

МОВЧАН В. О.

СПЕЦИФІКА ПІДХОДУ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА В ЛІРИЧНІЙ «ТРИАДІ» ШАРЛЯ ГУНО

Шарль Гуно цілком справедливо вважається одним із засновників нового оперного жанру – французької ліричної опери, представленої в його спадщині трьома шедеврами: операми «Фауст» (1859), «Мірей» (1864), «Ромео і Джульєтта» (1867). У російському та українському музикознавстві останніх десятиліть зросло зацікавлення творчістю композитора. Так, історію створення «Фауста» і його першу редакцію розглядає Г. Исаханов¹; «Ромео і Джульєтту» як зразок утілення ліричного діалогу аналізує І. Беленкова²; античну тематику в «Сафо», «Філімоні та Бавкліді» й «Мірей» досліджує О. Еньська в аспекті діалогу культур³; особливості втілення релігійно-філософської трагедії в ліричній опері Ш. Гуно «Фауст» розкриває Н. Невська⁴. Основні етапи життєвого і творчого шляху композитора висвітлені у дидактичній та інформаційно-довідковій літературі⁵. Однак багато питань щодо оперної спадщини засновника французької ліричної опери остаточно не осмислені, а часом і досить суперечливі. Найбільшу дискусійність зберігає питання адекватності певного оперного твору його літературному першоджерелу. Говорячи про французьку ліричну оперу та про її зразки у творчості Ш. Гуно, дослідники як одну із характерних ознак жанру відзначають здебільшого «знижене» трактування шедеврів світової літератури. Однак однією з прикмет жанру можна вважати послідовне звернення до актуальних для національної культури літературних сюжетів, що дає змогу розглядати його в руслі провідної духовної проблематики у мистецтві другої половини ХІХ – початку ХХ століть. Усвідомлена з таких позицій лірична опера постає втіленням цієї проблематики в умовах музично-сценічного мистецтва. Запозичені ж літературні джерела слугують своєрідними «посередниками» для втілення сучасних світоглядних ідей. Мета статті – виявити логіку перетворення обраних літературних творів на лібрето ліричних опер Ш. Гуно – «Фауст», «Мірей», «Ромео і Джульєтта».

Першим кроком для її досягнення є визначення варіанту лібрето опер, на який доцільно спиратися при здійсненні порівняльного аналізу. Адже кожна з них

¹ Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение / Г. Исаханов // Вопросы оперной драматургии : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1966. – С. 118–144.

² Беленкова И. Французская лирическая опера. К проблеме жанра / И. Беленкова // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. тр. / Харьк. Гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 1995. – С. 1–7.

³ Еньська О. Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Еньська Олена Юріївна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 25 с.

⁴ Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Невская Наталья Геннадьевна ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 24 с.

⁵ Александрова А. Шарль Гуно / А. Александрова // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 2 : Гондольера – Корсов. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 108; Бронфин Е. Ф. Лирическая опера / Е. Ф. Бронфин // Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 306; Друскин М. Жорж Бизе // Друскин М. История зарубежной музыки : в 5 вып. – Вып. 4 : Вторая половина XIX века : учебник / М. Друскин. – М. : Музыка, 1976. – С. 325–339; Ионин Б. С. Шарль Гуно / [Б. С. Ионин] // Музыкальная литература зарубежных стран : в 5 вып. – Вып. 5 / под ред. Б. Левики. – М. : Музыка, 1980. – С. 21–62.

існує у кількох авторських (не кажучи вже про редакторські) версіях. Так, «Фауст» має, як мінімум, три редакції. Усі вони авторські, тобто належать перу Ш. Гуно, Ж. Барб'є та М. Карре. Перша з них датується 1858 роком і призначена до прем'єри опери на сцені Ліричного театру (*Théâtre Lyrique*). Особливості лібрето цієї редакції докладно описали А. Суб'єз (*Albert Soubiez*) і та Х. Курзон (*Henri de Curzon*) у праці «Неопубліковані документи про Фауста Гуно»¹, датованій 1912 роком. У вітчизняному музикознавстві її більш загальний аналіз здійснює Г. Исаханов². Ця редакція опери включає розгорнуті розмовні діалоги і складається з чотирьох актів. Однак постановку опери було відкладено, і директор *Théâtre Lyrique* Л. Карвальо наполягав на внесенні в текст твору істотних змін. Результатом цього втручання стала друга авторська редакція, лібрето якої було видано в 1859 році³. У цій версії «Фауст» також містив розмовні діалоги, але складався з п'яти дій⁴. З першої дії було вилучено діалог і подальший терцет Фауста з його учнями – Вагнером та Зібелем; із другого – дуетно-діалогічну сцену-прощання Валентина і Маргарити; більш лаконічними стали діалоги третьої дії. Зникає перша картина четвертого акту, яка містила розгорнуту пісню Лізи з хором, засуджуючим Маргариту, скорочуються численні репліки героїв у сцені дуелі Фауста і Валентина. З другої картини фінального акту вилучено розгорнуту монологічну сцену Маргарити, яка точно повторювала текст Й. В. Гете (пісня «Щоб вільніше гуляти...», монолог про страх смерті). Крім того, «Пісня про блоху», яку згідно з першою редакцією, виконував Мефістофель, замінюється у цій версії «Куплетами про золотого тільця», які є в усіх відомих нам більш пізніх виданнях і виставах «Фауста». Своєрідним «завершальним акордом» серед редакцій, написаних у 1858–1859 роках, стає доступна нам рукописна партитура опери⁵. Згідно з цією версією, розмовні діалоги замінюються речитативами, міняються місцями сцена в храмі та сцена смерті Валентина, а терцет Вагнера, Зібеля і Фауста з першої дії й дует Маргарити і Валентина з другої виносяться в додаток.

Розглянута послідовність авторських редакцій дає змогу виявити певну спрямованість шліфування остаточної версії опери, призначеної для вистави. Незавжди встановити, що оперний «Фауст» усе більше віддаляється від літературного, перетворюючись з «омузиченої» трагедії Й. В. Гете в самостійний художній організм.

У дослідженні історії створення «Фауста» Ш. Гуно ще надто рано ставити крапку. Залишаються загадкою численні факти, наприклад, музика до багатьох номерів початкової редакції⁶, обставини і час появи одного з найпопулярніших номерів опери – каватини Валентина, ступінь втручання у текст твору музичних видавців та оперних режисерів. На користь доцільності дій авторів оперного «Фауста» стосовно трагедії

¹ Soubiez A. Documents inédits sur le Faust de Gounod / A. Soubiez, H. Curzon. – Paris : Libraire Fischbacher, 1912. – 71 p.

² Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение / Г. Исаханов // Вопросы оперной драматургии : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1966. – С. 118–144.

³ Barbier J. Faust: opera en cinq actes, musique de Ch. Gounod / J. Barbier, M. Carré. – Paris. : Michel Lévy Freres, libr.-éditeurs, 1859. – 72 p.

⁴ Зауважимо, що перший акт, за наполяганням Л. Карвальо, повинен був отримати найменування «пролог», що буде зроблено лише в московських клавірах радянського часу.

⁵ Gounod C. Faust [Electronic resource] : opéra / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Partition]. Режим доступа : http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=EN&f_typedoc=partitions&q=Faust. – Загл. с экрана.

⁶ У згаданих роботах, присвячених аналізу першої редакції – статтях Г. Исаханова і працях А. Суб'єза та Х. Курзона – музичний матеріал не проаналізовано. До того ж А. Суб'єз та Х. Курзон повідомляють, що партитуру, вочевидь, було втрачено, і нарікають, зокрема, на неможливість порівняти монолог Маргарити з фіналу опери у Ш. Гуно та А. Бойто, який, «<...> скориставшись відсутністю конкуренції, написав найбільш відому музику для цієї сцени. Але хто знає, яка музика могла бути у Гуно?» (Soubiez A. Documents inédits sur le Faust de Gounod / A. Soubiez, H. Curzon. – Paris : Libraire Fischbacher, 1912. – P. 49).

Й. В. Гете свідчить досвід утілення повного тексту літературного твору музичними засобами. Ідеться про «Фауста» А. Брюггемана (1907), виконання якого було розраховане на три вечори. І. Балашша і Д. Гал згадують про цей твір «як курйоз»¹. Дослідники згадують також про однойменну оперу Г. Цельнера (1887), який «хотів бути якомога більш вірним духу Гете, і тому зі сцени лунали нескінченні філософські монологи, діалоги та міркування, вбиваючи спектакль нудьгою»².

Отже, що ж сталося з німецьким оригіналом у його французькому прочитанні? «Фауст» Й. В. Гете – твір, у якому, згідно з В. Белінським, «містяться всі моральні питання, які тільки можуть виникнути у грудях внутрішньої людини нашого часу»³. На думку дослідників творчості німецького класика, в основі сюжету «Фауста» лежить не один життєвий конфлікт, а «послідовне, неминуче сплетіння глибоких конфліктів протягом єдиного життєвого шляху», або, кажучи словами Й. В. Гете, «низка все більш високих та чистих видів діяльності героя»⁴. Такий план трагедії хоч і «дав змогу Гете вкласти у “Фауста” всю свою життєву мудрість і більшу частину історичного досвіду свого часу»⁵, однак повністю суперечить усім прийнятим правилам драматичного мистецтва. У зв'язку з цим відзначимо, що сам Й. Гете, на думку О. Анікста, не мислив «Фауста» як твір, призначений для сцени. Дослідник наводить слова поета, записані ним в «Анналах» за 1796 рік: «Безустанна спільна [з Шіллером – О. А.] діяльність і прагнення, рішучий намір вдихнути потужне життя в театр спонукали мене повернутися до “Фауста”, але при цьому я ще більше віддаляв його від театру, ніж робив це раніше»⁶. Утім, у XIX столітті у Франції виникають численні театральні інсценізації шедевра Й. Гете. Усі вони ґрунтувалися на першій частині трагедії, оскільки, на думку дослідника цього питання П. Лассере (*Pierre Lasserre*), лише у ній Фауст постає як фізична особа. Учений виділяє в першій частині трагедії два основні розділи, перший з яких присвячено формуванню та розвитку в душі головного героя конфлікту між «прагненнями, які підносять його до небесних висот, де він міг напитися з нескінченного джерела пізнання і загальної любові», та земними амбіціями. Другий розділ «є тим, що німці називають “Трагедією Маргарити”»⁷. Театральні адаптації «Фауста» мають численні жанрові найменування: «драма», «лірична драма», «фантастична драма» і навіть «божевілля в трьох картинах та трьох водевілях». Серед цих п'єс виділяється фантастична драма в трьох діях М. Карре, яка стала безпосередньою основою лібрето опери Ш. Гуно. На жаль, про цей твір нам відомо вкрай мало, лише те, що він був успішно поставлений 19 серпня 1850 року, і в ньому набув кардинальних змін образ Зібеля, який із веселого ненависника жінок перетворюється на палкого закоханого. Що стосується лібрето, написаного цим же автором у співдружності з Ж. Барб'є, то в ньому збереглася одна з основних ідей першої частини трагедії Й. В. Гете – перемога добродетності над гріхом і спокусою, дуже близька правовірному католику Ш. Гуно. Тому видається доцільним порівняння словесного тексту опери безпосередньо з твором Й. В. Гете. Далі розглядаються лібрето 1858 і 1859 років з погляду збереження стабільного драматургічного ядра і відмінностей між ними.

¹ Балашша І. Путеводитель по операм : в 2 т. / І. Балашша, Д. Гал. – Будапешт : Изд-во Корвина, 1967. – Т. 2. – С. 254.

² Там само.

³ Цит. за: Вильмонт Н. Гете и его Фауст [вступ. ст.] / Н. Вильмонт // Гёте И. Фауст : [трагедия]. – М. : Худож. лит. 1969. – С. 4.

⁴ Там само, с. 7.

⁵ Вильмонт Н. Гете и его Фауст [вступ. ст.] / Н. Вильмонт // Гёте И. Фауст : [трагедия]. – М. : Худож. лит. 1969. – С. 7.

⁶ Аникст А. Гете и Фауст: от замысла к свершению / А. Аникст. – М. : Книга, 1983. – С. 138.

⁷ Lasserre P. Faust en France et autres études / P. Lasserre. – Paris : Calmann-Lévy éditeurs, 1929. – P. 7.

В усіх трьох версіях лібретисти обирають лише ті сцени трагедії, які мають безпосередній стосунок до основної сюжетної лінії майбутньої опери (розвиток любовно-ліричних взаємин Фауста і Маргарити та конфліктне зіставлення, а у фіналі і протистояння героїв-антиподів – Маргарити і Мефістофеля), або відтіняють її, створюючи жанрово-побутовий фон. Деякі сцени в лібрето, порівняно з трагедією, міняються місцями (наприклад, сцена перед храмом і поєдинок з Валентином); окремі невеликі епізоди об'єднуються в лібрето в одну розгорнуту сцену (наприклад, лірична сцена в саду). Крім того, лібретисти відмовляються від сюжетних положень, які занадто затягували б дію опери, наприклад, від тих подій, які відбуваються на кухні Відьми. Важливі для трагедії моменти – молодильний напій і видіння Олени Троянської (яке автори трансформують у видіння Маргарити), переміщаються в першу дію, яка відбувається в кабінеті Фауста.

У початковому варіанті лібрето є сцени, яких немає у трагедії Й. В. Гете. Наприклад, тріо Вагнера, Зібеля і Фауста з першої дії і дует Маргарити та Валентина з другої. Однак у наступних редакціях ці сцени виносяться в додаток або скорочуються як такі, які відводять убік від магістрального розвитку подій. Інакше кажучи, несценічний текст Й. В. Гете перетворюється на твір для театру.

Певної зміни в названих версіях лібрето зазнають образи головних і другорядних персонажів трагедії. Уже в першій дії вчинки Фауста отримують нову мотивацію, хоча і не позбавлені філософського підґрунтя. Не розчарування в пізнанні, а жаль про марно розтрачені в кабінетних роздумах роки життя керують героєм. Видіння Маргарити стає тим зламним моментом, який змушує героя укласти угоду з Мефістофелем. Так бере свій початок своєрідна «філософія кохання», яка може бути зрозуміла як ліричний аналог гетевському *Das Ewigweibliche*. Загалом оперний Фауст постає людиною більш шляхетною і совісною, ніж його літературний прототип. Перефразовуючи знаменитий пушкінський афоризм, «закоханість і лиходійство дві речі несумісні». Однак Фауст приречений авторами опери на вічні муки совісті через нездатність керуватися повеліннями серця.

Образ Маргарити, при збереженні основних його рис, у лібрето ідеалізований. Її чистота і певний янгольський ореол покликані відтінити цинізм і скепсис Мефістофеля. Філософське підґрунтя образу останнього згорнуто в опері у славнозвісних «Куплетах про золотого тільця». Вірність букві першоджерела таким чином поступилася місцем вірності його духу.

У результаті виконаного аналізу можна виявити певний «авторський інваріант» опери. У всіх трьох версіях у більш-менш повному вигляді зберігаються основні драматургічні віхи твору, які дають змогу висвітити спрямованість його ідейної концепції. Варіативність редакцій стосується подробиць індивідуальних характеристик, міри розробки соціального фону і сюжетних колізій.

Таким чином, слушно говорити не про знижене трактування першоджерела в опері Ш. Гуно, а про переосмислення в умовах музично-сценічного твору духовного світу «Фауста» Й. Гете, тобто про його авторську інтерпретацію.

Ще більш, ніж історія з «Фаустом», загадковістю вирізняється ситуація з оперою «Мірей», прем'єра якої відбулася в 1864 році на сцені *Théâtre Lyrique*. Згідно з доступним клавіром, аудіо- та відеозаписами її постановки 2009 року в *Grand Opéra*, «Мірей» має дві авторські редакції: триактну, яка відбита в лондонському клавірі 1880 року¹, і

¹ Gounod Ch. Mirella: opera in three akts [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré. – [Vocal score]. – London : Boosey and Co, [c. a. 1880]. – 175 p.

п'ятиактну, яка міститься в паризькому виданні 1901 року¹. Водночас, А. Гозенпуд та О. Енська вказують на три авторські редакції: п'ятиактну, чотириактну і триактну². Перша й остання включають, за свідченням А. Гозенпуда, розмовні діалоги, друга – речитативи. Причому всі вони датуються 1864 роком. Повчальними є відмінності між три- і п'ятиактною версіями опери, опублікованими в раніше згадуваних лондонському і паризькому клавірах. У першій з них усі драматичні сцени винесено в додаток. Тобто основний акцент зроблено на ліричних взаєминах головних героїв і приреченості їх кохання. При зіставленні лібрето опери та її літературного першоджерела – однойменної поеми Ф. Містрала – автор статті спирається на найбільш вичерпну п'ятиактну версію³.

Дванадцять пісень поеми структурував лібретист опери М. Карре в сім картин. Автор не включає в текст опери першу, шосту, дев'яту та одинадцяту пісні, які не відіграють істотної ролі у розвитку основної сюжетної колізії. Деякі події лібретист міняє місцями для додання сюжетові більшої динамічності, що відповідає специфіці опери як жанру театрального.

Образи головних героїв опери досить близькі поемі. Єдиним моментом, яким відрізняється оперна Мірей від літературного прототипу, стає її боязке протистояння батькові у сцені сватання Вінсента. Характеристика образу її коханого не збігається тільки відсутністю опору у двобої з Урріасом. Образ батька Мірей, Рамона, також практично ідентичний його опису в поемі: він протистоїть любові героїв, стаючи мимовільним винуватцем загибелі Мірей. Цікавим моментом є відсутність у лібрето матері героїні, яка в поемі слугує одним з основних носіїв конфліктного начала. У лібрето опери її функції переймає на себе Рамон⁴. Збігаються і характеристики таких другорядних, але важливих персонажів, як суперник Вінсента Урріас та чаклунка Тавана. Переноситься в лібрето також система конфліктів, притаманна поемі. Тобто текст лібрето опери гранично близький до літературного першоджерела. Автори опери зберігають основні сюжетні перипетії, ідею та образи поеми.

Опера «Ромео і Джульєтта», прем'єра якої відбулася в 1867 році на сцені *Théâtre Lyrique*, на відміну від «Фауста» і «Мірей», написана безпосередньо за п'єсою В. Шекспіра. Клавіри опери, видані в Москві та Нью-Йорку в 90-і роки XIX століття⁵, відрізняються від паризького видання 1867 року⁶, призначеного для прем'єри опери, вилученням тих чи інших епізодів: або розгорнутої балетно-хорової сцени четвертого акту, у якій зображено вінчання Джульєтти і Паріса, сон Джульєтти,

¹ Gounod Ch. Mireille: opéra en 5 actes [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré. – [Vocal score]. – Paris : Choudens Editeur, 1901. – 244 p.

² Гозенпуд А. Опера Шарля Гуно «Мірей» [Електронний ресурс] / А. Гозенпуд. – Режим доступу : http://www.classic-music.ru/opera_mireille.html; Енська О. Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Енська Олена Юріївна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – С. 12.

³ Gounod Ch. Mireille: opéra en 5 actes [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré. – [Vocal score]. – Paris : Choudens Editeur, 1901. – 244 p.

⁴ Вилучення із сюжету матері головної ліричної героїні характерно для більшості французьких ліричних опер. Здебільшого це виправдано відсутністю такого образу у творах, які стали основою лібрето опер («Міньйон» і «Гамлет» А. Тома, «Вертер» Ж. Массне). Однак в операх Ш. Гуно («Фауст» і «Ромео і Джульєтта») автори свідомо не включають в лібрето цього амплуа, наявного у літературних першоджерелах.

⁵ Gounod Ch. Roméo et Juliette: opéra en cinq actes [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Vocal score]. – Moscou : A. Gutheil, 1894. – 257 p.; Gounod Ch. Roméo et Juliette: opera in five acts [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Vocal score]. – New York : G. Schirmer, 1897. – 271 p.

⁶ Gounod Ch. Roméo et Juliette: opéra en cinq actes [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Vocal score]. – Paris : Choudens Editeur, 1867. – 266 p.

або окремих речитативних діалогів персонажів. Зіставлення тексту лібрето опери та її літературного першоджерела здійснюється на основі зазначеного паризького видання опери.

І п'єса В. Шекспіра, і опера Ш. Гуно мають п'ять актів. Однак у лібрето вони структуровані дещо інакше. Ж. Барб'є і М. Карре вилучають окремі сцени трагедії, які в умовах оперного жанру надто затягували б дію. Однією з принципових відмінностей п'єси від лібрето стає фінал творів: автори закінчують оперу не примиренням сімей, а смертю героїв, підкреслюючи цим ідею приреченості кохання, яка стає в опері основною. Як і в лібрето «Фауста», Ж. Барб'є і М. Карре не включають у текст «Ромео і Джульєтти» деяких персонажів літературного першоджерела, а образи головних героїв постають у дещо іншому світлі.

Ромео в опері Ш. Гуно більш шляхетний, стриманий і ліричний, ніж герой В. Шекспіра. Він справляє враження скоріше дорослої людини, ніж палкої дитини. Про його захоплення якоюсь Розаліною згадується лише побіжно – у діалозі Ромео і Меркуціо. З миті зустрічі з Джульєттою Ромео увесь віддається любовному почуттю. У сцені біля балкона в трагедії на конкретні питання Джульєтти Ромео відповідає гучними красивими клятвами. У лібрето він більш стриманий та серйозний: герой практично відразу говорить коханій про те, що мріє стати її чоловіком. У третій дії трагедії Ромео, вбивши Тібальта, тікає з місця злочину, щоб уникнути покарання. У лібрето ж він залишається та передає себе в руки правосуддя, демонструючи значну сміливість і шляхетність. Крім того, лібретисти не включають в оперу сцену двоюбою Ромео з Парісом, позбавляючи свого героя від цього невиправданого вбивства.

Образ Джульєтти, на відміну від трагедії, показаний у лібрето у розвитку. Героїня поступово перетворюється із захопленої дівчинки-підлітка (якою вона постає в арії з першої дії з текстом, повністю написаним лібретистами) у люблячу жінку, готову на все заради свого кохання. Ж. Барб'є і М. Карре позбавляють героїню й сумніву у правоті Ромео після його поєдинку з Тібальтом.

По-різному трактований у трагедії і лібрето образ Паріса. Юний граф належить до провідних персонажів трагедії, виступаючи одним з учасників своєрідного любовного трикутника, у якому суперники не знають про існування один одного; у конфліктну ситуацію він утягується мимоволі. В опері ж Паріс з'являється тільки двічі: у першій дії (йому доручено лише кілька фраз у діалозі з Тібальтом) і в другій картині четвертої дії (він оплакує разом із Капулетті померлу Джульєтту). У другій картині другого і першій картині четвертого актів Паріс не з'являється, однак продовжує виконувати роль носія конфліктного начала. Таким чином, можна говорити про те, що в лібрето Паріс стає навіть не епізодичним героєм, а скоріше якимсь інструментом в руках Тібальта, який персоніфікує ідею ворожнечі.

Образ Тібальта в трагедії і в опері трактований практично однаково: це зятий ненависник дому Монтеккі, завзятий дуелянт, він легко впадає в сліпу лють, у пориві якої здатний на будь-який злочин. Кожна його поява на сцені провокує конфліктне зіткнення. Так, у першій сцені першого акту трагедії він відновлює бійку слуг ворогуючих кланів, тільки-но скінчену стараннями Бенволіо; у п'ятій сцені першого акту лише категорична заборона синьйора Капулетті зупиняє його порив негайно напасти на Ромео та його друзів, які прийшли на бал. Нарешті, у першій сцені третього акту, ображаючи, а потім убиваючи Меркуціо, він провокує у відповідь крок Ромео, прирікаючи його тим самим на вигнання. У лібрето Тібальт поводить себе так само, проте дещо іншими виявляються мотиви його дій. Тібальт В. Шекспіра не підозрює про відносини Ромео і Джульєтти та ображає ліричного героя лише через вікову ворожнечу їхніх сімей. Він не стає у свідому опозицію до ліричної лінії. У лібрето ж

Тібальт перетворюється в типового для французької ліричної опери ображеного родича героїні, який протистоїть любові ліричної пари. Уже в першій дії він стає свідком знайомства ліричних героїв і поспішає розкрити сестрі інкогніто Ромео. У третій дії опери та, відповідно, у першій картині третього акту трагедії Ромео рознімає дуелянтів і сам зазнає образ від Тібальта. Однак якщо у трагедії поведінка цього персонажа мотивується виключно багатовіковою ворожнечею сімейств і люттю, викликаною приходом Ромео на свято Капулетті, то в опері причиною його ненависті є «ніжні промови», з якими Ромео звертався до Джульєтти. Таким чином, лібретисти акцентують роль Тібальта як основної рушійної сили конфлікту, прямо протиставляючи його ліричній лінії. Ця драматургічна ідея підкреслюється ще однією важливою деталлю, яку запропонували лібретисти, – передсмертним бажанням Тібальта, висловленим Капулетті, видати Джульєтту заміж за Паріса.

Основним конфліктом у трагедії є конфронтація ліричної пари, представники якої належать до двох протиборчих таборів, з оточуючим їх соціальним середовищем. В. Шекспір розкриває тему зіткнення двох кланів у трьох розгорнутих сценах (перші сцени першого і третього актів присвячені зіткненням Монтеккі і Капулетті, а третя сцена п'ятого акту – примиренню глав сімей). Крім того, про протистояння ворогуючих родів періодично згадують різні герої п'єси. У лібрето вікова ворожнеча кланів заявлена у пролозі, згадується в першій дії (побоювання Ромео бути впізнаним і спалах гніву Тібальта) і другому акті (скерцозний хор слуг, які шукають пажу Ромео, у першій картині другої дії). Кульмінацією розвитку лінії ворожнечі стає відкрите протистояння сторін у другій картині третього акту. Ось, мабуть, і всі згадки про конфлікт Капулетті і Монтеккі в лібрето опери Ш. Гуно. Таким чином, смислова переакцентуація трагедії В. Шекспіра виявляється в опері в явному ослабленні образів ворожнечі за рахунок розширення любовно-ліричних сцен.

Однією з найважливіших відмінностей лібрето від літературного першоджерела є рельєфне висвітлення у творі Ж. Барб'є і М. Карре релігійного моменту. У п'єсі В. Шекспіра жоден з героїв особливою побожністю не вирізняється. Навіть брат Лоренцо постає скоріше мислителем, ніж ченцем. На відміну від трагедії, у якій сцена вінчання залишається «за дужками» оповідання, лібретисти, хоч і в дещо вільному трактуванні, але демонструють глядачам обряд, у якому закохані, згідно зі словами, вкладеним авторами в уста Джульєтти, «з'єднуються ім'ям Бога». Прощаючись із Ромео після шлюбної ночі, Джульєтта В. Шекспіра доручає коханого «лиходійці долі», тоді як героїня опери Ш. Гуно вручає чоловіка «янголам небес». Літературні герої, добровільно розлучаючись з життям, не сприймають свій вчинок як гріховний. Персонажі лібрето, навпаки, усвідомлюють всю тяжкість скоєного і, вмираючи, просять у Господа вибачення.

Порівнюючи «Ромео і Джульєтту» з «Фаустом», біограф Ш. Гуно М.-А. Бове (*Marie Anne de Bovet*) відзначає «вимушену бідність лібрето, по суті, збудованого навколо єдиної любовної лінії, яку не оживляє навіть сцена дуелі, що нічого не вносить у два головні образи»¹. Проте численні текстові збіги літературного першоджерела і лібрето дають авторам опери змогу зберегти характери центральних персонажів, основні сценічні ситуації і всі етапи розвитку провідної любовно-ліричної лінії. Інакше кажучи, творці «Ромео і Джульєтти» йдуть шляхом створення власної концепції «сумної повісті», не втрачаючи при цьому тієї глибокої людяності, якою відзначається безсмертна трагедія В. Шекспіра.

¹ Bovet A.-M. Charles Gounod: his life and his works / M.-A. Bovet. – London : Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1891. – P. 167.

Здійснивши порівняльну характеристику лібрето ліричних опер Ш. Гуно та їх літературних першоджерел, можна зробити висновок, що в усіх трьох операх спостерігається досить точне дотримання тексту оригіналу, яке проявляється в тенденції до максимального збереження основних сюжетних ліній, драматургічного конфлікту, виразності персонажів. При цьому творці опер не відмовляються від самої його філософської спрямованості. Утім, усі взяті за сюжетну основу літературні шедеври переосмислюються через авторське «я» лібретистів та композитора, відображаючи особливості їхнього світогляду і розуміння специфіки ліричного оперного жанру. Так, у «Фаусті» з безлічі ідейних ліній трагедії на перше місце ставиться ідея перемоги християнської чесноти (персоніфікованої в образі Маргарити) над гріхом і спокусою (носієм яких стає Мефістофель); у «Мірей» яскраві картини сонячного Провансу стають тлом для розвитку трагічної історії кохання; у «Ромео і Джульєтті» нівелюється тема ворожнечі, поступаючись місцем ідеї приреченості любові. Таким чином, зміст ліричної опер Ш. Гуно постає не «зниженими», а іншим порівняно з літературним оригіналом. І саме з цих позицій слід давати їм естетичну оцінку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова А. Шарль Гуно / А. Александрова // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 2 : Гондольера – Корсов. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 108.
2. Аникст А. Гете и Фауст: от замысла к свершению / А. Аникст. – М. : Книга, 1983. – 271 с.
3. Балашша И. Путеводитель по операм : в 2 т. / И. Балашша, Д. Гал. – Будапешт : Изд-во Корвина, 1967. – Т. 2. – 415 с.
4. Беленкова И. Французская лирическая опера. К проблеме жанра / И. Беленкова // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. тр. / Харьк. Гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 1995. – С. 1–7.
5. Бронфин Е. Ф. Лирическая опера / Е. Ф. Бронфин // Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 306.
6. Вильмонт Н. Гете и его Фауст [вступ. ст.] / Н. Вильмонт // Гёте И. Фауст : [трагедия]. – М. : Худож. лит. 1969. – С. 3–23.
7. Гозенпуд А. Опера Шарля Гуно «Мирей» [Электронный ресурс] / А. Гозенпуд. – Режим доступа : http://www.classic-music.ru/opera_mireille.html
8. Друскин М. Жорж Бизе // Друскин М. История зарубежной музыки : в 5 вып. – Вып. 4 : Вторая половина XIX века : учебник / М. Друскин. – М. : Музыка, 1976. – С. 325–339.
9. Енська О. Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Енська Олена Юрїївна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 25 с.
10. Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение / Г. Исаханов // Вопросы оперной драматургии : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1966. – С. 118–144.
11. Ионин Б. С. Шарль Гуно / [Б. С. Ионин] // Музыкальная литература зарубежных стран : в 5 вып. Вып. 5 / под ред. Б. Левика. – М. : Музыка, 1980. – С. 21–62.
12. Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Невская Наталья Геннадьевна ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 24 с.
13. Barbier J. Faust : opera en cinq actes, musique de Ch. Gounod / J. Barbier, M. Carré. – Paris : Michel Lévy Freres, libr.-éditeurs, 1859. – 72 p.
14. Bovet A.-M. Charles Gounod: his life and his works / M.-A. Bovet. – London : Sampson Low ; Marston ; Searle & Rivington, 1891. – 244 p.

15. Gounod C. Faust [Electronic resource]: opéra / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Partition]. Режим доступа: http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=EN&f_typedoc=partitions&q=Faust.

16. Gounod Ch. Mireille: opéra en 5 actes [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré. – [Vocal score]. – Paris : Choudens Editeur, 1901. – 244 p.

17. Gounod Ch. Mirella : opera in three acts [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré. – [Vocal score]. – London : Boosey and Co, [c. a. 1880]. – 175 p.

18. Gounod Ch. Roméo et Juliette: opéra en cinq actes [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Vocal score]. – Moscou : A. Gutheil, 1894. – 257 p.

19. Gounod Ch. Roméo et Juliette: opéra en cinq actes [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Vocal score]. – Paris : Choudens Editeur, 1867. – 266 p.

20. Gounod Ch. Roméo et Juliette: opera in five acts [Music] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. – [Vocal score]. – New York : G. Schirmer, 1897. – 271 p.

21. Lasserre P. Faust en France et autres études / P. Lasserre. – Paris : Calmann-Lévy éditeurs, 1929. – 234 p.

22. Soubiez A. Documents inédits sur le Faust de Gounod / A. Soubiez, H. Curzon. – Paris : Libraire Fischbacher, 1912. – 71 p.

Мовчан В. О. Специфіка підходу до літературного першоджерела в ліричній «триаді» Ш. Гуно. Проаналізовано співвідношення лібрето ліричних опер Ш. Гуно «Фауст», «Мірей», «Ромео і Джульєтта» та однойменних шедеврів Й. Гете, Ф. Містралю і В. Шекспіра, які є літературними першоджерелами. Доводиться теза про переважне збереження в лібрето опер основних сюжетних ліній, типу драматургічного конфлікту, виразності головних та другорядних персонажів, причому всі літературні твори, взяті за основу лібрето, переосмислюються через авторське «я» творців названих опер, відображаються особливості їх світогляду і розуміння специфіки ліричного оперного жанру.

Ключові слова: лірична опера, лібрето, літературне першоджерело, редакція, драматургічний конфлікт.

Мовчан В. А. Специфика подхода к литературному первоисточнику в лирической «триаде» Шарля Гуно. Проанализировано соотношение либретто лирических опер Ш. Гуно «Фауст», «Мирей», «Ромео и Джульетта» и одноименных шедевров И. Гете, Ф. Мистрала и У. Шекспира, которые выступили в качестве их литературных первоисточников. Обосновывается тезис о преимущественном сохранении в либретто опер основных сюжетных линий, типа драматургического конфликта, выразительности главных и второстепенных персонажей, причем все литературные произведения, взятые за основу либретто, переосмысливаются через авторское «я» создателей названных опер, отражая особенности их мировоззрения и понимание специфики лирического оперного жанра.

Ключевые слова: лирическая опера, либретто, литературный первоисточник, редакция, драматургический конфликт.

Movchan V. O. Specific Approach to the Literary Source in the Lyric “Triad” by Charles Gounod. Analysis of the correlation between opera librettos of J. Gounod’s “Faust”, “Mireille”, “Romeo and Juliet”, and the eponymous masterpieces by J. W. Goethe, F. Mistral and W. Shakespeare, which were their literary origins. The author proves the preferential preservation in the libretto storylines, like the dramatic conflict, expression of major and minor characters. All literary works taken as a basis for the libretto have been reinterpreted through the vision of the creators of aforementioned operas, reflecting the features of their worldview and understanding of the lyric opera genre.

Key words: lyric opera, libretto, literary source, editing, dramatic conflict.