

УДК 78.01/.03+782/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-8>**Сюй Сяожань**

ORCID: 0009-0006-9966-7287

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
xxr303129616@163.com

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛЕГЕНДИ ПРО ФАУСТА У ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ-ХХІ СТ.: ДО ПРОБЛЕМИ СЮЖЕТОЛОГІЇ

**Мета дослідження** – визначити провідні рими та головні компоненти інтерпретації легенди про Фауста у світовому оперному мистецтві як особливого художньо-семантичного феномена. **Методологія** дослідження зумовлюється поєднанням історико-типологічного та сюжетологічного підходів, що включає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення особливостей оперної форми твору. **Наукова новизна** даної статті полягає у виявленні принципів взаємодії літературно-драматургічних та музично-жанрових рівнів, що дозволяють втілювати сюжет про Фауста у оперному мистецтві. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття про жанрово-стильові та музично-мовні характеристики окремих складових оперних музичних творів на фаустівський сюжет; також як інструмент інтерпретації та втілення композиторського рішення відповідно до обраного сюжету визначається важливість сюжетологічного підходу як визначального на шляху побудови цілісної концепції оперного твору.

**Висновки.** Підводячи підсумки даної роботи, треба відмітити що у значній кількості досліджень, присвячених сюжету, дане явище визначається як художній феномен, що діє за специфічними законами та принципами. Особливі засоби певного напрямку мистецтва дозволяють створювати нові художні форми у яких розгортається низка життєвих ситуацій, певних подій, передається система відношень між дійовими особами, що предстануть головними персонажами даної сюжетної лінії. Особливо треба підкреслити що у сюжеті в мистецтві у цілому, як й у сюжеті у оперному творі зокрема, події розгортаються як унікальний художній комплекс дійсних ситуативних взаємозалежностей із новими втіленнями художнього змісту, який створює нові власні художньо-естетичні принципи та композиційні прийоми у відповідності до утворення нової смислової єдності. Дослідження показує, що фаустівська тема, представлена у творах багатьох композиторів, відображає концепцію людської трагедії не лише з точки зору емоційних і ліричних

якостей, але й через релігійно-філософські питання. Образ Фауста характеризується подвійністю: він поєднує прагнення до духовного знання і розуміння божественного порядку з бажанням пізнати закони буття будь-якою ціною, навіть звертаючись до темних сил.

**Ключові слова:** опера, оперний твір, оперний текст, легенда про Фауста, фаустіанство, «вічний образ», ціннісний концепт культури, сюжетологічний підхід, сюжетологія, інтпретація та реінтерпретація літературного першоджерела, духовний стан світу, театральність.

*Xu Xiaoran, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Interpretation of the legend of Faust in the opera art of the 20th-21st centuries: on the problem of plot study**

**The purpose of this research** is to identify the leading themes and key components of the interpretation of the legend of Faust in world opera as a unique artistic-semantic phenomenon. **The methodology** of the research is based on a combination of historical-typological and plot-based approaches, which includes a comparative textological analysis and the study of the features of the operatic form of the work. **The scientific novelty** of this article lies in identifying the principles of interaction between the literary-dramaturgical and musical-genre levels, which enable the embodiment of the Faustian plot in opera. This approach allows for the distinction of genre-style and musical-linguistic characteristics of specific components of operatic musical works based on the Faustian plot; furthermore, the importance of the plot-based approach is identified as a crucial tool for interpreting and realizing the composer's intent according to the chosen plot, guiding the creation of a cohesive concept of an operatic work.

**Conclusions.** Summarizing this study, it is necessary to note that in a significant number of studies dedicated to the plot, this phenomenon is defined as an artistic phenomenon that operates according to specific laws and principles. The particular means of a certain artistic direction allow for the creation of new artistic forms in which a series of life situations and specific events unfold, transmitting a system of relationships between the characters who appear as the main figures of the given storyline. It is especially important to emphasize that in art in general, and in the plot of an opera in particular, events unfold as a unique artistic complex of real situational interdependencies with new embodiments of artistic content, creating new aesthetic principles and compositional techniques corresponding to the formation of a new semantic unity. The research shows that the Faustian theme, presented in the works of many composers, reflects the concept of human tragedy not only in terms of emotional and lyrical qualities but also through religious and philosophical questions. The image of Faust is characterized by duality: it combines the aspiration for spiritual knowledge and understanding of divine order with the desire to comprehend the laws of existence at any cost, even resorting to dark forces.

**Key words:** opera, operatic work, operatic text, legend of Faust, Faustianism, "eternal image," value concept of culture, plot-based approach, plotology, interpretation and reinterpretation of the literary source, spiritual state of the world, theatricality.

**Актуальність теми роботи** полягає в тому, що з моменту появи легенди про Фауста інтерес до її інтерпретацій та нових прочитань стає однією з найстійкіших рис світової культури, що підтверджується численними зверненнями до цього «вічного образу» у різних літературних, музичних, театральних творах. Інтерес до цієї теми викликаний не стільки захоплюючою інтригою, що лежить в основі середньовічної легенди про Фауста, скільки її перенесенням у позачасовий контекст і наданням їй біблійного аспекту, що протиставляє Добро і Зло, які тлумачать у багатьох випадках через їхню внутрішню взаємозворотність – Ein Teil von Jener Kraft, «Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (Goete, «Faust»). Цей дуалізм стає основою для багатьох творів, роблячи легенду про Фауста, особливо в інтерпретації Гете, «книгою на всі часи» на думку Генріха Гейне чи «земним євангелієм» – на думку Миколи Холодковського. Сюжет про Фауста, розвиваючись у різних літературних, музичних та театральних інтерпретаціях, торкається вічних моральних питань, що відображають духовний стан світу [3]. На різних етапах свого розвитку легенда про Фауста переживала нові рішення, які знаходили оригінальні форми вираження, набуваючи різних жанрових втілень: від рапсодичної драми та драматичної поеми до трагедії. В результаті склався фундамент поліжанрової драматургії, який отримав різноманітне втілення в музичній фаустіані, починаючи від композиторів-романтиків і до сьогодення. Примітно, що в літературознавстві та театрознавстві інтерпретації легенди про Фауста, у тому числі в авторському прочитанні Й. Гете, отримали різнобічні обговорення в дослідницькому середовищі, водночас музикознавчі дослідження, в яких торкається вивчення реалізації фаустівської теми в музиці, аналізуються, насамперед, з погляду їх стильових особливостей, залишаючи відкритими безліч питань у цій непростій проблемі.

**Мета дослідження** – визначити провідні рими та головні компоненти інтерпретації легенди про Фауста у світовому оперному мистецтві як особливого художньо-семантичного феномена. **Методологія** дослідження зумовлюється поєднанням історико-типологічного та сюжетологічного підходів, що вклю-

чає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення особливостей оперної форми твору.

**Виклад основного матеріалу.** Легенда про Фауста, що з'явилася в Німеччині у XVI столітті, стала одним із значущих наративів західної цивілізації. Ключові елементи історії Фауста залишаються незмінними: рухомий жагою знань і влади, Фауст укладає договір з демонічним Мефістофелем, який обіцяє виконати всі його бажання в обмін на душу. У музиці Фауст став джерелом постійного інтересу для композиторів XIX століття, таких як Гектор Берліоз, Роберт Шуман, Шарль Гуно, Арріго Бойто та інші. Хоча деякі опери на тему Фауста з'явилися в першій половині XX століття, зокрема, «Доктор Фауст» Ферруччо Бузоні (1916-1924), відродження інтересу до легенди про Фауста як до основи для оперного твору, можна назвати особливо показовим та примітним в останні десятиліття XX століття. З кінця 1960-х років у Європі та Північній Америці було написано та виконано близько десяти оперних творів про Фауста (починаючи з експериментальної алеаторичної опери Анрі Пуссера «Твій Фауст» (Henri Pousseur «Votre Faust», 1960-68) і закінчуючи реінтерпретацією легенди про Фауста в «Трагедії диявола» Петера Етवेशа (Peter Etvoes «Die Tragödie des Teufels», 2008), що робить сюжет про Фауста одним із найбільш затребуваних у сучасній опері.

Звернення до сюжету про Фауста актуалізує вирішення деяких термінологічних питань, стосовно явища сюжету та сюжетології. Поняття сюжетології у музикознавстві є відносно новим і потребує точнішого визначення. Основна теоретична база сюжетології походить з літературознавства, в якому досить широко обговорюються близькі категорії та розробляються підходи до побудови художнього тексту у цілому, та оперного тексту зокрема. У порівнянні з музикою, ці поняття мають, певною мірою, інше значення, оскільки залежать від матеріалу літератури та словесної форми викладу, хоча ґрунтуючись саме на розроблених у різних філологічних наукових дослідженнях підходах, виникає можливість розробки музикознавчої сюжетології у цілому, та у оперному мистецтві зокрема. Це зумовлене місцем та значенням слова у оперному тексті, а тому будь-яке

вивчення принципів побудови оперного сюжету актуалізує залучення характерних для літературознавчої та філологічної галузі дискурсивних методів.

У багатьох роботах, присвячених проблемі та розумінню явища сюжетології, виділяються дослідницькі позиції, які визначають сюжетологію як осмислення та логічне представлення сюжету як способу оповідання, його структури та функцій у системі фольклорного та літературного твору. Сюжетографія іноді тлумачиться за аналогією з лексикографією, використовується для опису, систематизації та словникової фіксації усталених одиниць сюжетного оповідання у фольклорі та літературі, серед яких виділяються мотиви і сюжети [1, с. 28].

У філології сюжетологія у своєму методичному та аналітичному значенні бере початок у працях О. Веселовського, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Є. Халізева, Б. Томашевського, та багатьох інших літературознавців. У музикознавстві вже стало прийнятим поєднувати сюжетологічний та наратологічний підходи. Щоб визначити сюжет як основу літературної дійсності, необхідно розглянути його ознаки, види та типи, а також висвітлити головні чинники. Незалежно від того, чи є твір епічним, драматичним або ліричним, у ньому відображаються події з життя персонажів і їхні дії у просторі й часі. Поняття сюжету як необхідна складова музично-драматургічного твору, передає його загальний акціональний хід, який включає розвиток образних характеристик героїв твору, їх вчинків а також відтворює просторово-часову динаміку розгортання головних подій твору. Ця дефініція також має значення предмету й теми, але у контексті сюжетного становлення тексту ці поняття приймають окремі функціональні ролі.

При порівнянні особливостей побудування літературного та музичного сюжетів, більшість дослідників відзначають що спільні характеристики обох видів сюжетів містяться у тому, що обидва типи можуть, у одному випадку, повністю відповідати реальним життєвим параметрам часу, в іншому – можуть складатися протилежно, адже прийом коли доля головних героїв твору розповідається від кінця до початку є достатньо розпо-

всюдженням. Головним фактором, який дає можливість виділити особливості та відмінності літературного та музичного сюжетів, є інтонація. Саме завдяки інтонації в музиці виникає можливість у реальному безпосередньому звучанні відчувати та визначати особливості характеристики образу, а уявлення про сюжет буквально пов'язане з композицією; в літературному ж сюжеті інтонація закладена зовнішнім порядком подій і розуміється тільки в контексті твору [1].

Музикознавче вивчення сюжетної складової музичного твору розглядається у низці робіт, в тому числі у дослідженні Є. Назайкінського «Логіка музичної композиції» [2], в якому особливо підкреслюється що сприйняттю та загальному розумінню композиції як сюжетного розвитку сприяє організація та структурне упорядкування музичного матеріалу, зокрема опора на яскраві рельєфні теми, комбінацію характеристичності з чіткою логікою переходів, що нагадують логіку подієвого розвитку. Автор вказує, що уявлення про принципи та структурно-семантичні особливості побудови музичного сюжету знаходять своє вираження та реалізацію у музичному творі завдяки узагальненим художнім уявленням про сюжет, а суттєвий вплив на сприйняття слухачською аудиторією мають узагальнені літературні та театральні асоціації. У даному контексті виникає ситуація, при якій часто окремі музично-тематичні утворення сприймаються як самодостатні «персонажі музичного сюжету», але, на відміну від театру і роману, вони не мають власних імен, є мінливими, хоча ця мінливість може поєднуватися з відчуттям певних сюжетних ліній розвитку дії.

Саме тому головним носієм сюжетної лінії та композиційної логіки у музичному творі можуть стати, з одного боку, різні виразники музичної тканини, якими є тематичні побудовання, мотивні або інтонаційні елементи, а також такі конкретні композиційні та музично-мовні складові як артикуляційні принципи, акордові структури, фактурні принципи, тощо. З іншого боку, значна кількість музичних творів демонструє міцний зв'язок саме з героями та образами літературних творів, іноді не відтворюючи повністю всю сюжетну лінію літературного першоджерела, а лише зосереджуючись на окремих елементах та

найбільш семантично вагомих художніх образах, в тому числі, так званих «вічних образах».

Одним з таких найбільш затребуваних та художньо вагомих літературних першоджерел є легенда про Фауста, яка знайшла свої багаточисленні інтерпретативні рішення у творах композиторів різних епох.

Історія про Фауста, що бере свій початок у XVI столітті, стала важливим джерелом натхнення для композиторів починаючи з XIX століття. Одними з перших композиторів, які звернулися до «Фауста» як до оперного сюжету, були Ігнац Вальтер (1755-1822) та Луї Шпор (1784-1859). Вальтер написав дві опери під назвою «Доктор Фауст»: перша була створена на лібрето Генріха Шмідера (1787-98 роки), а друга, єдина збережена, на лібрето Крістофа Андреаса Маммігера (зингшпіль, прем'єра відбулася в 1819 році). Обидві опери базувалися на уривках з «Фауста» Гете («Фрагмент», 1790) та інших німецьких джерелах [9, с. 28-29].

Прем'єра опери Луї Шпора «Фауст» відбулася в Празі в 1816 році. Спочатку опера містила розмовні діалоги, близькі до традиції зингшпіля, але в переглянутій версії, виконаній у Лондоні в 1852 році, діалоги були замінені на речитатив. Лібрето Карла Бернара базувалося не на п'єсі Гете, хоча перша частина «Фауста» вже була опублікована, а на інших джерелах і традиціях лялькового театру. Фауст у Шпора зображений як фігура, схожа на Дон Жуана, більше зосереджена на любовних пригодах і наївно вважає, що зможе подолати прокляття своєю силою волі. На початку XIX століття «Фауст» Гете частіше використовувався для створення текстів пісень [9, с. 36]. Франц Шуберт, наприклад, написав кілька музичних творів на основі уривків з «Фауста», включаючи «Szene aus Faust» (1814), «Die König in Thule» (1816) і «Gretchens Bitte» (1817; незавершена, але аранжована Бенджаміном Брітеном у 1938 році). Найвідомішим твором є пісня Шуберта «Гретхен за прялкою» (1814), одна з перших пісень композитора, в якій він демонструє увагу до психологічної правдоподібності: фортепіанна фігурація, що зображує рух прялки, слабшає, коли Гретхен занурюється в думки про поцілунок Фауста.



У другій половині XIX століття «Фауст» Гете став важливим джерелом для опер та інших драматичних музичних творів. Першим значним твором на основі «Фауста» Й. Гете, написаним відомим композитором, стало «Осудження Фауста» Берліоза. Це творіння, описане Берліозом як драматична легенда, ближче до ораторії, хоча іноді виконується з постановкою і костюмами. Берліоз познайомився з «Фаустром» Й. Гете завдяки прозовому перекладу Жерара де Нерваля 1828 року, де лише уривки, позначені як «пісні», були викладені у віршованій формі. Берліоз аранжував деякі з цих віршованих частин у своїй опері «Сцени Фауста» (опублікована в 1829 році). Пізніше він використав цей матеріал для створення більшого твору «Осудження Фауста» (1846), додавши речитативи та інші тексти, написані Альміром Гандон'єром [4, с. 108].

Через епізодичний характер твору Даніел Олбрайт описує його як «продовження пісенного циклу» або «як уривки з ненаписаної опери» [4, с. 108-109]. На відміну від інших творів на тему Фауста, персонаж Фауста у Г. Берліоза більше є спостерігачем або свідком подій, ніж активною рушійною силою.

Вільям Е. Грим у своїх роботах висловлюється про Фауста як про «дивно амбівалентну істоту» [7, с. 115]. Для Д. Керна Холомана характеристика Фауста Г. Берліозом як ізольованого мрійника або художника зводиться до своєрідного автопортрета. Цікаво зазначити, що момент, коли Фауст насправді підписує договір з Мефістофелем, відбувається тільки ближче до кінця роботи Берліоза: коли Мефістофель повідомляє Фаусту, що його кохана, Маргарита, буде засуджена до смерті за отцевбивство, Фауст погоджується на можливість врятувати душу Маргарити в обмін на власне прокляття. Таким чином, за словами Вільяма Е. Грима, Берліоз «перетворює прокляття Фауста з акту божественної відплати на приклад романтичної самовідданої любові» [7, с. 127].

Найвідоміша і часто виконувана оперна адаптація легенди про Фауста, «Фауст» Шарля Гуно, була вперше представлена в 1859 році. Лібрето, написане Жюлем Барб'є і Мішелем Карром, ґрунтується на п'єсі Карра «Фауст і Маргарита», яка, в



свою чергу, ґрунтується на першій частині «Фауста» Й. Гете. Стівен Хюбнер зазначає, що лібрето насправді ближче до драми Гете, ніж до п'єси Карра. На відміну від версії Гете, Фауст Гуно прагне молодості та любові перш за все тому, що його наукове життя залишило його незадоволеним і депресивним. У першому акті Фауст викликає Мефістофеля, і диявол викликає в його уяві образ Маргарити, щоб спонукати його підписати договір. Перша зустріч Фауста з Маргаритою відбувається у другому акті, коли вона вальсує серед інших жителів села, а Фауст залицяється до неї та зваблює її в третьому акті. На початку четвертого акту Маргарита народила Фаусту дитину, але після того як він її покинув, вона втішається іншим своїм нареченим, Зібелем (персонаж, якого немає у «Фаусті» Гете). У другій частині четвертого акту Фауст вступає в поєдинок з братом Маргарити Валентином, який прагне помститися за сестру, і вбиває його. У п'ятому акті Фауст супроводжує Мефістофеля на святкування Вальпургієвої ночі, і, побачивши видіння Маргарити, вимагає, щоб його відвезли назад до неї. Фінальна сцена опери відбувається у в'язниці Маргарити, де вона ув'язнена за дітовбивство. Заспівавши любовний дует з Фаустом, Маргарита чинить опір його наполегливим благанням піти з ним і замість цього молиться про божественний захист. Наприкінці опери душа Маргарити возноситься на небеса, і вона стає, за словами Хюбнера, «трагедійною героїнею» [8].

Критики опери Ш. Гуно часто порівнюють її з драмою Й. Гете. За словами Карла Дальхауза, оскільки багато елементів опери Гуно повторюють структуру п'єси Гете, слухач постійно «змушений» проводити порівняння. Дальхауз також стверджує, що опера йде всупереч духу п'єси Гете не стільки через «легковажність», у якій її часто дорікають німецькі критики, скільки через її надмірно благочестивий тон (наприклад, пасхальний хор, який Фауст чує у першій сцені) [6, с. 278]. Річард Тарускін також зазначає, що опера Гуно не намагається втілити метафізичний посил п'єси Гете, але стверджує, що тема «спасіння через любов» збережена [11, с. 640]. Вільям Е. Грим стверджує, що видатне положення Маргарити в опері, а також акцент Гуно

на її людяності, розраховані на те, щоб сподобатися публіці, яка звикла до умовностей оперної лірики [7, с. 123].

Сцени з опери Роберта Шумана «Фауст» (1844-1853), світська ораторія для оркестру, хору та вокальних солістів, включають сім сцен з I та II частин «Фауста» Гете. Дві сцени з заключного розділу ораторії Шумана були вперше виконані в Дрездені в 1849 році в рамках святкування першого століття з дня народження Гете. Прем'єра завершеної ораторії відбулася в 1862 році, і твір був розділений на три частини. Перша частина присвячена стосункам Фауста з Гретхен та їхнім трагічним наслідкам для неї. Друга частина включає різні сцени з другої частини п'єси Гете, такі як сцена, де ангел Аріель співає Фаусту на світанку, сцена «Північ», де Фауста переслідують чотири алегоричні фігури (Нужда, Вина, Необхідність і Турбота), та смерть Фауста. Третя частина заснована на фінальній сцені другої частини «Фауста» Гете, «Bergschluchten» («Гірські ущелини»), і складається з семи сцен, остання з яких включає розширену постановку «Містичного хору». При обговоренні ораторії часто зазначається, що вибір Шуманом сцен з драми Гете виглядає довільним або позбавленим загальної цілісності. Хельмут Льос зазначає, що без попереднього знайомства з драмою Гете ораторії бракує нарративної безперервності. Проте Льос також вказує, що Шуман, ймовірно, навмисно обрав сцени з релігійним підтекстом, звертаючи увагу на загальний релігійний тон ораторії, кульмінацією якого є спокутування Фауста. Він зазначає, що власні релігійні погляди Шумана були неортодоксальними і що твір відображає пантеїстичні погляди композитора, а не традиційний німецький протестантизм [10]. Вільям Е. Грім описує твір як «епізодичний», але зазначає, що Шуман прагнув створити відчуття музичної єдності через використання спільних тональних областей і мотивів між сценами [7].

Опера Арріго Бойто «Мефістофель» на лібрето композитора за мотивами I та II частин «Фауста» Гете була, мабуть, найамбітнішою спробою перевести п'єсу Гете в музичний твір. Прем'єра відбулася в 1868 році в міланському театрі Ла Скала в шестигодинній версії, яка була погано прийнята. У відповідь на нега-

тивний прийом, Бойто завершив виправлену версію в 1876 році, яка була прийнята набагато краще, хоча опера все одно займає хитке становище в оперному репертуарі. Щоб підкреслити важливість Мефістофеля, опера починається зі сцени «Пролог на небесах», де Мефістофель укладає парі з Богом, що зможе заволодіти душею Фауста. Четвертий акт і «Епілог» засновані на другій частині драми Гете: четвертий акт зосереджений на стосунках Фауста з Оленою Троянською, а в епілозі Фауст постає як старець, що прагне панувати над процвітаючим і мирним народом. Мефістофель продовжує підштовхувати Фауста до нових пригод, але Фауст молиться про спасіння, і його зустрічає небесний хор. О. Терміні вважає, що Бойто переніс драму Гете в католицький італійський контекст, щоб зробити її більш знайомою своїй аудиторії [12]. Вільям Е. Грім зазначає, що рішення Бойто зосередитися на Мефістофелі пов'язане з його участю в групі Scapigliati, яка була зачарована темною стороною людської натури. На відміну від інших творів XIX століття, заснованих на «Фаусті» Гете, Бойто значно зменшує трагедію Гретхен, зосереджуючись на стосунках Фауста і Мефістофеля та боротьбі за душу Фауста [7].

Значна кількість опер на тему Фауста, написаних з кінця 1960-х років, показує, що історія Фауста не втратила своєї привабливості та актуальності для сучасних композиторів. Незважаючи на те, що за останні шість десятиліть було вперше поставлено не менше дванадцяти опер на тему Фауста. Опер, написані у Східній Німеччині, такі як «Сабеллікус» Райнера Кунада («Sabellicus» Rainer Kunad, 1972) і «Ігра доктора Фауста» Курта Шваена («Das Spiel vom Doktor Faust» Kurt Schwaen, 1981), були створені в специфічному політичному та культурному контексті, що відрізняє їх від інших опер. Прем'єра опери Кунада «Сабеллікус» відбулася в Берлінській державній опері в 1974 році. Як і лібрето Ейслера, Кунад розгортає оперу «Фауст» під час Селянської війни 1525 року, використовуючи елементи з п'єс «Фауст» Гете та Марло, а також із збірки «Фауст». Фрідерика Вібман стверджує, що опера Кунада менш політизована за тоном, ніж лібрето Ейслера, і служить переважно критикою прагнення до наукового про-

гресу заради нього самого. Для своєї опери «Das Spiel vom Doktor Faust», прем'єра якої відбулася в Бранденбурзі в 1983 році, Швен написав власне лібрето, засноване на традиції лялькових вистав і збірці «Фауст». За словами деяких дослідників, твір має комічний тон, а використання Швеном популярних музичних ідіом і фарсовий тон деяких сцен роблять його схожим на оперету, хоча воно також містить відсилки до барокової опери.

Бельгійський композитор Анрі Пуссер (Henri Pousseur, 1929-2009) у співпраці з французьким письменником-авангардистом Мішелем Бютором створив алеаторичну оперу «Ваш Фауст» («Echos de Votre Faust» 1961-69). Прем'єра відбулася в Мілані в Піккола Скала в 1969 році, перероблена версія була представлена у 1981 році в німецькому перекладі, а у 1999 році опера була відновлена в Бонні. Пуссер і Бютор визначили «Votre Faust» як «фантазію змінного жанру опери», щоб вказати на її віддаленість від традиційної опери. Для цієї роботи потрібні живі співаки, але головні ролі виконують актори, а велика частина вокального матеріалу записана на плівку. «Вотр Фауст» кидає виклик традиційній постановці: інструменталісти виступають на сцені та взаємодіють з акторами і співаками, а різні місця представлені послідовністю зображень на екранах по всій сцені. Найбільш незвичайним для глядачів на міланській прем'єрі стала алеаторична структура другого акту, яка дозволяє глядачам визначати, як буде розвиватися опера, або шляхом формального голосування, або за допомогою вокальних вигуків у певні моменти. Центральним героєм опери є композитор на ім'я Анрі, який є неуспішним студентом бакалаврату Нотр-Дама.

Герхард Бруннер відзначає, що реакція на «Votre Faust» Анрі Пуссера і Мішеля Бютора була змішаною, і Лучано Беріо звинувачує в цьому режисера театру, який замовив оперу, але поставив умову, що вона має бути про Фауста [5]. Сцени «Votre Faust» розгортаються в кількох локаціях: в квартирі Анрі, в кабаре, на ярмарку і навіть на кораблі. Глядачі визначають траєкторію життя Анрі: хто з двох головних жіночих персонажів, Грета або Меггі, стане його коханою, чи почне він оперний проект або покінчить життя самогубством через неможливість виконати умови замов-

лення. В жодній із версій Анрі не завершує свою оперу. Однією з ключових сцен опери є ярмаркова площа, де Анрі, у компанії Грети або Меггі, оглядає кіоски з версіями «Фауста» з лялькового театру. Пуссер експериментує з великою кількістю музичних цитат, багато з яких представлені одночасно, адже в опері безліч літературних і музичних відсилок від Монтеверді до Булеза. У присвяті до партитури Пуссер і Бютор згадують письменників і композиторів, які надихали їх, від Марло до Манна, від Бетховена до Бузонаі.

**Наукова новизна** даної статті полягає у виявленні принципів взаємодії літературно-драматургічних та музично-жанрових рівнів, що дозволяють втілювати сюжет про Фауста у оперному мистецтві. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття про жанрово-стильові та музично-мовні характеристики окремих складових оперних музичних творів на фаустівський сюжет; також як інструмент інтерпретації та втілення композиторського рішення відповідно до обраного сюжету визначається важливість сюжетологічного підходу як визначального на шляху побудови цілісної концепції оперного твору.

**Висновки.** Підводячи підсумки даної роботи, треба відмітити що у значній кількості досліджень, присвячених сюжету, дане явище визначається як художній феномен, що діє за специфічними законами та принципами. Особливі засоби певного напрямку мистецтва дозволяють створювати нові художні форми у яких розгортається низка життєвих ситуацій, певних подій, передається система відношень між дійовими особами, що предстають головними персонажами даної сюжетної лінії. Особливо треба підкреслити що у сюжеті в мистецтві у цілому, як й у сюжеті у оперному творі зокрема, події розгортаються як унікальний художній комплекс дійсних ситуативних взаємозалежностей із новими втіленнями художнього змісту, який створює нові власні художньо-естетичні принципи та композиційні прийоми у відповідності до утворення нової смислової єдності.

Дослідження показує, що фаустівська тема, представлена у творах багатьох композиторів, відображає концепцію людської трагедії не лише з точки зору емоційних і ліричних якостей, але

й через релігійно-філософські питання. Образ Фауста характеризується подвійністю: він поєднує прагнення до духовного знання і розуміння божественного порядку з бажанням пізнати закони буття будь-якою ціною, навіть звертаючись до темних сил.

Як автор «Фауста» розширював свій твір, використовуючи різні жанри, так і композитори-романтики виражали концептуальні проблеми своїх творів через різноманітність жанрів та форм. Театральність проявляється в їхніх роботах через текстову і жанрову драматургію, де яскраво виражені характери персонажів і сценічна динаміка. Взаємодія релігійно-філософських і ліричних аспектів трагедії знайшла відображення у творах, які поєднують риси як світських, так і культових жанрів. Це можна побачити у роботах Р. Шумана, Г. Берліоза і Ш. Гуно, К. Швена, А. Пуссера де присутня символіка макро- і мікросмічного порядку, а релігійні конфлікти втілюються в персональній драмі головних героїв, а театральні принципи проявляються як на рівні загальної музичної драматургії, так і через використання лейтмотивів та оперних форм, що, у свою чергу, робить ці музичні твори важливою частиною фаустіанського феномену.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Лунчуань. Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. на зд. наук. ступ. канд. мист.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2019. 200 с.
2. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
3. Осадчая С. Духовно-религиозные предпосылки реформы европейской оперы XIX–XX вв. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Одеса, 2013. Вип. 18. С. 10–19.
4. Albright Daniel. Berliozs Semi-Operas: Romeo et Juliette and La damnation de Faust. Rochester: University of Rochester Press, 2001. 168 p.
5. Brunner Gerhard. Kein Faust für Milanesen. *Opernwelt* 10, no. 4 (April), 1969. Pp. 36–37.
6. Dahlhaus Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989. 417 p.
7. Grim William E. *The Faust Legend in Music and Literature*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1988. 254 p. 2:115.
8. Huebner Steven. *The Operas of Charles Gounod*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1990. 324 p.

9. Kreutzer Hans Joachim. Faust: Mythos und Musik. Munich: Verlag C.H.Beck, 2003. 187 p.

10. Loos Helmut. Johann Wolfgang von Goethes Faust in der Musik. Schumann – Liszt – Mahler. Tutzing: H. Schneider Verlag, 1996. 292 p.

11. Taruskin Richard. Music in the Nineteenth Century. Oxford History of Western Music, vol. 3. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010. 928 p.

12. Termini O. Language and Meaning in the «Prologue in Heaven»: Goethe's Faust and Boito's Mefistofele, in Music in Performance and Society. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1997.

### REFERENCES

1. Wang Longchuan. (2019) Opera plot theory as a subject of modern musicology. Diss. on zd. of science stupa Ph.D. myst.: spec. 17.00.03 - musical art. Odesa. 200 p. [in Ukrainian]

2. Nazaikinsky, E. (1982) Logic of musical composition. M.: Music. 319 p. [in Russian]

3. Osadchaya, S. (2013) Spiritual and religious prerequisites for the reform of European opera in the 19th–20th centuries. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the ODMA named after AV Nezhdanova. Odesa. Vol. 18. P. 10–19. [in Russian]

4. Albright, Daniel (2001). Berlioz's Semi-Operas: Romeo et Juliette and La damnation de Faust. Rochester: University of Rochester Press. 168 p. [in English]

5. Brunner, Gerhard. (1969) Kein Faust für Milanesen. Opernwelt 10, no. 4 (April). Pp. 36–37. [in German]

6. Dahlhaus, Carl. (1989) Nineteenth-Century Music. Berkeley: University of California Press. 417 p. [in English]

7. Grim, William E. (1988) The Faust Legend in Music and Literature. Lewiston: The Edwin Mellen Press. 254 p. 2:115. [in English]

8. Huebner, Steven. (1990) The Operas of Charles Gounod. Oxford and New York: Oxford University Press. 324 p. [in English]

9. Kreutzer, Hans Joachim. (2003) Faust: Mythos und Musik. Munich: Verlag C.H.Beck. 187 p. [in German]

10. Loos, Helmut. (1996) Johann Wolfgang von Goethes Faust in der Musik. Schumann – Liszt – Mahler. Tutzing: H. Schneider Verlag. 292 p. [in German]

11. Taruskin, Richard. (2010) Music in the Nineteenth Century. Oxford History of Western Music, vol. 3. Oxford and New York: Oxford University Press. 928 p. [in English]

12. Termini, O. (1997) Language and Meaning in the «Prologue in Heaven»: Goethe's Faust and Boito's Mefistofele, in Music in Performance and Society. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1997. [in English].