и ее интерпретации//Київське музикознавство: збірка статей. Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2000. Вип. 5. С. 115–122.
24. Невская Н.Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.
25. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней. Санкт-Петербург, 1997. Том 4. С. 533.
26. Робінзон Ф. А. Тома//The new Grove dictionary of music and musicians.
27. Соллертинский И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм//Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Л., 1978. с. 223–244.
28. Соллертинский И. Шекспир и мировая музыка//Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 322–337.
29. Тэн И. Философия искусства. М., 1933. 360 с.
30. Французская музыка второй половины XIX в./Под ред. М. Друскина. Москва: Искусство, 1938. 251 с.
31. Французская музыка второй половины XIX века: сб. статей/М.: Искус-ство, 1938. 252 с.
32. Фулье А. Психология французского народа. СПб., 1899. 106 с.
33. Черкашина М. Р. Историческая опера в эпоху романтизма: Опыт исследования. Киев: Музична Україна, 1986. 152 с.
34. Черкашина-Губаренко М. Размышление о феномене оперы//Черкашина-Губаренко М. Музыка и театр на перекрестке времен. Сумы: Наука, 2002. Т. 1. С. 43–55.
35. Черкашина-Губаренко М. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере Х1Х века//Черкашина-Губаренко М. Музыка и театр на перекрестке времен. Сумы: Наука, 2002. Т. 1. С. 157–164.
36. Чэн Минъю. Французская лирическая опера//Современные проблемы науки и образования. 2010. № 1. С. 39–44.
37. Шекспир и музыка: Сб. ст. Л., 1964. 320 с.

38. *Энская Е. Ю. Античная тематика и диалог культур в оперном творчестве Ш. Гуно: Дисс. … кандидата искусствоведения: 17.00.02. К., 1995. 182 с.*
39. *Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Москва: Музыка, 1971. Кн. 1. 360 с.*

Мудрецкая Лилия. **Некоторые наблюдения о метаморфозах французской лирической оперы («Фауст» Ш. Гуно, «Миньон» и «Гамлет» А. Тома, «Манон» и «Вертер» Ж. Массне).** В статье, на примере опер «Фауст» Ш. Гуно, «Миньон» и «Гамлет» А. Тома, «Манон» и «Вертер» Ж. Массне прослеживаются этапы формирования и развития жанра французской лирической оперы. Отмечается, что генезис жанра лирической оперы связан с общей культурной ситуацией во Франции и новыми художественными тенденциями, которые характеризовали жизнь французского общества времен Второй империи. Акцентируется, что жанр лирической оперы вобрал в себя черты двух главных жанровых моделей французской оперы – opéra-comique и grand opéra. В качестве основного компонента рассматриваемой жанровой модели выделяется *лиризация*. Для нее характерно: тонкое раскрытие внутренних переживаний, сложных взаимоотношений героев (всегда обреченная любовь), которые оказываются в фокусе внимания композиторов, и выводится ими на первый план. К характерным особенностям жанра также отнесены и *дегероизация* главных героев, узнаваемость «знаковых» фигур литературных первоисточников (понятных современным французам), рельефная характеристика *женских персонажей*, *симфонизация* музыкальной ткани, использование преимущественно *ариозно-речитативной мелодики* (приближенной к разговорной речи).

Ключевые слова: лирическая опера, французская культура середины XIX века, лиризация, драматургия, жанровая модель, opéra-comique, grand opéra.

Мудрецька Лілія. **Деякі спостереження щодо метаморфоз французької ліричної опери («Фауст» Ш. Гуно, «Міньйон» і «Гамлет» А. Тома, «Манон» і «Вертер» Ж. Массне).** У статті, на прикладі опер «Фауст» Ш. Гуно, «Міньон» і «Гамлет» А. Тома, «Манон» і «Вертер» Ж. Массне простежуються етапи формування та розвитку жанру французької ліричної опери. Зазначається, що ґенеза ліричної опери пов’язана з загальною культурною ситуацією у Франції та новими художніми тенденціями, які характеризували життя французького суспільства часів Другої імперії. Акцентується, що жанр ліричної опери увібрав в себе риси двох головних жанрових моделей французької опери – opéra-comique та grand opéra. Як основний компонент виокремлюється *ліризація*. Їй притаманні: тонке розкриття внутрішніх переживань, складних взаємовідносин героїв (завжди приречене кохання), які

опиняються у фокусі уваги композиторів, і виводяться на перший план. До характерних особливостей жанру також віднесено й *дегероїзацію* головних героїв, впізнаваність «знакових» фігур літературних першоджерел (зрозумілі сучасним французам), рельєфна характеристика жіночих персонажів, *симфонізація* музичної тканини, використання переважно *аріозно-речитативної* мелодики (наближеної до розмовної мови).

Ключові слова: лірична опера, французька культура середини XIX століття, ліризація, драматургія, жанрова модель, opéra-comique, grand opéra.

Mudretska Liliia. **Some observations about the metamorphoses of the French lyric opera («Faust» by Ch. Gounod, «Mignon» and «Hamlet» by A. Thomas, «Manon» and «Werther» by J. Massenet).** In the article, the examples of the operas «Faust» by Ch. Gounod, «Mignon» and «Hamlet» by A. Thomas, «Manon» and «Werther» J. Massenet trace the formation and development of the genre of the French lyric opera. It is noted that the genesis of the genre of the lyric opera is connected with the general cultural situation in France and the new artistic tendencies that characterized the life of the French society of the Second Empire. It is emphasized that the genre of the lyric opera has absorbed the features of the two main genre models of the French opera – opéra-comique and grand opéra. As the main component of the genre model under consideration, lyricism is distinguished. It is realized due to the subtle revelation of inner experiences, complex relationships of heroes (always doomed love), which are in the focus of composers' attention, and are brought to the forefront. The degerization of the main characters, the recognition of the «iconic» figures of literary sources (understandable to the modern French), the relief characterization of female characters, the symphonization of musical tissue, the use of predominantly ariosity-recitative melodies (approximate to colloquial speech) are also attributed to the characteristic features of the genre.

Key words: lyric opera, French culture of the mid-XIX th century, lyricism, drama, genre model, opéra-comique, grand opéra.

Ли Цин

«ТРИ БАЛЛАДЫ ФРАНСУА ВИЙОНА» К. ДЕБЮССИ: ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Камерно-вокальное наследие Клода Дебюсси включает сочинение, обращающее на себя внимание необычным выбором поэтического текста. В 1910 году композитор пишет «Три Баллады Франсуа Вийона» на тексты скандального представителя французской поэзии XV века. Уже в ноябре