

3. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. — 1979. — № 3. — С.30–39.
4. Медушевский Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. — 1980. — № 9. — С. 39–48.
5. Михайлов М. А. К. Лядов. Очерки жизни и творчества. — Изд. 2-е, дополненное. — Л.: Музыка, 1985. — 206 с.

REFERENCES

1. The history of Russian music. In ten volumes. Volume two. (1984) M: Music [in Russian].
2. Lobanova, M. (1990). Music style and genre: history and modernity. — Moscow: Sov. composer [in Russian].
3. Medushevsky, V. (1979). Musical style as a semiotic object. — Sov. music, № 3. P. 30–39 [in Russian].
4. Medushevsky, V. (1980). Man in the mirror of the intonational form. — Sov. Music, No. 9. P. 39–48 [in Russian].
5. Mikhailov, M. (1985). A. K. Liadov. Essays on life and creativity. Ed. 2nd, augmented. L.: Music [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.06.2016



УДК 78.03

Шан Юн,

*асисстент-стажер кафедри сольного пения
Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой*

«ДОЧЬ КАРДИНАЛА» Ф. ГАЛЕВИ: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ И ОБРАЗНО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ

Цель статьи: выявление поэтико-интонационных особенностей оперы «Дочь кардинала» Ф. Галеви в контексте эволюции французского музыкального театра первой половины XIX в. **Методология:** в статье применены типологический, аналитический, историографический и историко-новизнический методы. **Научная новизна:** опера Ф. Галеви «Дочь кардинала» рассматривается не только в контексте поэтики творчества композитора и воплощения жанрового «канона» «большой французской оперы», но и в русле запечатления процессов, показательных для французской музыкально-исторической традиции первой половины XIX века. **Выводы.** Музыкальный язык оперы Ф. Галеви характеризуется разно-

образом стилістических істоків, серед яких для композитора суттєвими оказались традиції італійського бельканто, французької музикальної декламації, а також єврейської ритуально-богослужбової музики.

Ключевые слова: «большая» французская опера, творчество Ф. Галеви, французский музыкальный театр, «Дочь кардинала» Ф. Галеви.

Shang Yong, graduate student of department of solo singing, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

«The daughter of the Cardinal» by F. Halévy: genre and stylistic and figurative-semantic aspects

Article purpose: identification of poetic and intonational features of the opera «The daughter of the Cardinal» by F. Halévy in the context of evolution of the French musical theater of the first half of the 19th centuries. **Methodology:** in article methods are applied typological, analytical, historiographical and source study. **Scientific novelty:** the opera «The daughter of the Cardinal» by F. Halévy is considered not only in the context of poetics of works of the composer and the embodiment of genre «canon» of «the big French opera», but also in line with imprinting of processes, indicative for the French musical and historical tradition of the first half of the 19th century. **Conclusions.** Musical language of the opera of F. Galevi is characterized by a variety of stylistic sources among which for the composer essential were traditions of the Italian bel canto, the French musical recitation and also the Jewish ritual and liturgical music.

Keywords: «big» French opera, creativity F. Halévy, the French musical theater, «The daughter of the Cardinal» by F. Halévy.

Шан Юн, асистент-стажист кафедри сольного співу ОНМА імені А. В. Нежданової

«Дочка кардинала» Ф. Галеві: жанрово-стильові та образно-сміслові аспекти

Мета статті: виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Дочка кардинала» Ф. Галеві в контексті еволюції французького музичного театру першої половини ХІХ ст. **Методологія:** у статті застосовані типологічний, аналітичний, історіографічний і джерелознавчий методи. **Наукова новизна:** опера Ф. Галеві «Дочка кардинала» розглядається не тільки в контексті поетики творчості композитора і втілення жанрового «канону» «великої французької опери», а й в руслі фіксації процесів, показових для французької музично-історичної традиції першої половини ХІХ століття. **Висновки.** Музична мова опери Ф. Галеві характеризується різноманітністю стилістичних витоків, серед яких для композитора істотними виявилися традиції італійського бельканто, французької музичної декламації, а також єврейської ритуально-богослужбової музики.

Ключові слова: «велика» французька опера, творчість Ф. Галеві, французький музичний театр, «Дочка кардинала» Ф. Галеві.

Актуальность исследования. По мнению авторов «Словаря парадоксальных определений», гениальность можно рассматривать как «резонанс судьбы с призванием» [4, 70]. Для исследователей искусства феномен творческой личности художника, его неординарная и многогранная в своем проявлении индивидуальность всегда является предметом особого интереса. История музыки неоднократно демонстрировала целый ряд имен авторов, масштаб деятельности которых удивляет своей широтой, а нередко и грандиозностью и дает право говорить об универсализме их творческих натур. В этом отношении XIX столетие было особенно богатым. Достаточно вспомнить о К.-М. Вебере, Р. Шумане, Ф. Листе, Р. Вагнере, Г. Берлиозе, Ф. Мендельсоне, Ш. Гуно, а также плеяде русских композиторов. Этот ряд дополняет и имя Фромантала Галеви (1799–1862).

По мнению исследователя Е. Энской, «в настоящее время актуальность творчества французского композитора возрастает, о чем свидетельствуют и проявление научного интереса со стороны музыковедов, и новые сценические версии его опер. К последним относятся не только наиболее популярная «Жидовка» [одно из наименований оперы «Дочь кардинала»], но и менее известные его сочинения. Так, в Компьене (Франция) в 2004 г. был поставлен «Ной», а в 2005 г. — «Карл VI» (в настоящее время готовится очередной спектакль в том же театре), в 2008 г. в Цюрихе состоялась премьера одной из ранних опер Ф. Галеви «Клари». В 2012 г. во Франции сделана студийная запись оперы «Волшебница» [12, 20–21].

Ф. Галеви — выдающийся французский композитор первой половины XIX в. — вошел в историю музыкального театра как один из классиков жанра «большой» французской оперы. Он создал свой оперный стиль — театрально-эффектный, зрелищный, ярко-декоративный и контрастно-многоплановый, — который одновременно имел глубинные связи с французской музыкально-театральной традицией. Оперное наследие Ф. Галеви и, в частности, его наиболее известный опус «Дочь кардинала» — значительная часть истории европейской оперы — в настоящий период, как отмечалось выше, переживает второе открытие и в исполнительской сфере, в то время как музыковедческие исследования по творчеству данного автора весьма малочисленны. Сказанное обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Цель статьи ориентирована на выявление поэтико-интонационных особенностей оперы «Дочь кардинала» Ф. Галеви в контек-

сте еволюції французького музикального театру першої половини XIX в.

Суммує дані, представлені в роботах Е. Энської [12, 13, 14], К. Лайх-Галана [5] і др., відзначимо, що Ф. Галеві був сином парижського єврейського кантора і учителя древнееврейського мови, що власне і визначило базові смислові аспекти його найбільш відомої опери «Дочка кардинала», зосереджені на ідеї протиставлення християнства і юдаїзму. Брат Ф. Галеві, письменник і історик Леон Галеві, був батьком Людовика Галеві, лібреттиста Жака Оффенбаха, автора лібретто до багатьох відомим операм, включаючи «Кармен» Ж. Бізе.

Изложение основного материала. В віці дев'яти або десяти років (дані розходяться) Ф. Галеві поступив в Паризьку консерваторію, де став учнем Л. Керубіні. В 1819 г. він отримує Римську премію за кантату, став одним з наймолодших її володарів, а в віці 20 років уже знаходиться в центрі уваги музикального світу Парижа. З 1816 г. Ф. Галеві викладав в Паризькій консерваторії, з 1827 г. — став професором названого навчального закладу. Серед його учнів — Ш. Гуно, Ж Бізе, К. Сен-Санс, А. Мармонтель і др.

Найбільш об'ємна частина творчого спадку Ф. Галеві пов'язана саме з музикальним театром. По думці біографів композитора, він є автором сорока опер, серед яких, крім найбільш відомої «Дочки кардинала», виділяють наступні твори: 1827 — «Ремісник», 1832 — «Искушение» (опера-балет за сценарієм Э. Каве), 1838 — «Гвидо і Джиневра», 1841 — «Королева Кипра», 1843 — «Карл VI», 1846 — «Мушкетери королеви», 1850 — «Буря» (за італійським лібретто на основі однойменної п'єси У. Шекспіра), 1850 — «Пиковий дама» (за повістю А. Пушкіна в перекладі П. Меріме), 1858–1862 — «Ной». Композитор є також автором балету «Манон Леско» (прем'єра — 3 травня 1830 року, Паризька опера) [1, 16].

Важлива частина його творчості була пов'язана не тільки з відомими літературними, але і з історичними сюжетами, що складає одну з головних рис французького романтичного музикального театру першої половини XIX ст., в частині, жанру «великої» опери. Відповідно до її «канонів», в багатьох названих творах Ф. Галеві вдало поєднуються власне історична фактологія і авторський вигад. Обсудивши цей питання, відомий історик французької літератури Б. Рейзов, дослідивши

литературный роман XIX в., приводит высказывание Низара: «Воображение писателя могло окружить исторические факты согласными с ними происшествиями и людьми, целиком вымышленными, но одетыми в костюм эпохи и возбуждёнными её страстями». Разделяя позицию автора, Б. Реизов подчёркивает, что «такое «сочетание истины и вымысла» правдивее, чем одна только «истина». Вымысел не только раскрывает правду, но и создаёт её» [7, 92].

Находясь в непосредственной связи с литературными жанрами, «большая» французская опера наследует и развивает сформировавшуюся в них особенность и, будучи жанром условным, допускает ещё большую свободу в интерпретации исторических событий и ее участников, на что указывает М. Р. Черкашина: «Для оперы не имел столь острого значения вопрос о соотношении правды и вымысла при изображении прошлого, о столкновении художественных и научно-аналитических методов интерпретации исторических фактов, о котором так много спорили при обсуждении исторических жанров в литературе» [11, 8].

К обозначенной типологии тяготеют и оперные опусы Ф. Галеви, помимо «Дочери кардинала», и «Карл VI», и «Королева Кипра». Одновременно, будучи яркими произведениями по музыкально-интонационному материалу, они также являли собой чрезвычайно эффектное сценическое зрелище, о чем в свое время писал Р. Вагнер. «Что характеризует главным образом вдохновение Галеви, так это, прежде всего, патетика высокой лирической трагедии». Благодаря своему таланту психолога и творческому универсализму Ф. Галеви сумел «оживить» своих героев и придать действию характер реальности» [13, 504–505].

Опера «Дочь кардинала» (1835) Ф. Галеви стала одним из знаковых произведений творчества композитора, в полной мере обобщив его стиль, для которого характерны монументальность, сочетание драматизма с внешней декоративностью, обилие сценических эффектов. Как и большинство опер Ф. Галеви, названное сочинение написано на исторический сюжет, сопряженный также с темой борьбы против национального и религиозного угнетения, трактуемой с позиций буржуазно-либерального гуманизма.

Произведение Ф. Галеви фактически рождается в атмосфере постреволюционных событий во Франции начала 30-х гг. XIX в. В эту эпоху, по словам П. Юхвидина, «парижан вдохновляют россиниевский «Вильгельм Телль» и «Немая из Портичи» Обера, при-

зываются народ к восстанию». В эту же эпоху «Э. Делакруа пишет «Свободу, ведущую народ на баррикады». Дюма сам участвует в штурме королевского дворца. Гюго ставит «Эрнани» (на представлении возникает драка между классицистами и сторонниками романтизма). ...Стендаль издает «Красное и черное». Берлиоз дирижирует своей «Фантастической симфонией». Из Италии появляется Паганини и гипнотизирует публику своей демонической игрой». Тем не менее, характеризуя переменчивость взглядов современников этого динамичного времени, исследователь далее констатирует, что «дьявольско-демоническое и пафосно-революционное вскоре выходит из моды. Трагические коллизии истории, средневековый фанатизм и нетерпимость, жестоко ломающие судьбы чистых и честных, преданно любящих простых людей — вот что становится предметом художественного постижения в эту эпоху.. Главная тема искусства — осуждение политических, религиозных и национальных преследований» [15].

Либреттист (Э. Скриб) и композитор ориентируют развитие действия оперы «Дочь кардинала» на эпоху вселенского собора в Констанце 1414–1418 гг., решавшего вопрос о ликвидации ереси гуситов, а также о восстановлении единства католической церкви после церковной схизмы 1378–1417 гг. Фабула рассматриваемого сочинения Ф. Галеви свидетельствует о том, что данная опера, вписанная в контекст своей эпохи, поднимает целый ряд весьма существенных для нее духовно-религиозных и морально-этических тем, актуальных не только для времени Ф. Галеви, но и для других эпох. Произведение включает в себя целый ряд мотивов, которые позднее будут представлены и в сочинениях иных авторов. Так начало первого действия, сосредоточенное на церковно-хоровой молитве, отчасти предвосхищает начальные сцены первого акта «Нюрнбергских мейстерзингеров» Р. Вагнера. Идеи кровной мести, противостояния народов, религий, порождающих гибель самых близких людей, вызывают очевидные аналогии и с «Трубадуром» Дж. Верди. По мнению П. Юхвидина, «никто из оперных композиторов XIX века не избежал влияния Мейснера и Галеви, включая тех, кто всю от них отрекся — ни Вагнер в «Риенци»... ни Верди в «Аиде» (по драматургии и музыкальным характеристикам опера ближе к «Жидовке»), ни Мусоргский в «Борисе Годунове» (хор как персонаж, а не фон), не говоря уж о собственных учениках Галеви» [15]. Тем не менее обозначенные параллели символизируют не только «знаки» определенной эпохи и ее соци-

ально-духовные и эстетические устремления, но и их определенную историческую оценку.

Отметим, что обозначенные события собора в Констанце вместе с тем не нашли в опере непосредственного запечатления. В хоровых сценах I д. слушатель-зритель скорее узнает о победоносных результатах этого собора, которые становятся поводом для грандиозных празднеств христиан. Пренебрежение ими со стороны Елезара фактически становится катализатором жесткого религиозного и национального противостояния между иудеями и христианами.

Формально, на наш взгляд, решения собора должны были бы не просто сплотить христианскую церковь и ее паству, но и утвердить сопутствующие ей морально-этические и духовные идеалы (всепрощение, любовь к ближнему и др.). Вместе с тем сюжет «Дочери кардинала», особенности его развития свидетельствуют, напротив, о дальнейшем разжигании национально-религиозного противостояния и ненависти, что ощущается на протяжении всей оперы, в ее напряженно-драматическом тоне, а также в финальной казни главных героев. Жестокость и фанатизм многих сцен оперы не «покрывают» даже личные качества кардинала де Броньи, искренне стремящегося к преодолению этого конфликта. «Скриб в своих либретто больших опер извлекал из истории именно те ситуации, которые стягивают в крепкий узел историческую память, национальные чувства и личные эмоции зрителя... Сцена Вселенского собора в Констанце стала центром исторической драмы, а сам Констанцкий Собор трактуется в опере как символ религиозного и гражданского угнетения. Такая интерпретация одного из важнейших событий в истории католической церкви была созвучна повсеместному осуждению тирании церкви, особенно громко заявившему о себе во Франции 1830-х годов» [3, 65].

Актуальность тем и образов, представленных в опере Ф. Галеви, определена во многом также многовековой историей антисемитизма и «еврейского вопроса». По мнению П. Гришаева, фундаментальная причина антисемитизма кроется в иудаизме, который представляет собой «...не просто религию, а целостную картину мира, зачастую чуждую картине мира тех народов, среди которых существовали и существуют еврейские общины» [2]. Обобщая историю данного вопроса, исследователь далее выделяет ряд факторов, так или иначе способствующих его постоянной активизации в мировой истории. Первый из них связан именно со спецификой иудаизма как такового, не поддающегося (в своем ортодоксальном варианте) ассимиля-

ции и открыто отделяющего себя от традиций окружающих этносов. Среди иных факторов обычно выделяют свойственный изначально данной религии монотеизм, принципиально отличающий иудеев от почитателей языческих культов древнего мира, роль данного народа в новозаветной истории. Помимо этого, «Тора запрещает иудеям скрывать свою веру, напротив, по ее предписаниям, верный сын Израиля должен публично подчеркивать, что он иудей. Поэтому евреям приходилось открыто вести себя не так, как их иному этническому окружению» [2].

Тезисно обозначенные моменты «еврейского вопроса» в европейской истории находят запечатление и в опере Ф. Галеви «Дочь кардинала», более конкретно — в фигуре Елезара, руководствующегося в своих мыслях, действиях и поступках на протяжении всей оперы исключительно идеей ветхозаветной мести, порожденной некогда казнью его сына. Начиная с I д., он открыто противопоставляет себя ненавистному для него христианскому окружению, навлекая тем самым на себя и Рахиль его ненависть. Он демонстративно продолжает свою работу в христианский праздник, в критический момент угрозы жизни категорически отказывается принять христианство, в таком же духе воспитывает свою (приемную) дочь. В начале II д. Ф. Галеви воспроизводит (с соответствующей ритуаликой) часть еврейского праздника Пасхи, в котором Елезар фактически выступает в функции духовного лидера общины иудеев. Аналогичные качества отчасти демонстрирует и Рахиль, которая в критический момент обнаружения обмана Леопольда, открыто признается о своей связи как иудейки с христианином, обрекая тем самым себя на смерть.

«Дочь кардинала» Ф. Галеви интересна также в плане сопоставления двух духовных культур — иудаизма и христианства. Проявляется оно не только во введении их «внешних» ритуальных «знаков» (гимн «Te Deum» в I д., еврейская Пасха — в начале II д.), но и в своеобразно представленном противостоянии двух отцов Рахили, каждому из которых она по-своему дорога. По мнению Д. А. Ольшанского, «два сценария отцовства, представленные в опере, тесно связаны с религиозной концепцией отца в иудаизме и христианстве: если для еврея отцовство транслируется через непреложное следование закону, то христиане всегда могут договориться со своим Богом, умиловать его и довериться его всепрощающей воле: кардинал с лёгкостью прощает Леопольда и настойчиво предлагает Елезару и Рахили помилование в обмен на крещение; Елезар же настаивает на непоколеби-

мости закона и отказывается вступать с Богом в меновые отношения («истина — жизнь — истина»)… Символическая идентификация для него сильнее идентичности по крови». Размышляя далее о мотивации поступков главного героя, исследователь отмечает следующее: «Он [Елеазар] ... приносит в жертву собственную дочь... Его поступок не может вписываться в сценарий мести кардиналу или сценарий «не доставайся же ты никому». Он скорее подобен Аврааму, приносящему в жертву Господу собственное дитя как доказательство своей веры и своей преданности букве закона... Только в акте жертвоприношения он может окончательно утвердиться в своём отцовстве, поскольку он не просто знает, кто отец Рахили, его знание совсем иного рода: он знает, что значит быть отцом» [6, 96–101].

Отмеченное также ранее противостояние в опере христианства и иудаизма решено Ф. Галеви на уровне противопоставления элементов двух названных культовых традиций. Первую представляет гимн «Te Deum», возникший предположительно в IV в. Данное песнопение входит в римско-католическую службу Литургии часов, звучит во время некоторых торжественных месс, благодарственных служб и церковных праздников. В X в. этот гимн был переведен с греческого языка на церковнославянский («Тебе, Бога, хвалим») и включен в последование Недели Торжества Православия, а также исполнялся в завершении благодарственных молебнов. После Реформации Te Deum проник в англиканскую церковь, а с 1529 г. вошел в церковный обиход и лютеранского богослужения, где исполнялся в немецком переводе («*Hehr Gott dich loben wir*»), сделанном М. Лютером. «Со временем оформилась также дополнительная функция Te Deum: гимн стал исполняться по случаю важных политических событий, таких как заключение мира, военные победы, коронации, встречи и бракосочетания царственных особ, приближаясь к праздничной кантате» [9, 10].

Обозначенная функция песнопения во многом объясняет причины его введения в оперу «Дочь кардинала» Ф. Галеви. В сюжетном раскладе I д. данный гимн символизирует не только победу над гуситами, но восстановление единства Церкви в ходе проведения вселенского собора в Констанце. Общехристианский смысл данного песнопения, столь уместного в подобных торжественных случаях, во многом также определен не только его «мелодическими», но и «текстовыми архетипами». 29 стихов гимна, по мнению исследователей, фактически охватывают важнейшие догматы христианства —

тринитарный, христологический. Его тексты также соотносимы со многими образами псалмов, а также с важнейшими архетипами мессы [9, 10–15; 8].

Таким образом, гимн *Te Deum* синтезирует в себе духовно-смысловую сущность христианства, объединяя при этом практически все христианские конфессии. Одновременно данное песнопение обобщает типологическую сущность духовного гимна как такового, сосредоточенного, прежде всего, на мотиве хваления-воспевания и благодарения. Однако в контексте оперы Ф. Галеви он приобретает двойственный смысл. С одной стороны, данный хор символизирует внешнюю сторону сюжета: его торжественное звучание составляет часть праздничного богослужения по случаю победы над еретиками и восстановления церковного единства. С другой стороны, высокий духовный смысл начальных строк гимна вступает в резкое противоречие со сценой гонения на иудеев, в частности, на Елеазара и Рахиль, которых толпа воинствующих христиан готова тут же казнить, забыв о «любви к ближнему».

Характеристика иудейской традиции представлена, как указывалось ранее, во II д., часть которого воспроизводит ритуалику еврейской Пасхи. Ф. Галеви, будучи сыном еврейского кантора, хорошо знал данную традицию и частично воспроизвел ее в эпизоде II д. («Молитва»). Текстово она действительно представляет собой молитву благодарения, представленную в виде респонсория, в рамках которого соло Елеазара полностью повторяется в партии Рахили и в хоре гостей. Очевиден ритуальный характер данной сцены, в ходе которой Елеазар на правах духовного лица угощает всех присутствующих мацой. Эта сцена имеет также аналогии с такими составляющими еврейской пасхальной трапезы, как «кадэш» («освящение») — произнесение «киддуша» — бенедикции (молитвы), благодарящей Бога за дарование Израилю праздников; «рхац» («омовение») — омовение рук в соответствии с древним правилом ритуальной чистоты; «карпас» («зелень») — зелёные листья (обычно — салата) обмакивают в солёную воду, символизирующую слезы народа Израиля, находившегося много лет в египетском плену [10]. Обозначенные составляющие еврейской пасхальной трапезы особенно хорошо ощутимы в сценической версии оперы Ф. Галеви, осуществленной в 2003 г. Венским театром. Любопытна ладовая сторона «молитвы», в которой неизменно присутствует IV высокая ступень в ладу мажорного наклона, часто встречающаяся в еврейской музыке.

Обозначенная подобным образом в анализируемой опере острота противостояния народов и вер сказалась и в наименовании произведения. Сам композитор настаивал на названии «Жидовка». Собственноручно заменяя слово «израильтяне», «иудеи» на «жиды», Ф. Галеви тем самым «стремился подчеркнуть презрительное отношение христианского общества к представителям другой веры, что никак не согласовывалось с моральной заповедью «возлюби ближнего своего» [14]. Лишь при последующих постановках данной оперы в других странах Европы, в том числе и в России, из соображений цензуры и политкорректности, а также в зависимости от остроты положения «еврейского вопроса» в том или ином регионе авторское определение было заменено на «Иудейку», «Еврейку» и, наконец, на «Дочь кардинала».

Одновременно, будучи порождением французского романтического музыкального театра, опера Ф. Галеви акцентировала внимание и на «человеческом факторе», возводя тем самым генезис любых катаклизмов в общественной жизни к «человеческим порокам, которым противостоят общепринятые духовные ценности» [14]. Все главные персонажи оперы отнюдь не плакатны, но представляют собой весьма сложные и неоднозначные образы, поступки которых мотивированы не только их принадлежностью к разным национально-религиозным «мирам», но и личными качествами. Поэтому никто из героев «Дочери кардинала» не может быть причислен ни к идеальным персонажам, ни к отпетым негодяям.

Выводы. Образно-сюжетная и драматургическая сторона «Дочери кардинала» характеризуется значительной ролью в ней различного рода противопоставлений и контрастов, существенным качеством которых, тем не менее, выступает «равновесие» социально-массово-исторического и «личного» начал, запечатленное в гармоничном соотношении сольных, ансамблевых, массовых хоровых и балетных сцен, создающих в совокупности эффектный зрелищный спектакль. При отсутствии в опере развитой лейтмотивной системы функцию драматургического объединения музыкального материала выполняют темы-реминисценции, а также тональные сферы, сопряженные с ведущими образами оперы.

Музыкальная сторона оперы Ф. Галеви характеризуется разнообразием стилистических истоков, среди которых для композитора существенными оказались традиции итальянского бельканто, французской музыкальной декламации, традиций еврейской ри-

туально-богослужебной музыки и др. Подобная стилевая эклектика оценивается не только как показательное качество творчества Ф. Галеви, но и французского музыкального театра первой половины XIX в. в целом.

Итак, деятельность Ф. Галеви, как и многих музыкантов его времени, развивалась в духе универсализма, свойственного эпохе первой половины XIX в., и имела большое значение для дальнейшего развития французской культуры и, прежде всего, музыкального театра. В рассуждениях композитора о сущности искусства нельзя не отметить позицию истинного Художника своего времени: «Искусство — не тот материальный бог, который предложен сегодня нашему поклонению; оно не должно дышать жгучим воздухом завода, и базар не может служить ему храмом; ему нужны спокойствие, молчание, полное одиночество; искусство это — бесплатная, благородная, трогательная, внушающая, созидательная поэзия» [12, 28]. Ее создание, добавим, становится уделом гениев, жизнь которых и составляет «резонанс судьбы с призванием».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Галеви Фроманталь URL: ru.wikipedia.org/wiki/Галеви_Фроманталь.
2. Гришаев П. 5 исторических причин антисемитизма URL: Режим доступа : www.vocru.goveta.ru/article/192211/
3. Жесткова О. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 9–2 (47). С. 62–66.
4. Кротов В. Словарь парадоксальных определений. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 480 с.
5. Лайх-Галан Карл. Исполнительские версии оперы Ф. Галеви «Жидовка» // Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей / Ред.-сост. М. Р. Черкашина-Губаренко. К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. Вып. 89. С. 77–85.
6. Ольшанский Д. Между двух отцов: отзыв об опере «Иудейка» // «60 параллель». 2010. № 4 (39). С. 96–101.
7. Реизов Б. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: Гослитиздат, 1958. 569 с.
8. Трубенюк Е. Парафразирование сакральных тексто-музыкальных первоисточников в современной римско-католической церкви (на примере гимна Te Deum) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5 : Вопросы теории и истории христианского искусства. 2014. № 2 (14). С. 105–116.

9. Трубенюк Е. Христианский гимн Те Деум : К вопросу о текстовых и мелодических архетипах // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы теории и истории христианского искусства. 2014. № 1 (13). С. 9–18.
10. Хахам Давид. Традиции и обычаи еврейской пасхи (пэсаха). URL: Режим доступа : www.soroki.com/node/372?page=0,2
11. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма: (опыт исследования). К. : Муз. Украина, 1986. 152 с.
12. Энская Е. Дополнительные штрихи к творческому портрету Фроманталь // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків: Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2013. Вип. 38. С. 20–30.
13. Энская Е. Итальянская история во французской интерпретации: «Королева Кипра» Ф. Галеви // Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей / Ред.-сост. М. Р. Черкашина-Губаренко. К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. Вып. 89. С. 491–505.
14. Энская Е. Христианская тематика во французской опере XIX столетия. URL: Режим доступа : dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/14-enska.pdf?sequence=1
15. Юхвидин П. Еврейские мотивы большой оперы. URL: Режим доступа : world.lib.ru/j/juhwidin_p_a/lajuive.shtml

REFERENCES

1. Galev Fromantal (2016). Wikipedia. Retrieved from: ru.wikipedia.org/wiki/Галеви_Фроманталь [in Russian].
2. Grishayev, P. (2015). 5 of the historical reasons of anti-Semitism. Retrieved from: www.vocrugsveta.ru/article/192211/ [in Russian].
3. Zhestkova, O. (2014). Romantic historicism in the libretto of big operas of Eugene Scriba. Historical, philosophical, political and jurisprudence, cultural science and art criticism. Questions of the theory and practice. (No. 9–2 (47)), (pp. 62–66). — Tambov: Diploma [in Russian].
4. Krotov, V. (1995). Dictionary of paradoxical definitions. Moscow : CROWN PRESS [in Russian].
5. Laykh-Galan, K (2010). Performing versions of the opera of F. Galevi «Jewess». The Scientific bulletin of NMAU of P. I. Tchaikovsky. — Modern opera theater and problems of an operovedeniye: the collection of articles (Issue 89), (PP. 77–85) Kyiv : NMAU of P. I. Tchaikovsky [in Russian].
6. Olshansky, D. (2010). Between two fathers: review of the opera «Jewess». «The 60th parallel». (No. 4 (39)),(pp 96–101) [in Russian].
7. Reizov, B. (1958). The French historical novel during a romanticism era. Leningrad: Goslitizdat [in Russian].

8. Trubenok, E. (2014). Parafrazirovaniye of sacral teksto-musical primary sources in the modern Roman Catholic Church (on the example of the anthem of Te Deum). The Messenger of Orthodox Sacred and Tychonoff university. Series 5: Questions of the theory and history of Christian art. (No. 2 (14)),(ppPage 105–116) [in Russian].

9. Trubenok, E. (2014). Christian anthem of Te Deum: To a question of text and melodic archetypes. The Messenger of Orthodox Sacred and Tychonoff humanities university. Series 5: Questions of the theory and history of Christian art. (No. 1 (13), (pp 9–18) [in Russian].

10. Hakham, D. (2014). Traditions and customs of Passover (Pesach Retrieved from: www.soroki.com/node/372?page=0,2

11. Cherkashina, M. (1986). Historical opera of an era of romanticism: (experience of a research). Kyiv.: Muses. Ukraine [in Russian].

12. Enskaya, E. (2013). Additional strokes to a creative portrait Fromantalya Galevi. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education (Vol. 38), (pp. 20–30).Kharkiv :. Vidavnistvo TOV «S. A. M.», [in Russian].

13. Enskaya, E. (2010). The Italian history in the French interpretation: «The queen of Cyprus» F. Galevi. The Scientific bulletin of NMAU of P. I. Tchaikovsky. Modern opera theater and problems of an operovedeniye: the collection of articles (Issue 89), (pp 491–505). Kyiv : NMAU of P. I. Tchaikovsky [in Russian].

14. Enskaya, E. (2010). Christian subject in the French opera of the XIX century Retrieved from: dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/14-enska.pdf?sequence=1

15. Yukhvidin, P. (2010). The Jewish motives of the big opera Retrieved from: world.lib.ru/j/juhwidin_p_a/lajuive.shtml [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.06.2016

