

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

МОВЧАН Віра Олександрівна

Віра

УДК 782.1 : 78.03 (44)

**ФРАНЦУЗЬКА ЛІРИЧНА ОПЕРА
В ДИНАМІЦІ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Харків – 2016

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Іванова Ірина Леонідівна,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
професор кафедри історії української
та зарубіжної музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Черкашина-Губаренко Марина Романівна
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
професор кафедри історії світової музики

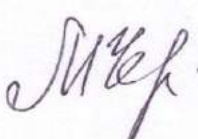
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Копоть Ірина Євгенівна
Житомирський інститут
культури і мистецтв
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
завідувач кафедри мистецтв

Захист відбудеться «28» березня 2016 року об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «27» лютого 2016 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

 М. С. Чернявська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. В останні роки в музичній науці підвищився інтерес до французької опери другої половини XIX – початку XX століття, про що свідчить поява присвячених їй монографій, дисертаційних досліджень та наукових статей. Проте, твори Ш. Гуно, А. Тома, Ж. Бізе, Л. Деліба, Ж. Массне та К. Дебюссі, що відносяться до одного з провідних музично-сценічних жанрів зазначеного періоду – французької ліричної опери, – розглядаються переважно в контексті загальної творчої спадщини композиторів, поза систематизації виникаючих між ними зв'язків. У низці видань містяться характеристики основних властивостей жанру, але в них відсутній аналіз його численних зразків, який міг би обґрунтувати наведені вченими визначення. Це не дозволяє окреслити якісні межі жанру та представити його як традицію – сукупність творів, об'єднаних спільними ознаками, що утримуються в динаміці композиторської думки та історичній перспективі. Досягненню цієї мети не в останню чергу перешкоджає відсутність широкої популярності багатьох творів А. Тома, Л. Деліба і Ж. Бізе. Зрозуміло, що отримати уявлення про жанр в цілому, його характерні особливості можливо лише на підґрунті аналізу максимальної кількості його зразків. До того ж, незважаючи на те, що частина французьких ліричних опер користується популярністю у публіки (достатньо назвати «Фауста» та «Ромео і Джульєтту» Ш. Гуно, «Міньйон» А. Тома, «Манон» та «Вертера» Ж. Массне, «Лакме» Л. Деліба), значна кількість інших до цього часу залишається у тіні. Такому стану в практиці музичного театру *opéra lyrique* багато в чому зобов'язана негативним рецензіям та зневажливим музикознавчим оцінкам, заснованим скоріше на сформованому стереотипному уявленні щодо «недостатньої глибини» вербального та музичного змісту цих опер, ніж на вдумливого їх аналізі. Таким чином, виникає нагальна потреба вивчення максимально доступної кількості французьких опер, які можна віднести до ліричних, та на цьому підґрунті визначити семантичні й композиційно-драматургічні властивості даного жанру, що забезпечить об'єктивність оцінки *opéra lyrique* з погляду її ідейного змісту та художніх якостей.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідної та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі кафедри історії української та зарубіжної музики «Класична та сучасна композиторська і виконавська творчість у науковому просторі історичного музикознавства» на 2011-2016 рр. (протокол № 2 від 29.09.2011 р.). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради ХДУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 25.11.2010 р.).

Мета дослідження полягає у створенні наукової концепції французької ліричної опери, поданої у динаміці жанрової традиції.

Жанрова традиція французької ліричної опери у дисертації трактується як історичний досвід щодо творів певного типу, пов'язаних комплексом родових властивостей та атрибутивних ознак. *Динаміка* даної жанрової традиції визначається безперервним синхронним/асинхронним відбором та закріпленням художніх складових, які набувають жанрового значення. Стабілізуючим фактором у динаміці

жанрової традиції французької ліричної опери виступає семантична сфера, що дала «ім'я» цьому жанру.

Завдання дослідження:

- узагальнити існуючі музикознавчі уявлення про жанр французької ліричної опери та дати їм оцінку;
- встановити реальні першоджерела лібрето аналізованих опер;
- розглянути літературний бік жанру з позиції сучасної лібретології та здійснити, де це можливо, порівняльну характеристику лібрето обраних опер та їх літературних першоджерел;
- у зв'язку з варіативністю текстів партитур та клавирів зразків французької ліричної опери провести їх порівняльний аналіз;
- дослідити композиційно-драматургічні особливості обраних творів;
- на підґрунті аналізу лібрето та композиційно-драматургічних компонентів художнього синтезу розкрити жанроутворюючі властивості французької ліричної опери;
- виявити вектори руху креативних інтенцій творців *opéra lyrique*, що обумовили динаміку даної жанрової традиції.

Об'єкт дослідження – французький оперний театр другої половини ХІХ – початку ХХ століття.

Предмет дослідження – динаміка жанрової традиції французької ліричної опери.

В якості **матеріалу** дослідження обрано 15 французьких ліричних опер, створених Ш. Гуно, Ж. Бізе, А. Тома, Ж. Массне, Л. Делібом, К. Дебюссі. Їх аналіз здійснено на основі вітчизняних і зарубіжних видань партитур і клавирів, зокрема, авторської рукописної та друкованої партитур, 11-и клавирів «Фауста», 4-х клавирів «Мірей», 5-и клавирів «Ромео і Джульєтти» Ш. Гуно; 2-х клавирів «Гамлета», 7-и клавирів «Міньйон» і клавиру «Франчески да Ріміні» А. Тома; 6-и клавирів «Шукачів перлин», 3-х клавирів «Джаміле» і клавиру «Пертської красуні» Ж. Бізе; 4-х клавирів і партитури «Манон», 2-х клавирів, рукописної та друкованої партитур «Вертера», 2-х клавирів «Таїс» і 2-х клавирів «Сафо» Ж. Массне; 3-х клавирів «Лакме» Л. Деліба та 3-х клавирів і партитури «Пеллеаса і Мелізанди» К. Дебюссі. Для підтвердження актуальної художньої цінності названих творів у дисертації використані доступні аудіо- та відеозаписи вистав різних театрів. Оскільки одне із завдань дослідження полягає у порівняльній характеристиці оперних лібрето конкретних творів та їх літературних першоджерел, його матеріал склали також твори Й. Гете, Данте, А. Доде, А. Дюма-батька, М. Карре, П. Лоті, М. Метерлінка, Ф. Містраля, А. Мюссе, Т. Паві, А. Прево, В. Скотта, У. Шекспіра, А. Франса.

Методи дослідження:

- *історичний*, який має на меті розгляд того чи іншого явища у розвитку;
- *цілісного аналізу*, головне завдання якого полягає у розкритті особливого, одиничного у творі;
- *типологічний*, під яким розуміється зведення множинності явищ до певного типу;
- *структурно-функціональний*, пов'язаний з аналізом оперної драматургії обраних творів;

– *компаративний*, що передбачає дослідження подібностей та відмінностей між явищами.

Теоретичну базу роботи складають праці, присвячені питанням *оперної драматургії* (Б. Асаф'єв, І. Беленкова, Г. Кулешова, В. Ферман, Б. Ярустовський); *історії музичної культури та оперного мистецтва* (Ю. Вайнкоп, Т. Гнатів, Б. Гнидь, А. Гозенпуд, І. Дьоміна, І. Іванова, Г. Кречмар, А. Скірдова, О. Стахевич, М. Черкашина-Губаренко, *R. Bonynge, D. Hoying, H. Lacombe, A. Pougin*); *творчості Ш. Гуно* (А. Гозенпуд, І. Дьоміна, Г. Ісаханов, Е. Федосова, О. Енська, *A. Bovet, R. Capdevila, G. Ferris, M. Niccolai, A. Soubiez*); **Ж. Бізе** (А. Альшванг, М. Брук, Е. Велікович, А. Скидан, А. Хохловкіна, *A. Gerhard, G. Oltz, R. Pecci, C. Pigot, P. Stefan-Gruenfeldt*); **А. Тома** (А. Балдіна, І. Беленкова, А. Гозенпуд, І. Драч, А. Кенігсберг, Є. Цодоков, *D. Abrams, A. Babin, A. Bottez, G. Ferris, D. Henahan, G. Masson, E. Rogeoz-Malfroy*); **Л. Деліба** (*E. Guiraud, A. Nabour*); **Ж. Масне** (Ю. Кремльов, Л. Мудрецька, *A. Bruneau, F. Carret, J. Maehder*); **К. Дебюссі** (А. Альшванг, Т. Гнатів, В. Гурков, Л. Кокорева, Р. Куницька, І. Нестьєв, Р. Роллан, Д. Шеннев'єр, Л. Ентеліс, С. Яроцинський, *R. Howat, Ch. Moss, L. Vallas*); *жанру французької ліричної опери* (І. Беленкова, Чен Мін'ю, *K. Charlton*); *лібретології* (Г. Ганзбург, С. Городецький, Т. Гулая, Жан Бібо, Н. Клімова, О. Лаптева, І. Пивоварова, О. Рахманькова, К. Ручьєвська, І. Соллертинський, А. Струве, О. Шавердян, К. Шпаковська); *теорії жанру* (Є. Назайкинський, А. Сохор, В. Цуккерман, Т. Чередниченко); *літературознавства та естетики* (О. Анікст, М. Бахтін, В. Белінський, Д. Благой, О. Богданов, С. Брахман, Н. Вільмонт, Ю. Віппер, Г. Гегель, К. Долінін, Л. Заборов, О. Захарова, Вл. Луков, А. Луначарський, Н. Мавлевич, О. Михайлов, С. Мокульський, О. Полякова, А. Тетеревнікова, А. Труайя, *C. St. John, J. Jusserand, A. Lami, P. La Place, P. Lassere*). Використано також енциклопедичні та дидактичні матеріали, мемуари та епістолярна спадщина названих композиторів, музично-критичні відгуки на вистави досліджуваних оперних творів.

Наукова новизна отриманих результатів дисертації полягає у розкритті динаміки жанрової традиції *opéra lyrique* на підставі виявлення стабільних (родових) та мобільних (індивідуальних) властивостей 15 зразків жанру, які належать різним авторам та розділені часовою дистанцією. У пропонованому дослідженні *вперше*:

– французька лірична опера вивчається під знаком родової єдності максимальної кількості музичних зразків, внаслідок чого вона осмислюється як жанрова традиція;

– з компаративних позицій здійснюється характеристика численних авторських і видавничих редакцій обраних опер, представлених у вітчизняних та зарубіжних клавірах, партитурах, авторських рукописах, а також порівняльний аналіз їх вербальних текстів з літературними першоджерелами, що дозволяє встановити ключові складові ідейного змісту французької ліричної опери;

– зразки *opéra lyrique* розглядаються в деякій єдності семантичних і композиційно-драматургічних ознак;

– виявляються жанроутворюючі властивості французької ліричної опери та множинні шляхи їх реалізації, сукупність яких визначає динаміку даної жанрової традиції.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані у навчальних програмах вищих та середніх музичних навчальних закладів в курсах «Музична література зарубіжних країн», «Історія музики», «Оперна драматургія», «Оперний клас». Крім того, дослідження становить інтерес для диригентів та режисерів оперних театрів, а також оперних співаків та інструменталістів.

Апробація результатів дисертації. Дослідження обговорювалося на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його теоретичні та аналітичні положення були викладені в доповідях на семи науково-методичних і науково-практичних конференціях: «Молоді музикознавці України» (Київ, 2011); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2011, 2013); «Драматургічний потенціал музичного твору» (Київ, 2011); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2011); «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Харків, 2012); «Оперні спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, стаття у науковому періодичному виданні «Южно-российский музыкальный альманах» (Росія).

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано 7 статей, 5 – в спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, стаття у науковому російському періодичному виданні «Южно-российский музыкальный альманах» (Росія), а також стаття у Матеріалах магістерських читань.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатку. Загальний обсяг дисертації становить 280 сторінок, з них 196 основного тексту. Список використаних джерел включає 364 позицій, в тому числі 140 іноземними мовами (музикознавчі матеріали – 59, художня література – 11, лібрето – 20, нотні тексти – клавіри 40, партитури 10).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання дослідження, позначаються його об'єкт, предмет і аналітичний матеріал, наукова новизна і практичне значення, підкреслюється зв'язок з науковими програмами, описується апробація результатів дослідження.

У **Розділі 1. «Проблемні аспекти вивчення *opéra lirique*»** узагальнюються особливості визначення жанру французької ліричної опери у науковій літературі (1.1.), викладено сучасний погляд музичної науки на поетику оперного лібрето (1.2.), висвітлюється проблема варіативності словесно-музичного тексту французької ліричної опери (1.3.).

У **підрозділі 1.1. «До визначення жанрових особливостей французької ліричної опери у науковій літературі»** розглядаються вітчизняні та зарубіжні музикознавчі праці, присвячені *opéra lirique*. З точки зору аналітичного підходу їх можна об'єднати в 3 групи. У деяких з них автори звертаються до генезису даного жанру, виявляючи його проміжне положення між великою й комічною операми (О. Бронфін, Ю. Вайнкоп, Г. Маркезі та ін.); в інших – здійснюється спроба дати його універсальну характеристику, переважно орієнтуючись на «Фауста» Ш. Гуно

(Є. Браудо, Б. Іонін, Ю. Келдиш, та ін.); в третій – узагальнення типологічного рівня робляться на підґрунті вивчення переважно незначної кількості творів одного композитора (Г. Маркесі, Г. Саймон, Д. Хоїнг, та ін.). Урешті-решт реальна картина буття *opéra lirique* не виникає, а розкриття її стабільних жанрових ознак та самої поетики виявляється неможливим. Через ці критерії відбору творів, що відносяться до даного жанру, розмиваються, що, у свою чергу, перешкоджає виведенню його стабільних властивостей. Єдиною ознакою французької ліричної опери, яку визначає більшість дослідників, слід назвати її нібито «знижений» ідейний рівень (М. Друскін, Ю. Келдиш, Б. Левік та ін.). Порівнюючи зразки цього жанру із всесвітньо визнаними шедеврами У. Шекспіра та Й. Гете, вчені убачають суттєві відхилення від них у разі перетворення на оперне лібрето, що і призводить, на їх думку, до неповноцінності змісту творів, які належать до *opéra lirique*. Надана жанрова ситуація спонукає звернутися до сучасних музикознавчих поглядів на сутність оперного лібрето як невід’ємної складової художнього синтезу будь-якого оперного опусу.

У підрозділі 1.2. «Сучасна музична наука про поетику оперного лібрето» узагальнюються основні положення лібретології, яка є «наукою про словесний компонент музичного твору» (термін та його визначення Г. Ганзбурга). Розв’язуючи питання співвідношення оперного лібрето та його літературного першоджерела з методологічних позицій цієї музикознавчої дисципліни, автори частіше за все визнають за вербальним текстом опери право на самобутність та відмінність від оригіналу, а діяльність лібретистів вважають різновидом творчої діяльності.

Таким чином, у світлі сучасної лібретології ті властивості літературної основи французької ліричної опери, що майже незмінно ставали предметом загального осуду, як такі не можуть підлягати негативній оцінці, оскільки вони обумовлені вимогами музичної сцени, самою семантикою жанру. Критерієм їх «якості» може бути лише порівняльний аналіз лібрето конкретного твору та його літературного першоджерела, а також композиційно-драматургічних завдань, які обумовлені специфічною природою ліричної опери, її жанровим змістом. Найбільш продуктивним з цього боку є запропонований І. Пивоваровою поділ тексту на три рівні (ідейно-образний, сюжетно-фабульний та словесний) – параметри, за якими у даній дисертації здійснюється характеристика лібрето обраних творів та їх первинної основи. Використовується також класифікація типів лібрето, виявлених цим автором (лібрето на незмінний текст, частково змінений, повністю перероблений із збереженням ідеї, новий текст з частковим збереженням ідеї).

У підрозділі 1.3. «Проблема варіативності словесно-музичного тексту французької ліричної опери» здійснюється порівняльна характеристика різних видань обраних для аналізу творів, оскільки практично кожний з них постає в кількох авторських та редакторських версіях. Унаслідок відсутності в багатьох ліричних операх «опусної» одиницності, виявити «готове» авторське рішення не завжди вдається, що в процесі аналізу змушує зробити нелегкий вибір одного варіанта, але з урахуванням наявних інших. Складність іншого роду полягає в нестабільності жанрових визначень оперних творів у різних клавірах та партитурах, а часом в їх обумовленості «адресою» передбачуваної або здійсненої вистави. Вихідним моментом пропонованої у даній дисертації наукової концепції служить

уявлення про *opéra lirique* як про *тип твору, жанроутворюючим механізмом якого слугує рух любовного почуття головних героїв та їх душевних станів*. При цьому виділення ліричної домінанти у смисловому полі французької ліричної опери не означає вичерпаності змісту зразків цього жанру подібною тематикою. У кожному з них лірична колізія вписана в особливий ідейно-образний та сюжетний контекст, що забезпечує як індивідуальність створюваних художніх концепцій та авторських інтерпретацій ліричного начала, так і життєздатність самого жанру, розкриття його пізнавальних, естетичних, виражальних можливостей. Воно обумовлює структуру лібрето, підкоряючи собі усі компоненти сюжету – фабульні формули, сценічні ситуації, мотиви поведінки персонажів, – та композиційно-драматургічну логіку. В музичному рішенні опери на перший план виходить спілкування центральної ліричної пари. Епізоди, що розкривають взаємовідносини закоханих, співвідносяться з іншими – жанровими, пасторальними, драматичними – у такий спосіб, щоб найбільш рельєфно висвітлити любовне почуття як головного «героя» твору. Саме ці властивості французької ліричної опери, а не вкрай нестабільні жанрові визначення у класіках, обрані критерієм відбору аналітичного матеріалу в даній дисертації. З цих позицій та в контексті жанрової традиції *opéra lirique* розглядаються оперні зразки, що вивчалися, виходячи з цілевих завдань того чи іншого автора. Вперше в українському музикознавстві представлена опера А. Тома «Франческа да Ріміні». Також вперше «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі розглядається як зразок *opéra lirique*. «Наскрізний» аналіз під обраним кутом зору 15 опер різних авторів дозволяє розкрити їх родову єдність та досягнути французьку ліричну оперу в якості окремої гілки музично-сценічного мистецтва.

Розділ 2. «Лібрето французьких ліричних опер та їх літературні першоджерела» присвячений порівнянню лібрето *opéra lirique* та творів, що стали основою їх вербальних текстів, які в дисертації класифіковані згідно їх жанровій приналежності: драми (2.1.), романи (2.2.), поеми (2.3.). В окремий підрозділ винесене розглядання лібрето опер, літературне першоджерело яких встановити не вдалося (2.4.).

Підрозділ 2.1. «Переробка драматичних оригіналів» містить коротку характеристику традиції, що склалася у межах французького національного театру – практики адаптації творів зарубіжних та вітчизняних драматургів і письменників до вимог національної сцени і глядацьких смаків. Створення сценічних опусів «за Шекспіром» або «за Гете» притаманне не лише французьким оперним композиторам та лібретистам, але й авторам драматичних п'єс. І в тому, і в іншому випадку враховувалися смаки національної аудиторії, соціальне замовлення часу. Літературна основа оперного твору складалася за такими саме усталеними правилами, що і драматичні версії обраного оригіналу. До них слід віднести дотримання єдності дії, відмову від довгих монологів на абстрактні теми, виключення сцен, що відводять від магістральної лінії сюжету, позбавлення від ситуацій, які можуть шокувати публіку великою кількістю кривавих подробиць, значне скорочення або часткове змінення тексту, надання морального уроку. В умовах оперного жанру виникають додаткові вимоги іншого роду, пов'язані з необхідністю ліричних виходів героїв, пристосуванням слова до вокальної інтонації, а також з властивістю поетичного тексту розтягуватися у часі. З цих позицій

традиційні вже закиди дослідників та критиків на адресу лібретистів французької ліричної опери є абсолютно необґрунтованими та навіть антиісторичними. Навпаки, автори літературної основи цього жанру добре знали свою справу і діяли згідно цільовим завданням сучасної національної театральної традиції. Більш того, у деяких випадках вони використовували як основу для оперного лібрето власні сценічні переробки відповідних літературних оригіналів, переносючи в цей жанр методи роботи з ними, які були апробовані в драматичних п'єсах. Про це переконливо свідчить порівняльна характеристика лібрето «Фауста» Ш. Гуно та «Гамлета» А. Тома (автори – Ж. Барб'є і М. Карре) з «первинними» та «вторинними» літературними першоджерелами (у першому випадку – трагедією Й. Гете та драмою М. Карре, у другому – трагедією У. Шекспіра та п'єсою А. Дюма-батька), лібрето «Ромео і Джульєтти» Ш. Гуно (автори – Ж. Барб'є і М. Карре) з трагедією У. Шекспіра, «Пеллеаса і Мелізанди» К. Дебюссі (текст композитора) з драмою М. Метерлінка. Водночас, до лібрето *opéra lyrique* потрапляють сцени, епізоди, сюжетні ситуації літературних оригіналів, які були вилучені з вторинного першоджерела, що свідчить про збереження актуальності «первинного» тексту для авторів оперного твору. Наприклад, п'єса М. Карре, котра слугувала безпосередньою основою лібрето «Фауста» Ш. Гуно, була збагачена деякими суттєвими запозиченнями з трагедії Й. Гете, що, зокрема, одержало відбиття у поверненні опері назви літературного оригіналу (драма М. Карре мала найменування «Фауст і Маргарита»). Не менш важливим є факт переносу до лібретто у французькому перекладі значної кількості словесних реплік шекспірівських персонажів у «Ромео і Джульєтту» та «Гамлета» – ще одне підтвердження дбайливого ставлення лібретистів до самої художньої тканини обраних творів. З іншого боку, максимальний збіг лібрето і літературного оригіналу в «Пеллеасі і Мелізанді» не перешкоджає дії адаптивного механізму трансформування ідейно-образної концепції М. Метерлінка у площину власних світоспоглядальних уявлень К. Дебюссі завдяки усіляким скороченням, у тому числі значним.

У підрозділі 2.2. «Трансформація прозаїчних літературних творів» проводиться порівняльна характеристика лібрето «Міньон» Ж. Барб'є і М. Карре з романом Й. Гете «Роки навчання Вільгельма Мейстера», «Пертської красуні» Ж. Сен-Жоржа і Ж. Адена з одноіменним романом В. Скотта, «Манон» Г. Мельяка і Ф. Жюльєн з «Історією кавалера де Гріє та Манон Леско» А. Прево, «Вертера» Е. Бло, Ж. Мільє, Ж. Гартмана із «Стражданнями юного Вертера» Й. Гете, «Таїс» Л. Галле та «Сафо» Г. Кейна і А. Бернеда із однойменними романами А. Франса та А. Доде. У «Міньон» лібретисти, користуючись типово романним прийомом, запропонованим Й. Гете, вибудовують події опери, нібито побачені головною героїнею, тобто зберігаючи «оптику» першоджерела, лише змінюючи її особистісну персоніфікацію. Лібрето «Манон», «Вертера», «Таїс», «Сафо» успадковують не тільки сюжетні положення та центральних учасників подій, описаних у відповідних творах, але й притаманну їм поліфонічність. Найбільш віддаленою від літературного оригіналу слід визнати «Пертську красуню», хоча в її лібрето зберігається романний принцип множинності сюжетних ліній. Докладний порівняльний аналіз лібрето названих ліричних опер та їх літературних першоджерел дозволяють дійти до висновку про дбайливе відношення авторів щодо використаних оригінальних творів на усіх трьох

рівнях, виділених І. Пивоваровою (ідейно-образному, сюжетно-фабульному, словесному).

Підрозділ 2.3. «Перетворення поем в оперні лібрето» присвячений порівнянню з літературними першоджерелами «Мірей» М. Карре із одноіменною поемою Ф. Містраля, «Джаміле» Л. Галле із фрагментом поеми «Намуна» А. Мюссе, «Франчески да Ріміні» Ж. Барб'є і М. Карре із V піснею «Пекла» «Божественної комедії» Данте. У останньому випадку припускається використання лібретистами коментарів до поеми славетного італійця, написані Дж. Бокаччо.

У підрозділ 2.4. «Лібрето з невстановленим літературним джерелом» «Лакме» Е. Гондіне і Ф. Жилля порівнюється із романом П. Лоті «Параху, або одруження Лоті», який найчастіше вказується в музикознавчих працях як літературне першоджерело лібрето опери, та визначається практична відсутність спільних рис між ними. Аналіз інших ймовірних першоджерел – повістей Т. Паві «Туфлі браміна», «Падмаваті» та «Соугандхі», виявляє окремі малозначні збіги між ними (за виключенням «Падмаваті»), однак лібрето являє собою зовсім новий твір із власною системою персонажів, сюжетом та типом конфлікту. Літературне першоджерело «Шукачів перлин» М. Карре і Е. Кормона на даному етапі встановити не вдалось.

У результаті проведеного аналізу виявляються три типи підходу лібретистів до літературних першоджерел. Перший з них, умовно позначений як *вибірково-інверсійний* («Мін'йон» та «Манон»), припускає вилучення зі складної структури творів Й. Гете та А. Прево тих епізодів і персонажів, які пов'язані з долею обраної ними героїні. Розосереджені у багатоаспектному, «поліфонічному» оповіданні, вони знаходять логічно обумовлене компактне висвітлення. Лібретисти застосовують той же принцип показу подій, що й автори першоджерел, але від особи іншого персонажа. Другий, *вибірково-адаптаційний* метод («Вертер», «Сафо», «Таїс», «Пеллеас і Мелізанда», «Ромео і Джульєтта», «Мірей»), при збереженні виборчого підходу до відтворення сюжетних положень і змістових ліній, призводить до максимальної відповідності лібрето подієвому боку першоджерел та їх ідейному наповненню, що зумовлене сюжетно-драматургічними особливостями обраних літературних оригіналів. Третій метод – *вибірково-фрагментарний* («Пертська красуня» та «Джаміле») відрізняється витягом з першоджерел окремих елементів – персонажів, характеру взаємовідносин між ними, сюжетних положень. Лібрето постає зовсім новим, оригінальним твором.

Таким чином, використовуючи літературні першоджерела трьох типів: драматичні, романно-розповідні та поемно-розповідні, лібретисти переосмислюють їх, що припускає використання основних принципів їх інтерпретування (а саме, відбору, перекомпонування, доповнення та концентрації, які І. Пивоварова описує як універсальні для процесу «перекладу» першоджерела на мову оперного лібрето). Крім того, не можна забувати, що численні зміни, яких зазнають тексти першоджерел, часто обумовлені традиціями національного театру. Однак при цьому у більшість лібрето французьких ліричних опер з їх літературних першоджерел переноситься значна частина ідейно-образної та сюжетно-фабульної, а іноді й словесної складової тексту. Але не дивлячись на різні підходи лібретистів до створення оперного лібрето на основі літературного твору, їх об'єднувала єдина

мета: відтворити на новому матеріалі одвічну тему всепоглинаючого кохання. Отже, їх зусилля були спрямовані на підпорядкування усіх фабульних мотивів, сюжетних зворотів, деталей оточуючого середовища, конфліктних ситуацій, системи персонажів саморозкриттю любовного почуття. Більш того, саме це почуття виявляється, урешті-решт, «мірою усіх речей», у чому полягає, мабуть, головний ідейний пафос французької ліричної опери як специфічного жанру музично-сценічного мистецтва. Разом з тим, звернення до шедеврів європейської та національної літератури дозволили умістити історію кохання у різноманітні смислові та сюжетно-фабульні контексти, розширюючи духовно-естетичні межі *opéra lirique* і забезпечуючи, з одного боку, її гнучкість, з іншого – багатомірність втілення ліричного начала, що визначає семантичну ауру жанру та його поетику.

У **Розділі 3 «Музично-драматургічний процес у французькій ліричній опері»**, виходячи з трьох дослідницьких позицій: співвідношення поетики споглядання і поетики діяння, способів структурування ліричного сюжету, відтворення картин і сцен навколишнього середовища та їх значення в драматургії твору, розглядаються «Пеллеас і Мелізанда», «Вертер», триактна версія «Мірей», «Ромео і Джульєтта», «Джаміле» (3.1.), п'ятиактна редакція «Мірей», «Міньон», «Манон», «Гамлет», «Шукачі перлин», «Пертська красуня» (3.2.), «Таїс», «Сафо», «Франческа да Ріміні», «Лакме», «Фауст» (3.3.).

Підрозділ 3.1. «Абсолютизація ліричного простору опери» присвячений аналізу групи французьких ліричних опер, в яких головний показник жанру – домінуюче значення любовної колізії, втіленої у вигляді «ліричних сцен», сягає кристалічного стану, підпорядковуючи собі діяння, а жанрово-побутові замальовки або небагаточисельні (триактна версія «Мірей», «Ромео і Джульєтта», «Джаміле»), або зведені до декількох знаків («Вертер»), або зовсім відсутні («Пеллеас і Мелізанда»).

«Пеллеас і Мелізанда» замикає традицію французької ліричної опери. Незважаючи на художню своєрідність цього твору, яка значною мірою відрізняє його від жанрових зразків, що належать попередникам та старшим сучасникам К. Дебюссі, він спадкує основні якості жанру, демонструючи їх у «знятому» вигляді. Перед нами розгортається колізія кохання та смерті, рух якої становить драматургічний стрижень опери, що впливає з її авторського визначення як «ліричної драми». Композитор повністю занурює слухача у світ емоційно-психологічних станів трьох центральних героїв – носіїв драматургічної ситуації, при повній відсутності звичайного «фона». Отже, приналежність «Пеллеаса і Мелізанди» до жанрової традиції французької ліричної опери розкривається, oprіч спрямованості сюжету, в абсолютизації драматургічної ролі любовних дуетів як основних, опорних змістових епізодів цілого; панування станів над подієвістю; обумовленості розв'язки на стадії експозиції колізій; засобах інтонаційної організації двох типів діалогів – розуміння та нерозуміння; ліричних узагальнень оркестрової партії; «відлунні» номерної структури. Унаслідок цього, не дивлячись на усі першовідкриття К. Дебюссі, між його твором й операми його співвітчизників встановлюються множинні відповідності, – аж до безпосередніх передбачень названих жанрових характеристик.

Подібно до «Пеллеаса і Мелізанди», у «Вертері» все підкорюється розкриттю «ліричного сюжету», який утворюється низкою взаємопов'язаних, логічно

обумовлених ланок – дуетно-діалогічних сцен головних героїв. Із 21 композиційно виділеної сцени опери, власне любовні складають близько п'ятої частини. Перешкоди, що стоять на шляху кохання героїв, обумовлюють значну силу експресії, що надає ліриці драматичної спрямованості, відрізняючи «Вертера» від твору К. Дебюссі. Ж. Массне рішуче відмовляється від атрибутики великої опери: хора, масових багатофігурних сцен, можливостей створення розкішного сценічного декору, мальовничих оркестрових картин. Отже, обидва названих твори є ідеальними взірцями великої оперної форми, заснованої на системі ліричних сцен.

Початок шляху до її створення сходить до оперних спроб Ш. Гуно: триактної редакції «Мірей» та «Ромео і Джульєтти». В цих творах композитор використовує різні типи висловлювання, зокрема хор, різноманітні сольні та діалогічні номери. Їх драматургічні функції, розташування у композиції в кожній з названих опер індивідуальне, по-різному організуються ланки любовно-ліричної історії, однак усі одиниці оперного цілого групуються навколо ліричних сцен як центрів смислового притягання.

«Джаміле» відрізняється від інших розглянутих опер. Вона одноактна та визначена автором як комічна, що виправдано наявністю розмовних діалогів. Утім за сутністю свого змісту, образних, інтонаційних та композиційно-драматургічних особливостей виявляється її приналежність до даної групи *opéra lyrique*.

У підрозділі 3.2. «Опери з розробленою сюжетно-подієвою канвою і жанровим контекстом» аналізуються твори, що містять кілька міжособистісних та внутрішньоособистісних конфліктів, які володіють відносною самостійністю, але перетинаються з магістральною любовною колізією та впливають на її зміст й структуру, а сцени споглядального та дієвого характеру оточені жанрово-побутовими.

У п'ятиактній версії «Мірей» більш рельєфно, ніж у триактній, виявлений мотив перешкод любовному союзу героїв, у відповідності до вимог великої композиції розширена кількість та функції хорів. У «Міньйон» поряд із лірикою станів розгортаються сцени страждання, збентеженості почуттів, що породжують процес динамічного вивільнення взаємного кохання. Отже розкривається драматичний потенціал ліричної опери. Динамізація ліричного сюжету завдяки виявленню складності людської особистості ліричних героїв, вторгнення у їх взаємовідносини всіляких зовнішніх обставин притаманна «Манон». Сюжетна інтрига опери розгортається на широкому жанрово-побутовому фоні, що пов'язане з хоровим компонентом, вміщеним майже в усі її акти. Драматургія «Гамлета» складається з двох паралельних планів: ліричного та драматичного, хоча події другого з них впливають на трагічну розв'язку першого. Ланкою, що з'єднує їх, слугує принц датський, з його коханням та місією месника. Показово, що усі три лейтмотиви опери пов'язані із його персональною драмою (Гамлета, кохання, Привиду), втілюючи два полюси, між якими розіп'ята його душа. Постійне знаходження героя у фокусі уваги авторів надає драматургії опери риси моноцентризму. Ліричний сюжет «Шукачів перлин» не виходить за межі поетики споглядання та вбудовується у сцени, відмічені драматичною напругою, які розгортаються на фоні масових сцен, що у свою чергу, розподіляються на дійові та жанрові. У «Пертській красуні» відсутній паралелізм подієвого та ліричного планів

драматургії. У любовній колізії приймають участь усі персонажі, до того ж кожна з їх груп володіє власною «строкою» у контрапункті та переплетінні інших.

У підрозділі 3.3. «Відбиття надособистісних ідей в умовах ліричної опери» розглядаються твори, яким властива багатоплановість подій. Сфера лірики в цих операх розширюється, що обумовлено наявністю конфлікту вищого порядку, коли любовні відносини стають індикатором моральних, громадських, соціальних проблем. Так, у «*Taïs*» ліричний сюжет слугує засобом існування етичної за своїм змістом ситуації зіткнення гріховної та божественної любові. Розміщення ліричних сцен в ретельно розроблений життєвий та ідейний контекст найчастіше тягне за собою розвиненість й функціональну вагомість загальних драматургічних планів. Антиномія моральних цінностей складає ідейно-смысловий й драматургічний стрижень «*Сафо*». Він реалізується за допомогою протиставлення двох локальних соціумов: столичного – богемний Париж, що уособлює розпусту, й провінційного – ідилічного, пасторального Прованса, що уособлює добродетельність. У психологічному плані дана антитеза відбивається у душевних переживаннях ліричної пари. Тобто, йдеться про несумісність двох культур. У «*Франческа да Ріміні*» лірична лінія стає своєрідною зоною перетину всіх конфліктних сил опери (громадського та міжособистісного походження), унаслідок чого ліричний сюжет опиняється у постійній невід’ємній взаємодії з драматичним. Складне сплетіння конфліктних ліній притаманне «*Лакме*». Усі вони міцно пов’язані з ліричною – трагічною історією кохання індіанки до англійського солдата, драматизуючи її. Найбільш суттєвого значення набуває конфлікт Схід – Захід, який визначає зміст «над-ідеї» твору. Ліричний сюжет «*Фауста*» також керований над-особистісною думкою про протистояння духовної чистоти та християнської моралі (що уособлена в образі Маргарити) та гріховності й цинізму (що уособлені в образі Мефістофеля). Ця колізія призводить до трагічного фіналу.

Таким чином, ліричний сюжет, що складає драматургічну основу проаналізованих 15 опер демонструє властивість варіативності. У залежності від спрямованості руху ліричної колізії, яка обумовлена особливостями лібрето, виникають декілька різновидів дуетно-діалогічних сцен: злагоди, суперечності, незрозуміння, діалоги-зіткнення й змішенні. У сценах злагоди домінують кантиленно-мелодійне начало, що охоплює вокальні та оркестрову партії, експозиційність викладення, а розвиток набуває характеру зміни різних станів, утворюючи риси суцільної сюїтності. На їх основі нерідко «монтується» увесь ліричний сюжет. Більшою напругою відрізняються інші різновиди дуетно-діалогічних сцен, унаслідок чого певна статика поезики станів витісняється або коректується динамікою цілеспрямованого розвитку, поезикою подієвості. Ліричний сюжет сполучається із подієвим планом, чітко відокремленим від нього як від особливого світу, але завжди впливає на його вихід або сплітається з ним, що пов’язано з участю у загальній інтризі інших персонажів, з багатофігурними й хоровими сценами. Особливого значення хор набуває у творах, в яких любовна історія віддзеркалює конфлікт більш високого – громадського, соціального, морального – рівня.

Різноманітні форми приймають сольні висловлювання персонажів – у середині дуетно-діалогічних сцен та як відокремлений епізод чи номер. Композитори

використовують увесь комплекс жанрів, що склався в оперній практиці XIX століття. Вокальні ампула ліричних героїв включають різновиди сопрано (ліричне, драматичне, колоратурне, меццо), тенора (ліричного та лірико-драматичного), баритона. Вони слугують додатковою фарбою у характеристиці оперного образу, в тому числі з метою виявлення драматичного конфлікту.

Лірична «тональність» розглянутих творів багато в чому обумовлена трактовкою оркестру. Мелодично співучий, багатий тембровими фарбами інструментальних груп та соло, гнучко реагуючий на зміну ситуацій і станів, оркестр *opéra lyrique* складає єдиний ансамбль з вокальними партіями, про що свідчить також проведення лейтмотивів та ремінісценцій співаками та інструментами.

У основі загальної композиції розглянутих творів лежить номерна структура із включенням розмовних діалогів або речитативів. Опері Ж. Массне та К. Дебюссі належать до типу французької музичної драми, у якій зберігаються більш-менш наявні зв'язки із номерною композицією, що можна пояснити схильністю даної національної ментальності до чіткого висловлювання, просторової рельєфності музичної форми, її організації за сюїтним принципом.

На підставі здійсненого аналізу робиться остаточний висновок, згідно з яким французькі композитори, повертаючи опері її споконвічне призначення, трактуючи її як ліричний театр, не апелюють до минулого, а узагальнюють художній досвід XIX століття; перетворення музично-сценічного твору в драматично наповнений організм майстерно поєднує в розмаїтті авторських рішень статику станів з активністю внутрішніх і зовнішніх подій.

У **Висновках** узагальнено результати дослідження, виявляються стабільні риси змісту і композиційно-драматургічних особливостей *opéra lyrique*, встановлюються фактори, що визначають динаміку даної жанрової традиції.

Французька лірична опера утворює стійку жанрову традицію, що охоплює другу половину XIX – початок XX століття. Це забезпечує їй значну роль у розвитку не лише національного, але й загальноєвропейського музичного театру. Таке становище в історії художньої культури обумовлює незгасний інтерес до неї з боку вчених різних країн аж до теперішнього часу. Проте й досі дослідники не прийшли до єдиної думки щодо сутності даного жанру, а відтак, про коло творів, які можуть бути віднесені до нього. У результаті *opéra lyrique* позбавляється структурного стрижня і виявляється «без берегів». Відсутність системності та єдиного підходу до її вивчення, розосередженість наявних спостережень не дозволяють виявити її стабільні та мобільні елементи, представити у вигляді комплексу характерних принципів та атрибутивних властивостей, що склало одне з ключових завдань дисертації. Для її вирішення знадобилося здійснити порівняльний аналіз численних нотних версій оперних зразків.

Компаративний підхід до лібрето оперних творів на основі наукових положень сучасної лібретології дозволив класифікувати способи роботи лібретистів з літературними джерелами, з одного боку, та встановити неправомірність суджень про зниження ідейного рівня створюваного ними в сукупності з композиторами художнього цілого, з іншого.

Важливим аксіологічним аспектом *opéra lyrique* слід вважати її істинно національне походження. Приблизно половина розглянутих у дисертації зразків

заснована на французьких або франкомовних іноземних джерелах: «Мірей», «Джаміле», «Манон», «Таїс», «Сафо», «Лакме», «Пеллеас і Мелізанда». Слід назвати також «Гамлета» і «Фауста», вторинними джерелами яких стали відповідні п'єси М. Карре та О. Дюма-батька. Коли ж автори звертаються до літератури інших країн, вони найчастіше додержуються традицій французького театру, адаптуючи її не лише до умов опери, а й згідно вимогам національної сцени.

Розмаїття сюжетів, представлених у лібрето *opéra lyrique*, не перешкоджає наявності у них єдиного ядра, утвореного темою кохання. Цей рід почуттів мислиться творцями жанру як вищий прояв людського в людині. Любов занурює героїв в особливий світ гармонії і набуття себе в іншому, піднімаючи над умовностями соціуму та підступами інтриганів, тобто суєтністю пристрастей й умовністю станових, культурних, національних упереджень. У сюжетах *opéra lyrique* виділяються різні «графіки» співіснування закоханих: нічим не затьмарене взаєморозуміння, фактично, кохання із першого погляду («Мірей», «Ромео і Джульєтта», «Франческа да Ріміні», «Пеллеас і Мелізанда», «Шукачі перлів»); поступове прозріння, яке вінчається повною згодою («Міньон», «Джаміле», «Манон», «Пертська красуня»); втрата щасливої єдності за власним вибором та під тиском обставин («Фауст», «Гамлет», «Лакме», «Вертер», «Таїс», «Сафо»). При цьому в більшості випадків на закоханих чекає смерть, втрата, розлука, чим доводиться неможливість досягнення повноти щастя в реальній дійсності.

Внаслідок абсолютизації теми кохання та її розуміння як *інакшого* по відношенню до соціального життя, особливого світу, в *opéra lyrique* виникає взаємодія двох типів поетики: станів та подієвості. Перша з них розкривається в любовних діалогах і дуетах злагоди, що утворюють великі, емоційно диференційовані сцени. До них приєднуються сольні виходи головних героїв, що розширюють сферу реалізації поетики станів. Зона діяння займає у розглянутих операх подвійний простір. У деяких з них вона виноситься за межі любовного спілкування персонажів, розкриваючи зовнішні, так чи інакше ворожі сили по відношенню до них («Ромео і Джульєтта», «Мірей», «Пеллеас і Мелізанда», «Франческа да Ріміні»). При цьому несприятливі для закоханих обставини нерідко нагадують про себе у сценах їх згоди, породжуючи, наприклад, смислову лінію передчуттів («Ромео і Джульєтта») або реалізуючись у лейттемі загрози, що послідовно завойовує музичний простір («Пеллеас і Мелізанда»). Приреченість любовного союзу, як найчастіше, виявляється на ранніх стадіях його виникнення, надаючи найсвітлішим сторінкам лірики відтінок суму. Неможливість безхмарного щастя внаслідок зовнішніх факторів або особливостей характерів головних героїв обумовлює проникнення поетики діяння в середину їх любовного спілкування. У таких випадках між закоханими виникають діалоги нерозуміння та діалоги зіткнення. У перших вони постають двома паралельними монологами, позначаючи неможливість будь-якої комунікації; у других партії учасників позначені контрастними типами інтонування, іноді – протиставленням розмовної мови та співу (як, наприклад, в діалозі Міньйон і Вільгельма), різними стилістичними і будовою мелодичних ліній. На противагу діалогам злагоди, в тих та інших відсутні інтонаційні скріпи, спільний спів позбавляється еквіритмічного звучання голосів консонуючими інтервалами. На цьому тлі свого роду оазисами любовної ідилії

виступають сцени повного взаєморозуміння, коли герої, відмовившись від суєтності волевиявлення власного *ego*, немов розчиняються одне в одному. Складається особливий, ліричний сюжет, «вмонтований» в загальноподієвий план як його смисловий й драматургічний стрижень. Йому підпорядковані сцени зовнішнього світу, в тому числі хорові, що виконують численні функції і сприяють – безпосередньо або опосередковано – розкриттю ліричного сюжету.

Спираючись на досвід музичного театру XIX століття, *opéra lyrique* вбирає в себе композиційно-драматургічні властивості й набуття великої та комічної опер. Від першої з них – перетворення хорового елемента в дієвий, що є засобом створення ілюзії присутності, взаємозумовленості середовища і характеру, враженню різноманітності життєвих явищ. Комічний жанр подарував ліричному атмосферу гри, відсутність глибокодумності, іронічне висвітлення окремих персонажів, іноді – розмовне начало, яке міцно утримує все, що відбувається, на ґрунті безпосереднього спостереження й сприйняття реальності. З рештою відбір засобів, притаманних великій та комічній операм, і їх асиміляція в нових жанрових умовах в сукупності з психологічної розробленістю емоційних станів й переживань забезпечує міцний контакт *opéra lyrique* зі слухацької аудиторією, що підкріплюється її стійким побутованням на театральній сцені. Цьому також сприяє властива жанру музична мова, що інтегрує безліч стилістичних джерел: пісенне, танцювальне, побутове; ліричні інтонації, що склалися в музичному театрі XIX століття як вираження інтимно-довірливих почуттів; елементи високої декламації; переважання в більшості розглянутих зразків гнучкої, пластичної, легко засвоюваної слухом кантиленної мелодики. Мелодійне начало панує в партії оркестру, що розширює сферу лірики, з одного боку, й перетворює оперну партитуру у вокально-симфонічний ансамбль, з іншого.

Виявлені у даній дисертації семантичні й композиційно-драматургічні константи *opéra lyrique* забезпечують єдність відповідної жанрової традиції, динаміка якої розкривається у двох напрямках руху авторського пошуку. Вектор одного з них націлений на послідовне самовизначення жанру, виявлення його якісної своєрідності у максимально «чистому», «абсолютному» вигляді; вектор іншого – на ускладнення його художньої будови через широку розробку ліричного сюжету у його взаємодії з різноманітним смисловим й фабульно-подієвим контекстом. На протязі усієї історії французької ліричної опери у другій половині XIX – початку XX століття обидві тенденції сполучаються, внаслідок чого динаміка розвитку жанру набуває «коливального» характеру. Так, після драматизації *opéra lyrique* у «Шукачах перлин» й сюжетної поліфонізації у «Пертській красуні» Ж. Бізе звертається до ліричної замальовки «Джаміле»; Ж. Массне, поряд із романною багатомірністю «Манон» і «Сафо», релігійно-філософською проблематикою «Таїс», з акцентуацією її головного героя, створює «оперу для двох», цілком зосередившись на спілкуванні ліричної пари у «Вертері»; К. Дебюссі, об'єктивно наслідуючи заповітам Ш. Гуно, закріплює домінантне положення поетики станів у «Пеллеасі і Мелізанді». З урахуванням останнього прикладу можна встановити відношення вихідного й кінцевого пункту розвитку жанру між його загальновизнаним первістком – «Фаустом», й останньою інстанцією – «Пелеасом і Мелізандою». Разом з цим, названі опери утворюють скоріш межі актуальності *opéra lyrique* для творчої думки,

ніж амплітуду її сходження. Отже, співіснування зразків, що створені у цих часових межах, не може розглядатися у системі однолінійних спадкоємних зв'язків. Скоріше мова повинна йти про багатоканальність процесу постійного оновлення жанру, первинну основу якого складає любовна лірика. Безмежність форм її втілення обумовила довге життя французької ліричної опери, яка завершила романтичне ХІХ століття у національному музичному театрі, останнім сполохом якого у символістському втіленні став оперний шедевр К. Дебюссі.

Перспективи подальшого дослідження культурного та художньо-естетичного феномену, який вивчається у дисертації, убачається в порівняльній характеристиці французької та інших національних різновидів ліричної опери, у тому числі італійської першої половини ХІХ століття і російської. Інтерес складає більш докладне розкриття генезису *opéra lirique*, її положення у романтичному мистецтві, шляхів становлення жанру, його живильного середовища. Заслугове на увагу питання про вплив французької ліричної опери на твори веристів і Дж. Пуччині, приваблює можливість знаходження її «відблисків» у музично-сценічній творчості ХХ століття, а також розглядання проблеми французької вокальної лірики в її двох іпостасях: камерній і театральній. Актуальним є такий аспект наукового пізнання, як витоки та етапи формування «літературної опери», деякі підступи до якої визначилися у художній практиці творців *opéra lirique*. Потрібні також подальші пошуки на теренах історії створення та численних трансформацій текстів розглянутих творів, що внесе додаткові штрихи у процес становлення жанрової традиції французької ліричної опери.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Мовчан В. Особенности конфликта в опере Л. Делиба «Лакме» / В. Мовчан // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 34. — С. 54—62.
2. Мовчан В. «Фауст» Ш. Гуно: музыковедческие и редакторские интерпретации / В. Мовчан // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. пр. «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» / Харк. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 37. — С. 412—422.
3. Мовчан В. Драматургический потенциал французской лирической оперы 50-х – 60-х годов ХІХ века / В. Мовчан // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр. «Драматургічна організація музичного твору». — К., 2012. — Вип. 104. — С. 63—70.
4. Мовчан В. Специфіка підходу до літературного першоджерла в ліричній триаді Ш. Гуно / В. Мовчан // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2013. — № 3(20). — С. 3—11.
5. Мовчан В. Две «Таис»: роман А. Франса и опера Ж. Массне / В. Мовчан // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. пр. на честь Тараса Кравцова (до 90-ліття) / Харк. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — Вип. 39. — С. 126—137.

6. Мовчан В. Либретто «Гамлета» А.Тома как «извращенный Шекспир»: объективная реальность или музыковедческий миф? / В. Мовчан // Южно-российский музыкальный альманах. — Ростов на Дону, 2013. — № 2. — С. 85—92.
7. Мовчан В. «Искатели жемчуга» Ж. Бизе как образец французской лирической оперы / В. Мовчан // Матеріали магістерських читань 11—13 травня 2010 року. — ХДУМ. — Харків, 2010. — С. 89—95.

АНОТАЦІЇ

Мовчан В. О. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016.

Дисертацію присвячено вивченню жанрової традиції французької ліричної опери. Узагальнюються наукові положення та спостереження, які стосуються *opéra lyrique* у музикознавчій літературі. Розглядаються 15 французьких ліричних опер Ш. Гуно, А. Тома, Ж. Бизе, Ж. Массне, Л. Деліба, К. Дебюссі. З методологічних позицій сучасної лібретології (термін Г. Ганзбурга) переглядаються стереотипні оціночні судження щодо ідейного рівня французької ліричної опери, чому сприяє порівняльна характеристика лібрето цих творів з їх літературними першоджерелами. Робиться висновок щодо дбайливого ставлення лібретистів до оригінальних художніх текстів. Визначається семантична сутність жанру, яка полягає у домінуванні ліричного начала, та притаманній йому поетиці станів. Виявляються константні фабульно-сюжетні та композиційно-драматургічні засади *opéra lyrique*, що реалізуються у динаміці конкретних художніх рішень, розкривається характер динаміки її жанрової традиції.

Ключові слова: французька лірична опера, динаміка жанрової традиції, лібрето, літературне першоджерело, оперна драматургія, ліричні сцени, поетика станів, поетика подіївості.

Мовчан В. А. Французская лирическая опера в динамике жанровой традиции. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2016.

Диссертация посвящена изучению жанровой традиции *opéra lyrique* на основе анализа 15 сочинений: «Фауста», «Мирей», «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно, «Миньон», «Гамлета», «Франчески да Римини» А. Тома, «Искателей жемчуга», «Джамиле», «Пертской красавицы» Ж. Бизе, «Вертера», «Таис», «Сафо» Ж. Массне, «Лакме» Л. Делиба, «Пеллеаса и Мелизанды» К. Дебюсси. Под *жанровой традицией* в диссертации понимается исторический опыт создания произведений определенного типа, связанных комплексом родовых свойств и атрибутивных

признаков. *Динамика* данной жанровой традиции определяется непрерывающимся синхронным/асинхронным отбором и закреплением художественных слагаемых, приобретающих жанровый смысл. Стабилизирующим фактором в динамике жанровой традиции французской лирической оперы выступает семантическая сфера, давшая «имя» этому жанру.

С позиций современной либреттологии (термин Г. Ганзбурга) рассматривается либретто этих опер, для чего осуществляется их классификация по типу жанра литературного первоисточника (драмы, романы, поэмы). Особую группу составляют либретто, источник которых однозначно установить не удалось. На основе результатов сравнительной характеристики либретто указанных произведений с их литературными оригиналами пересматриваются устоявшиеся оценочные суждения об идейном уровне французской лирической оперы, при этом выявляются три подхода к первоисточнику: избирательно-инверсионный, избирательно-адаптационный и избирательно-фрагментарный. Классификации подвергаются также избранные образцы в зависимости от путей реализации семантики французской лирической оперы и ее поэтики. Под последними понимается движение любовного чувства в общении лирической пары, а также сопряжение поэтики состояний и поэтики действия. *Первая* группа складывается из опер, в которых главный показатель жанра – доминирующее значение любовной коллизии, воплощенной в виде лирических сцен, достигает кристаллического состояния, подчиняя себе действие, а жанрово-бытовые зарисовки либо немногочисленны, либо сведены к нескольким знакам, либо вовсе отсутствуют («Пеллеас и Мелизанда», «Вертер», трехактная версия «Мирей», «Ромео и Джульетта», «Джамиле»). Ко *второй* группе относятся образцы, содержащие несколько межличностных и внутриличностных конфликтов, обладающих относительной самостоятельностью, но пересекающихся с магистральной любовной коллизией и влияющих на ее содержание и структурирование, а сцены созерцательного и действенного характера окружены жанрово-бытовыми (пятиактная версия «Мирей», «Миньон», «Манон», «Гамлет», «Искатели жемчуга», «Пертская красавица»). Сочинениям *третьей* группы присуща многоплановость событий, расширяющих сферу лирики, что обусловлено наличием конфликта высшего порядка, когда любовные отношения становятся индикатором нравственных, гражданских, социальных проблем («Таис», «Сафо», «Франческа да Римини», «Лакме», «Фауст»). Помещение лирических сцен в разработанный жизненный и идейный контекст, как правило, влечет за собой развитость и функциональную весомость общих драматургических планов. В сочинениях, представляющих жанровую традицию *opéra lyrique* используется весь арсенал оперных способов высказывания, но в качестве драматургических узлов выступают развернутые, многоэтапные дуэтно-диалогические сцены лирических героев, служащие точками пересечения всех смысловых линий оперного целого.

Осуществленный анализ литературно-музыкального материала позволил выявить константные свойства французской лирической оперы, представить ее в виде жанровой традиции, динамика которой раскрывается во встречном движении авторского поиска в двух направлениях. Вектор одного из них нацелен на последовательное выявление качественного своеобразия жанра в максимально

«чистом» виде; вектор другого – на усложнение его художественной структуры. На протяжении всей истории французской лирической оперы обе тенденции сопрягаются, о чем свидетельствует их сосуществование в творчестве разных композиторов. Границами жанровой традиции *opéra lyrique* избираются хронологически первый ее образец – «Фауст» Ш. Гуно, и последний – «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, знаменующий исчерпанность романтизма в национальном оперном театре

Ключевые слова: французская лирическая опера, динамика жанровой традиции, либретто, литературный первоисточник, оперная драматургия, лирические сцены, поэтика состояний, поэтика действия.

V. Movchan French lyric opera in the dynamics of the genre traditions. - Manuscript.

Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 – Music Art. – Kharkov National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. – Kharkov, 2016.

Dissertation is devoted to the study of the genre traditions of French lyric opera. Scientific provisions and supervision which concern *opéra lyrique* in musicological literature are generalized. Fifteen French lyrical operas written by Ch. Gounod, A. Thomas, G. Bizet, J. Massenet, L. Delibes, C. Debussy are analyzed. From methodological positions of a modern librettology (G. Ganzburg term) stereotypic views about ideological level to the French lyrical opera are reconsidered. The comparative characteristic of the libretto of these works with their literary primary sources is for this purpose carried out. The conclusion about a caring attitude of librettists to original art texts is drawn. The semantic essence of a genre which consists in prevalence of the lyrical beginning, and poetics of states peculiar to it is defined. Constant subject and composite and dramaturgic features of *opéra lyrique* which are realized in dynamics of concrete art decisions are defined, nature of dynamics of its genre tradition reveals.

Key words: French lyrical opera, dynamics of genre tradition, libretto, literary primary source, opera dramatic art, lyrical scenes, poetics of states, action poetics.