



Дегтяренко Віра

ОБРАЗ АРМІДИ НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ:

Ж. Б. ЛЮЛЛІ – Х. В. ГЛЮК

Стаття розкриває питання вибору вже популярного сюжету та принципи втілення оперної реформи Х. В. Глюка на готовому лібрето.

Ключові слова: опера, сюжет, лібрето, Арміда.

Як відомо, сюжет Арміди з епічної поеми Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» (1585) був популярний на оперній сцені майже протягом чотирьох століть. Також добре відомо, що Глюк, переїхавши з Відня до Парижу у 1774 році, після переробленого «Орфея» і написаних слідом за ним «Іфігенії в Авліді» і «Альцести», несподівано звернувся до старого лібрето Ф. Кіно, ще у 1686 році покладеного на музику Ж.Б. Люллі. Цей факт по-своєму коментується багатьма дослідниками. Як зазначав І. Соллертинський, «тема і текст «Арміди» міцно увійшли в національні традиції французької музично-сценічної культури; разом з тим перед композитором постала захоплююча задача: на тому ж самому сюжетному та текстовому матеріалі створити інший, ніж у Люллі, музичний твір і таким чином ще більш рельєфно підкреслити правоту нових принципів». [8 , 43] На думку В. Д. Конен, композитор-реформатор хотів «відродити прийоми французької опери на основі новітньої, розвиненої музичної мови, нових принципів оркестрової виразності та досягнень його особистої реформаторської драматургії».[5,152]

Здається, всі акценти проставлені, сперечатися ніби-то немає, про що. Нічого незвично немає і у тому, що готове оперне лібрето озвучується різними композиторами. У музичній практиці XVIII століття були широко розповсюджені випадки запозичення сюжетного матеріалу від одного лібретиста до іншого, а також існували кілька десятків оперних творів,



написаних на один текст майже без змін, або з незначними змінами¹. Але ж на противагу цьому можемо згадати, що сама сутність реформи Глюка полягала у критичному його ставленні до готової оперної моделі італійської опери–серія, яку від піддавав різкій критиці. Також він не наслідував у попередніх реформаторських творах модель французької ліричної трагедії, зразком якої стали у Франції опери Ж. Б. Люллі. Що ж його спонукало повернути назад і спробувати озвучити старий текст, майже нічого в ньому не змінивши?

Ось із цього «майже» нам і варто почати. Всі внесені зміни називає у своїх новітній монографії «Реформаторські опери Глюка» Лариса Кириліна[3]. Однак вона не дає до них докладного коментаря. Але почнемо з того, що в опері Глюка відсутній пролог, який відкриває твір Ж.Б Люллі і відіграє у ньому вагомому драматургічну роль. Пролог задавав тон всьому твору, створюючи атмосферу урочистої піднесеності і святковості. Відповідальність цього початкового розділу опери полягала у тому, що у пролозі відбувається прославляння доблесті, безстрашшя, мудрості короля Людовіка XIV, який був і патроном свого оперного театру, і замовником оперних творів і до останніх десятиліть свого життя проявляв особливу зацікавленість музичним театром. Саме ця опера у творчій спадщині Ж. Б. Люллі була знаковою, адже між королем та композитором виникли деякі труднощі у спілкуванні. Після шлюбу короля з мадам де Ментенон його погляди на театр і світські розваги змінилися. Вільна поведінка композитора і його звички стали викликати осудження королеви та її оточення. Людовік XIV віддалився від Ж.Б. Люллі і навіть не з'явився на прем'єру його опери. Однак на виставі був присутнім син короля.

¹ Сюжет про прекрасну німфу був втілений у опері «Дафна» А. Скрататті (1700) та Г. Ф. Генделем (1708). Сюжет міфу про Орфея та Евридіку використовується Я. Пері у опері «Орфей» (1600), К. Монтеверді у 1607 році, а Х. В. Глюк звернувся до цього сюжету у 1762 році. Ще один приклад це дві версії «Антигони» - О. Дж.Марія (1718) та Ч. В. Легренціо (1762).



За масштабами пролог займає майже половину усієї першої дії. У пролозі беруть участь алегоричні персонажі – Мудрість та Слава, хор, який славить короля, велику частину розгортання прологу займають балетні номери. Балетні дивертисменти Люллі будує на улюблених танцях короля. Загальну побудову прологу можна наочно представити у даній схемі:

Монолог Слави (22т.)	Монолог Мудрості (14т.)	Дует Мудрості та Слави (14т.)	Мудрість, Слава та хор (50т.)	Мудрість та Слава та хор (124т.)	Entree (73т.)	Menuet (24т.)	Gavotte en Rondeau (21т.)	Хор, Мудрість, Слава (163т.)	Entree (30т.)	Menuet1(40т.)	Menuet 2 (28т.)
----------------------	-------------------------	-------------------------------	-------------------------------	----------------------------------	---------------	---------------	---------------------------	------------------------------	---------------	---------------	-----------------

З цієї схеми видно, що Пролог опери являє собою доволі розгорнуту сцену, що представляє, згідно з ремаркою, розкішний палац. До двох жіночих постатей, що уособлюють Мудрість і Славу, приєднуються хор та балет. Загальна конструкція прологу представляє собою два нерівномірних розділи. У першому – експозиційному виступають лише Слава та Мудрість. Другий розділ це характерний для опер композитора дивертисмент: розгорнута вокально- танцювальна сюїта, до якої входять сольні виступи, хорові репліки та танцювальні номери. Саме у пролозі алегоричні персонажі згадують принцесу-чарівницю з Дамаску Арміду та лицаря-хрестоносця часів першого хрестового походу Рено.

Величний образ Короля-Сонця, який є героєм Прологу і відсутній в самій опері, допомагає сприйняти та зрозуміти Арміду як особу королівського, вищого привілейованого стану. Таке сприйняття пояснює ритуальність поведінки героїні Люллі, яка притримується певного кодексу, пов'язаного з придворним церемоніалом. Згадаємо, наскільки докладно був розписаний цей церемоніал при дворі Короля-сонця. Увесь день король повинен знаходитися у оточенні своїх слуг та чиновників. Одягатися, їсти, примайти важливі державні рішення, відвідувати свою дружину та дітей, а також проводити свій вільний час. Тобто він постійно був у центрі уваги і під пильним наглядом усього двору. Такі дії короля були спрямовані на те, щоб створити ідеальне суспільство, де саме король повинен краще за всіх говорити, танцювати, рухатися т роботи інші речі. Адже він, як самий



благородний з народження, повинен бути прикладом для двору і для всього королівства. Тобто стати прикладом для прикладу!

Важливо сказати, що Пролог у ліричній французькій трагедії характеризував її як зразок барочного театрального стилю. Згадаємо фасади найвідоміших барокових будівель, які оздоблені візерунками, складними архітектурними деталями, скульптурами. Прикладом може слугувати фасад Собору Паризької Богоматері у Парижі або Страсбургського собору. У середині собору все втримано у строгих правилах готичних соборів – високі склепіння, великий орган, неймовірні вітражі, розписи на стінах за біблійськими сюжетами, гобелени, купель для хрещення.

Порівняймо ці архітектурні зразки із класичними фасадами наступної доби. Принагідно згадаємо і висловлення Глюка із його програмної передмови до «Альцести». *«Я думав, що головне завдання моєї роботи повинно звестися до пошуків прекрасної простоти, і тому я уникав демонструвати нагромадження ефектних труднощів на шкоду ясності»* [8, 25]

Інший архітектурний варіант, а саме зовнішня простота, яка всередині насичена великою кількістю вишуканих деталей – барельєфи, скульптури, художні розписи, колони. Яскравим прикладом такого архітектурного стилю може слугувати церква Святої Женецької у Парижі, яка була побудована у 1764 році.

Варто прокоментувати також зміни у стилі музичних висловлень, які відрізняють в обох операх характеристику центральної героїні. Повернемось до думки про церемоніальний характер дій в опері Люлли і ритуальність поведінки самої Арміді.

Найбільш яскравою характеристикою Арміді та її раптового кохання до ворога у опері Ж.Б. Люлли є монолог Арміді з 5 сцени другої дії. Загалом композитор при змалюванні образу головної героїні використовує



піднесену декламацію, в якій дуже чітко вимовляється кожне слово і яка підкреслює у характері героїні владні риси. Оркестр в монолозі відіграє підпорядковану роль, йому доручені вступний, проміжний та заключні ритурнелі. На початку свого монологу Арміда – палаюча жадобою помсти цариця-войовниця, її інтонації навіть графічно нагадують підняту до гори руку з кинджалом. В основі гармонічної вертикалі – тризвук, який змінюється з мінорного на мажорний. Після того, як героїня, піддавшись своїй слабкості, починає гніватися на себе, вона викликає демонів, щоби ті забрали її разом з Рено та приховали ганьбу. Домінуючою рисою образу залишається непохитна гордість. Кохання для такої Арміди – дещо непростиме, ганебне, яке виходить за межі дозволеного. Воно зачіпає її гординю і впевненість у своїй владі над почуттями. Звертає увагу те, що безпосереднього зіткнення двох героїв не відбувається. Бо Рінальд не виходить із стану блаженного сну. Тобто тут не можна говорити про кохання з першого погляду, бо не сталося обміну поглядами, як у схожій історії раптового перетворення бажання помсти у кохання у Ізольди, яка так само занесла меч над беззбройним Тристаном і зупинилася від його погляду. Не випадково музична тема «любовного погляду» стає наскрізним лейтмотивом опери «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера.

Якою же стала головна героїня в інтерпретації Глюка?

Свідомо чи несвідомо Глюк кинув виклик прихильникам французьких оперних традицій, пов'язаних з естетикою бароко, використавши для своєї останньої паризької героїчної опери «Арміда» лібрето, написане Ф. Кіно для однойменної опери Ж. Б. Люллі. Цікаво, що до своєї найбільш французької опери Х.В. Глюк відчував особливі почуття. «Я з жахом чекаю, як би не надумали порівнювати «Арміду» та «Альцесту», дві настільки різні драми, де одна повинна викликати сльози, а інша давати почуттєві переживання. В «Арміді» є відома витонченість, якої немає в «Альцесті»: я знайшов особливу манеру вираження». [6, 71]



Як реформатор Глюк спробував втілити свою модель нової опери на популярному сюжеті про принцесу-чарівницю та лицаря-хрестоносця. Вибір вже готового сюжету, який ґрунтується на лицарській тематиці, є доволі нетиповим для композитора-реформатора і скоріше за все являється винятковим випадком. Тому героїня Глюка є майже повною протилежністю до Арміді Люллі. Відповідно до цього і змінюється форма викладу. Глюк прибрав все зайве, тобто все, що відволікало від живих, справжніх емоційних переживань героїв та основних подій. Можна сказати, що героїня Глюка, умовно кажучи, зійшла з котурнів, які були властивістю урочистої декламації акторів французького класицистського театру. Звідси витікала і зміна типу вокального висловлювання: замість героїчної патетики ораторського стилю – емоційна схвильована мова, пов'язана зі сферою живих людських емоцій, які здатні викликати співпереживання.

Після вдалої прем'єри опери була достатня кількість обвинувачень у бік композитора, а саме в тому, що його головна героїня на сцені кричить, а не співає. «Роль Арміді майже від початку суцільний крик, монотонний і виснажливий». [3, 293]. Дійсно, у Глюка є чимало моментів, коли героїня майже переходить на крик. Такі місця пов'язані з самим знаковими сюжетними моментами: патетичний виклик «О небо! Це Рено», наприкінці I-шої дії, початок та кінець монологу Арміді над сплячим Рено у II дії, поєдинок з Ненавистю у III дії та експресивний відчайдушний фінальний речитатив у V дії. Такі драматургічні моменти дуже яскраво виділяють партію головної героїні та роблять її рельєфною, особливо у порівнянні з партіями її подруг у I та III діях. Подруги супроводжують чарівницю, співчують їй, заспокоюють її, але зовсім не розуміють трагедії Арміді. У Глюка Арміда більш експресивна, сфера її почуттів більш розвинена, ніж у її подруг.

Змінилося і ставлення до героїв опери. Як зазначає Л. Кирилліна, ««Арміда» ... пропонує слухачеві хвилюючу історію кохання, в якій немає



ні правих, ні винних. Більш того: немає навіть богів, здатних підказати вірне рішення чи милостиво визволити смертних з безвихідної ситуації. Є тільки демони і магія, але ці субстанції знаходяться поза категорій добра і зла, і в кінцевому рахунку влада над ними самої Арміди не приносить ніякої вигоди» [3,279]. Таким чином виникає ніби пом'якшена і ліризована версія сюжету, позбавлена високої риторики і узагальненого виміру твору Ж. Б. Люллі, а також його різких барокових світло-тіней. З наведеним твердженням відомого дослідника творчості Глюка можна посперечатися. Адже для Рено і його спільників-хрестоносців все одно залишається центральною колізією вибору шляху. Лицар кидає Арміду, бо його кличе обов'язок і належність до християнського табору. А Арміда представляє ворожий для лицарів-хрестоносців небезпечний світ. До того ж вона вдається до магії і їй служать демони. Навряд чи доречно говорити, що звернення чарівниці до демонічних сил і її прагнення спокусити лицарів лежить поза межами добра і зла, якщо враховувати основи християнської віри. І це ніяк не відмінюється у версії Глюка!

Але щоб докладніше прокоментувати це висловлення, важливо зрозуміти, як же змальований в обох операх головний чоловічий персонаж Рено? Статичність його образу однакова в обох версіях. Лицарський обов'язок, добродієність безстрашного воїна складає для цього героя основну цінність і мету існування. У полон несамовитого кохання він і його товариші, які у четвертій дії з'явилися у царстві Арміди, щоб його розшукати і повернути до війська, попадають лише під владою чар, тому сприймають такий полон як тимчасове навіювання і мару, якої треба позбутися. В образі головного чоловічого персонажа лицаря-хрестоносця Рено не підкреслюється конфлікт почуття і обов'язку. Про лицарський обов'язок він тимчасово ніби забуває, коли попадає у коло любовних чар. Коли стан забуття розвіюється і він бачить свої лицарські знаряддя, то рішення вернутися до свого справжнього героїчного образу і розлучитися з



коханою не викликає в його душі коливань і складної боротьби. Якщо Арміда переходить від однієї пристрасті до іншої, від кохання до ненависті і жадоби помсти, то аналогічних гострих душевних колізій Рено не переживає.

Що стосується Арміди, кохання до Рено є недопустимим для особи її стану не лише тому, що він є лютим ворогом її країни. Важливою є при цьому і соціальна нерівність. Представниця королівського роду не може закохуватися у звичайного лицаря, який є за соціальним станом нижче за неї.

Здобутки попередньої доби французької культури в опері «Арміда» Глюка пов'язані із впливом на неї поетики рококо, верхню границю якого літературознавці датують смертю Людовіка XV (1774). У дусі рококо, а також галантного стилю вирішені композитором майже усі дивертисменти, з їх вишуканою, чарівною музикою. Саме таке вирішення балетних номерів характеризує ілюзорний, примарний світ, до якого спочатку належить Арміда та сама його створює.

Якщо припустити, що алегоричний персонаж Ненависть у версії Глюка не є умовним алегоричним героєм, а, за висловом Кириліної, «демонічне друге «я» Арміди» [3, 288], то все, що ми спостерігаємо, є зовнішнім виразником тої внутрішньої боротьби, які веде чарівниця сама з собою. Найяскравіше це проявляється у фінальній п'ятій дії, де трагедія Арміди отримує трагічну розв'язку. Якщо порівнювати її монолог з II-ї дії, де почуття чарівниці спрямовувалися від гніву до жалості, то тут картина зовсім протилежна: від плачу за своїм приниженим коханням Арміда переходить до нестримного руйнування власного царства. Такий гіперболізований жест відчаю продиктований тим, що Рено виявився негідним тої гармонії та щастя, який будувала для нього героїня в безлюдній пустелі. Але і без Рено цей світ блаженства та кохання більше неможливий і повинен загинути.



«Після вибуху пристрастей, викликаного своєчасним і майстерним використанням машинерії, - писав на початку XVIII століття Лесерф де ла Вьевиль, свідок "автентичних" виконань опери Люллі, - завіса падає, і у глядача не залишається іншого вибору, ніж покинути театр у владі вибудованих до останньої миті пристрастних почуттів. Він йде додому, спантеличений і розгублений, потрясіння, навіть проти власної волі, нещастям Арміди»[3, 291]

Арміда більш експресивна, сфера її почуттів більш розвинена, ніж у її подруг. Вона чекає від Рено серйозного, жертвовного кохання. Але таке недосяжне кохання було неможливе ні в поетиці рококо, ні в штучному галантному світі, а ні у військовому стані хрестоносців. Така колізія приводить до катастрофи, яка дорівнює не тільки трагедії головної героїні, яка позбавляється свого життя, не витримуючи сорому і приниження. Все це є наслідком того, що Арміда, яка спочатку позиціонувала себе як могутня володарка, горда та недоступна жінка, у такій ситуації не змогла втримати Рено, тим самим втратила владу над ним та своїми власними почуттями. А також іншою стороною даної колізії, є те що призводить і до руйнування примарного, штучно створеного світу, який і створила сама правителька-чарівниця, до якого перенеслась разом з Рено, та до якого вторглися і друзі-хрестоносці Убальдо та Датський лицар, тим самим зруйнувавши цілий світ чарівного, примарного кохання. Такого семантичного наповнення не було у Люллі та у попередників Глюка, які зверталися до цього сюжету, адже це було не притаманно естетиці бароко.

«Арміда», по-суті, стала революційним твором, який зруйнував усі існуючі тогочасні канони оркестрової та вокальної музики, аби створити особливу атмосферу та виразити психологічний стан героїв.

Доля опери на театральних підмостках була та є перемінною. Не дивлячись на відносний успіх у подальших десятиліттях після прем'єри, опера ставилася у багатьох країнах. З берлінською постановкою «Арміди»



Х. В. Глюка був пов'язаний літературний дебют Е. Т. А. Гофмана, а саме створення новели «Кавалер Глюк» (1808).

«Арміду» Глюка ставили Дж. Мейербер у Берліні у 1843 році та Р. Вагнер у тому ж році, але у Дрездені. У 1910 році в Метрополітен-опера її поставив А. Тосканіні, де партію Рено виконував Енріко Карузо.

В цілому протягом ХХ століття «Арміду» згадували рідко, лише в останні десятиліття, коли виріс інтерес до композитора та його творчості у цілому, названа опера стала частіше з'являтися на світових театральних сценах, у тому числі і на сцені Ла Скала в постановці Рікардо Муті.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Люлли и его дело / De musica. Л.: Academia, 1926. Вып. 2. с. 5–27.
2. Булычева А. В. Стиль и жанр опер Жана Батиста Люлли / А. В. Булычева // Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения. СПб.: 1999. 212с.
3. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика XXI. 2006. 384 с.
4. Конен В. Д. Путь от Люлли к классической симфонии / От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. с. 11–33.
5. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. 480с.
6. Роллан Р. Заметки о Люлли // Музыкально-историческое наследие. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. с. 99 – 172.
7. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка, 1987. 183с.
8. Соллертинский И. И. Исторические этюды . Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 395с.

Вера Дегтяренко. Образ Армиды на оперной сцене Ж. Б. Люлли - Х. В. Глюк. Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор Н. Г. Черкашина-Губаренко. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Стаття розкриває питання вибору вже популярного сюжету, а також принципи втілення оперної реформи Х. В. Глюка на готовому лібретто.

Ключевые слова: опера, сюжет, лібретто, Арміда.

Vira Dehtiarenko. The image of the Army on the opera stage: Zh. B. Lulli - H.V. Gluk. Scientific supervisor - doctor of art studies, professor M.R. Cherkashin-Gubarenko. National Music Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky. The article reveals the choice of the already popular story and principles of the embodiment of the operatic reform of H.V. Gluck on the finished libretto.

Key words: opera, plot, libretto, armed.