

**ФЕНОМЕН НАПОЛЕОНОВСКОГО АМПИРА И ТРАДИЦИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ГАСПАРЕ СПОНТИНИ**

В статье исследовано феномен наполеоновского ампира, определившего специфику французской культуры первой половины XIX века. Рассмотрено проекции данного стиля в музыкальном театре Франции указанного периода. Охарактеризовано оперное творчество Гаспаре Спонтини (“Весталка”, “Фернандо Кортес”, “Олимпия”) в русле типологических качеств названного стиля.

Ключевые слова: ампир, наполеоновский ампир, империя, оперное творчество Г. Спонтини.

Ольга Муравська

**ФЕНОМЕН НАПОЛЕОНІВСЬКОГО АМПІРУ ТА ТРАДИЦІЇ
МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ГАСПАРЕ СПОНТИНІ**

У статті досліджено феномен наполеонівського ампіру, що визначив специфіку французької культури першої половини XIX сторіччя. Розглянуто проєкції даного стилю в музичному театрі Франції вказаного періоду. Охарактеризовано оперну спадщину Гаспаре Спонтіні (“Весталка”, “Фернандо Кортес”, “Олімпія”) у руслі типологічних якостей названого стилю.

Ключові слова: ампір, наполеонівський ампір, імперія, оперна творчість Г. Спонтіні.

Olga Muravskaya

**PHENOMEN OF THE NAPOLEONIC EMPIRE STYLE AND
TRADITIONS OF MUSICAL THEATRE GASPARE SPONTINI**

Empire style, developed in Europe in the first half of the XIX century and manifested primarily in architecture and the visual arts, it is focused on the idea of pomp, power elevation, exaltation of the emperor figures until sacralization. Details of this style, thus directly involves the essence of the concept of “Empire”. typological quality of Empire, on the one hand, show the community “imperial models” of the various states, including France and Russia, on the other – can reveal the specifics of their implementation in specific national and historical conditions. In the latter case, the French absolutism of modern times and its imperial “incarnation” in the XIX century indicative of the emphasis on educational and civilizing mission, whereas in the history of the Russian Empire during all stages of its existence, has consistently advocated spiritual understanding of the messianic idea of Russia as a keeper (on the “Third Rome” Rights) orthodoxy inherited from the Byzantine Empire. However, it should be noted that this kind of discrimination in France and Russia delineated quite clearly imperial ideas in the modern times, especially in the first half of the XIX century. While the genesis and the French and Russian absolutism and imperial still goes back to the Middle Ages, in particular, to the ideals of the Christian empire, prevailing in Byzantium. The idea of “symphony of powers” and the high emperor authority (the king) as a secular and spiritual ruler in one person was important not only for Russia. Russia, and France, interest in them throughout its history and in one way or another subsequent to them in accordance with the traditions of the Gallican church and Gallicanism in general.

Musical as “signs” Empire became those genre areas in which the scale of design and ideas alongside a pillar on the typical, generally valid means of musical expression, which is often the genesis dates back to the spiritual and religious traditions. Similar quality in the French culture, of course, had an opera, the occurrence of which in the XVII century. It was inseparable from the ideas

of French absolutism and its associated culture them.

Empire style was formed in the French culture of the early XIX century. He served as a frame of almost religious cult of Napoleon, he became the personification of his political power and military glory. "Next" Napoleon Bonaparte in the history of the world is evident not only in its military-strategic and military victories, but also in the French culture, generated by its age. A. Burovskiy considering personality "Emperor of the French", noted that Napoleon in his activity is always guided by the idea-the idea of France as a "cultural leaders in Europe".

G. Spontini – composer of the time of the Empire and the Restoration, when once again become fashionable all solemn, majestic, monumental. Reign in different spheres of public life conservative-protective trend paves the way for strengthening the ailing, were classical positions. In the art of opera classicism in its officially recognized variant triumphed it works G. Spontini. Aged in "Empire" style, his opera acquired modern sound thanks to the "method of illusions", the essence of which is the ability to correlate acts, deeds and character of opera characters with real historical persons.

For "Empire style" opera by G. Spontini characterized by the dominance of certain types of heroes – strong, bright natures, showing their generalship, military, heroic qualities (Licinius, Cortes, Cassandra). An essential feature of the heroes of "Empire style" Opera serves their ability to self-sacrifice, not only due to their quality, but also the semantic essence of Empire as the Empire style, since the latter, according to M. Ugrin, "... keeps the spirit of service and sacrifice". Designated properties opera heroes G. Spontini appealing complemented the composer and librettist to "the method of allusion," allowing, as previously stated, to compare the quality of these operatic characters with the personality of Napoleon Bonaparte, its epoch.

Key words: *Empire, the Napoleonic Empire, the empire, operatic creativity G. Spontini.*

Известный искусствовед В. Турчин однажды отметил следующее: “Империи всегда обзаводились своими стилями: воплощенная в них государственная мощь легко находила выражение в художественных формах. Но только однажды, а именно в начале XIX века, стиль, порожденный империей, получил название по имени самого государственного устройства. И случилось это не по воле историков или интерпретаторов – сама эпоха так себя поименовала” [14]. Речь идет об одном из наиболее одиозных стилей XIX века – об ампире или, как еще его называют, – “Стиле Империи”, “Королевском стиле”. Наиболее полно он запечатлен в культуре Франции и России начала XIX ст. – стран, которые в указанный период стали олицетворением идеала империи как принципа государственного устройства и сопряженного с ним типа культуры, проявляющегося, прежде всего, в архитектуре и живописи. Вместе с тем, произведения иных художественных сфер выражения, так или иначе связанные со стилистикой ампира, в том числе и музыкальной, пока не стали предметом искусствоведческих и музыковедческих обобщений. Сказанное соотносимо, в частности, с наследием Г. Спонтини, чье творчество в настоящее время переживает свое “второе рождение” как в исполнительском, так и в исследовательском плане, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Типология рассматриваемого стиля стала предметом активного искусствоведческого интереса в исследованиях Л. Бедретдиновой [1], Е. Федотовой [16], В. Турчина [14], А. Гайдамака [4] и др., посвященных его проявлениям в изобразительном искусстве и архитектуре, в то время музыковедческие изыскания по творчеству представителей данной эпохи, в том числе и в сфере музыкального театра Г. Спонтини, как правило, ограничиваются биографическими сведениями и обобщенными обзорами [12; 13].

Соответственно, цель данной статьи ориентирована на выявление типологии ампира в его музыкально-сценических “выходах”, в частности, на примере поэтики музыкального театра Г. Спонтини.

Стиль ампир, сложившийся в Европе в первой половине XIX ст. и проявившийся, прежде всего, в архитектуре и изобразительном искусстве, ориентирован на идею помпезности, возвышения власти, возвеличивания фигуры императора, вплоть до сакрализации. Типология данного стиля, таким образом, непосредственно сопряжена с сущностью понятия “империя”.

Н. И. Грачев определяет ее как “универсальное вселенское государство, преследующее цели мирового господства или лидерства и обладающее некой культурной цивилизаторской миссией..., придающих имперской власти дополнительную легитимность и оправдывающих ее существование”. Сказанное обуславливает синтезирование в феномене империи не только географико-территориального фактора, но и духовного, поскольку “сердцевину имперского мифа и имперской идеологии составляет “цивилизационная ойкуменическая идея глобального государства, что априори предполагает победу организованного космоса над хаосом и соединение (присоединение) различных разделенных частей мирового пространства... Империя всегда есть государство идеократическое (или даже теократическое), имеющее свою систему базовых ценностей, убеждений, свою “идею-правительницу” [6, с. 22, 24].

Обозначенный духовный фактор исследователь С. Лурье определяет как “центральный принцип империи”, обобщающий в себе “ту идеальную сущность, которая лежит в основании данной государственной общности и может быть истолкована как ценностная максима – представление о должном состоянии мира. Центральный принцип империи всегда имеет религиозное происхождение, и, каким бы образом он ни проявлялся внешне, он может быть выражен словами пророка Исая: “С нами Бог, разумеете народы, и покарайтесь, ибо с нами Бог” (Исайя, 7, 18–19)” [9, с. 19].

Обозначенные типологические качества империи, с одной стороны, обнаруживают общность “имперских моделей” различных государств, в том числе, Франции и России, с другой – позволяют выявить специфику их реализации в конкретных национально-исторических условиях. В последнем случае для французского абсолютизма Нового времени и его имперской “ипостаси” в XIX ст. показателен акцент на просветительско-цивилизаторской миссии, в то время как в истории Российской империи на протяжении всех этапов ее существования последовательно отстаивалась духовно-мессианская идея понимания Руси как хранительницы (на правах “Третьего Рима”) православия, унаследованного от Византии. Тем не менее, следует отметить, что подобного рода различия имперских идей Франции и России достаточно четко обозначились уже в Новое время, особенно в первой половине XIX ст., в то время как генезис и французского и российского абсолютизма и имперства все же восходит к Средневековью, в частности, к идеалам христианской империи, сложившимся в Византии. Идея “симфонии властей” и высоких полномочий императора (короля) как светского и духовного владыки в одном лице оказалась значимой не только для Руси-России, но и для Франции, проявившей к ним интерес на протяжении всей своей истории и в той или иной мере следовавшей им в соответствии с традициями галликанской церкви и галликанизма в целом. Согласно свидетельствам историков, Франция в европейском содружестве государств Ренессанса и Нового времени представлялась не только как “старшая дочь церкви”, “которая хранит веру и противостоит ересям”, но и “страной высокой цивилизации, несущей свет разума всему миру” [11, с. 149]. Интересно отметить, что сам феномен “цивилизации”, его генезис многие исследователи связывают с понятием “куртуазность”, а также со спецификой придворной культуры и жизни, центром которой всегда оставалась фигура монарха-короля [5, с. 243].

Закономерным в связи со сказанным, по мнению И. М. Утрина, выступает тот факт, что “...имперская власть всегда сопряжена с культурой, которая несет внутри себя потенциал универсализма, преодоление локального через обращение к глобальному.... Империя ищет общечеловеческие ценности и общечеловеческое основание для своей власти” [15, с. 28]. Подобного рода универсализм обуславливает апеллирование стиля ампира к “вненациональной” по своей сущности типологии классицизма. Вселенскость идей ампира соответственно находила адекватное запечатление в его грандиозных архитектурных и живописных композициях.

Музыкальными же “знаками” ампира становились те жанровые сферы, в которых масштабность замысла и идеи соседствовала с опорой на типические, общезначимые средства музыкального выражения, генезис которых нередко восходит к духовно-религиозной традиции. Подобными качествами во французской культуре, несомненно, обладала опера, возникновение которой в XVII ст. было неотделимым от идей французского абсолютизма и сопряженной с ним культуры.

Итак, стиль ампира сформировался в культуре Франции начала XIX века. Он послужил обрамлением почти религиозного культа Наполеона, стал олицетворением его политического могущества и военной славы. “След” Наполеона Бонапарта в мировой истории очевиден не только в его военно-стратегических и военных победах, но и во французской культуре, порожденной его эпохой. А. Буровский, рассматривая личность “императора французов”, отмечал, что Наполеон в своей деятельности всегда руководствовался идеей-представлением о Франции как “культурном лидере Европы. Вся его (Наполеона) архитектурная политика – это визуализированная претензия на лидерство в Просвещении” [3], отражавшая, как указывалось выше, сущность французской абсолютистско-имперской идеи как таковой. Художественным запечатлением данной идеи по праву можно считать типологические качества “наполеоновского ампира”. По мнению В. Турчина, “Ампир стал искусством “для всех”, объединяя людей и в толковывая им внятные истины о добродетелях и патриотизме. Это – своеобразная форма гражданской морали. Ампир легко политизировался, призывая к исполнению долга, мобилизуя, поучая и призывая к самосовершенствованию. Ампиризм как феномен художественный – это материализация самого духа грозной атмосферы воюющей Европы (начала XIX века), переживание битв и организация праздников в честь побед, создание памятников, увековечивающих славные события...” [14].

Репрезентативность и театральность наполеоновского ампира обуславливают особую значимость в нем музыкального театра. Триада наиболее известных оперных сочинений Г. Спонтини – “Весталка”, “Фернандо Кортес”, “Олимпия”, созданных при непосредственной поддержке императорского двора, в полной мере отражают “дух” наполеоновской эпохи, социально-эстетические и духовные запросы “Первой империи”. Генезис подобного “ампирного” музыкального спектакля восходит к французской опере XVII в., в частности, к наследию Ж. Б. Люлли. Жанровая “модель” его опер, их образно-смысловое “наполнение” сохраняли актуальность не только в XVII ст., но и в последующие эпохи, что очевидно, например, в жанровом обозначении некоторых опер Г. Спонтини (“Весталка” и “Олимпия”), определенных автором также как “лирические трагедии”. Универсальность данной типологии обусловлена тем, что “мир образов лирической трагедии предстает как мир идеальный, существующий вне конкретного временного измерения... Развитие самого сюжета предопределено как бы изначально – фабула (какой бы сложной и запутанной она ни была) предполагает замкнутость, ориентируется на сохранение заданного порядка и гармонии” [7, с. 78–79]. Сказанное во многом определяет популярность подобного жанра в условиях как французского абсолютизма (в эпоху его расцвета), так и, при соответствующих коррективах, в эпоху наполеоновской империи.

Г. Спонтини – композитор времени Империи и Реставрации, когда вновь вошло в моду все торжественное, величественно-монументальное. Господство консервативно-охранительных тенденций в разных сферах общественной жизни создало почву для укрепления пошатнувшихся было позиций классицизма. В оперном искусстве классицизм в его официально признанном варианте восторжествовал именно в творчестве Г. Спонтини. Выдержанные в стиле “ампир”, его оперы приобретали современное звучание благодаря “методу иллюзий”, сущность которого заключалась в возможности соотнесения деяний, поступков и характера оперных персонажей с реальными историческими лицами. А. Серов в одной из своих критических работ, посвященных Г. Спонтини, выразительно охарактеризовал подобный метод следующим образом: “... В геройском красноречии Кортеса и Лициния невозможно не узнать подражаниям мыслям и словам Наполеона I...” [12, с. 18].

Ампирные “знаки” в названных произведениях Г. Спонтини очевидны как в их образно-смысловой и жанрово-стилевой специфике, так и в прикладной востребованности этих сочинений в условиях конкретной исторической и социально-политической ситуации. Их сюжеты сопряжены либо с империями Древнего мира (Древний Рим в “Весталке”, империя Александра Македонского в “Олимпии”), либо с монархическим типом государственности, соотносимым с имперскими идеями древности и Средневековья. Последнее очевидно в опере “Фернандо Кортес”, главный герой которой представляет от имени великой испанской короны, покоряющей Новый Свет.

Для “ампирных” опер Г. Спонтини характерно доминирование определенных типов героев – сильных, ярких натур, демонстрирующих свои полководческие, воинские, героические качества (Лициний, Кортес, Кассандр). Существенным свойством героев подобного типа оперы выступает их способность к самопожертвованию, обусловленная не только их качествами, но и семантической сущностью ампира как стиля империи, поскольку последняя, по словам М. И. Угрина, “...держится духом служения и жертвенности” [15, с. 110]. Обозначенные свойства героев опер Г. Спонтини дополняются апеллированием композитора и либреттиста к “методу аллюзии”, позволяющему, как уже указывалось ранее, сопоставлять качества названных оперных персонажей с личностью самого Наполеона Бонапарта, его эпохой.

Так, опера “Фернандо Кортес” Г. Спонтини (1809), создававшаяся по непосредственному заказу Наполеона, должна была продемонстрировать очевидный интерес французского императора к одиозным личностям испанской истории, во многом определенный наполеоновской эпопеей взаимоотношений Франции и Испании. С другой стороны, ее сюжет, характеры действующих лиц, по аналогии с «Весталкой», демонстрируют возможность “прочтения” данного произведения не только в конкретно историческом, но и в современном (для автора оперы) контексте. В этом плане фигура Ф. Кортеса – полководца, завоевателя, стратега, творца собственной судьбы – вызывает явные ассоциации с личностью самого Наполеона. По мнению биографов легендарного конкистадора, при всей противоречивости и спорности его натуры, “Кортес благодаря собственной отваге и уму сумел подняться из безвестности до вершин славы. Он достиг всего, о чем мечтал каждый идалго, – богатства, власти, славы. Он был наделен редкостным обаянием, что в сочетании с сильным характером позволяло ему вести за собой людей в огонь и воду” [8, с. 9].

Парадоксально, но при подобном “раскладе”, на наш взгляд, сюжет оперы Г. Спонтини отчасти может быть спроецирован и на события наполеоновской эпохи. В этом случае Кортес, подобно Наполеону, несет покоряемому им народу свет новой цивилизации, всячески преодолевая его косность, отсталость. Финальное “примирение” легендарного конкистадора, завоевателя Мексики и не менее легендарного царя мексиканцев Монтесумы, вероятно, должно было бы символизировать идеальный, воистину “имперский” вариант завершения подобного противостояния культур и цивилизаций.

Аналогичного рода подход к сюжетно-смысловой стороне оперного жанра эпохи “наполеоновского ампира” обнаруживается и в “Весталке” (1807), что подкрепляется не только официальным признанием и поддержкой данного сочинения со стороны французской императорской фамилии, но и её стилевыми качествами. По словам Дж. К. Баллолы, “Спонтини на серебряном блюде преподнес Весталку наполеоновскому империализму”. В создании образа *императорской оперы* тандем Спонтини-Жуи словно бы подхватывает эстафету у Люлли и Кино: Наполеон окружается еще более ярким сиянием славы, нежели Король-Солнце...” [13, с. 6].

Обозначенные смысловые и жанрово-стилевые аспекты особенно ощутимы в образах главных персонажей оперы. Так “образ Лициния – героя, полководца, триумфатора недвусмысленно ассоциировался с реальной фигурой Наполеона. Более того, Жуи вводит в текст либретто обращение к Лицинию (читай – непосредственное воззвание к Наполеону Бонапарту):

“Великодушный герой,

Мир в этот день – плод ваших завоеваний,

Наслаждайтесь в душе вашими благородными трудами,

И так же, как нашими судьбами, руководите нашими празднествами” [13, с. 6].

Фабула музыкально-театральных сочинений Г. Спонтини, с одной стороны, формально воспроизводит классицистскую идею противостояния “чувства и долга”, “личного и общего”, с другой – демонстрирует метаморфозы этой известной “формулы”, в соответствии с которыми “любовь вводится в систему высших ценностей и получает общественное признание, будучи освящена вмешательством надличностных сил” [17, с. 20]. Остроту обозначенному противостоянию “личного и общего” у Г. Спонтини придает и тот факт, что “любовь вопреки всему”, которой отныне уже не жертвуют, но за которую борются, объединяет героев, принадлежащим не только к различным этническим и социальным слоям общества (например,

в “Весталке” Юлия – патрицианка, а Лициний – плебей), но и к разным цивилизациям (в “Фернандо Кортесе” Амазили – язычница-мексиканка, в то время как Кортес – представитель испанского христианского мира).

Весьма характерным и символичным в этом плане представляется социальный статус плебея Лициния как одного из главных героев “Весталки”. Как известно, вся история становления древнеримской государственности отмечена длительной многовековой борьбой между патрициями и плебеями. Последние при этом постоянно боролись за повышение своего статуса в древнеримском обществе, пройдя путь от совершенно бесправной его части (хотя и свободной от рабства) вплоть до его весьма значимой составляющей, близкой по своим правам патрициям. В конечном итоге плебеи добивались более высокого положения в социуме исключительно благодаря собственным усилиям.

Учитывая данные факты, можно предположить, что Лициний в “Весталке” добивается высокого положения в обществе исключительно благодаря собственной храбрости и полководческому таланту. Сказанное, на наш взгляд, вызывает также аналогии и с романом Бернарда де Сен-Пьера “Поля и Виргиния”, главный герой которого, его поступки и мировоззрение так импонировали Наполеону Бонапарту. Лициний в сущности также мог подписаться под словами Поля: “Я сделаюсь знаменит, и своей славой буду обязан только себе” [2]. Они же в полной мере, на наш взгляд, соответствовали и личности самого Наполеона. Его “вхождение” в мировую историю было обусловлено не только (и не столько) принадлежностью к роду Бонапартов, но, прежде всего, его умом, дипломатическими качествами, полководческим талантом и т. д. Так намечается соотнесенность между его чертами его личности как лидера целой эпохи и качествами героев произведений, репрезентирующих “художественный мир” Наполеоновского ампира.

“Ампирный тонус” музыкального театра Г. Спонтини во многом определен и очевидной устремленностью развития сюжетов названных опер к идеально-благополучному разрешению конфликта под знаком “высшего блага” не только для судеб конкретных героев, но и для социума, государства-империи. Неслучайно поэтому вновь загорается священный огонь Весты как один из важнейших духовно-ритуальных символов государственности имперского Рима, знаменуя тем самым не только прощение героев, брачный союз патрицианки и плебея, но и гармонию земного и божественного, венчающую “Весталку”. Достигнутый в финале “Фернандо Кортеса” мир между Кортесом и Монтесумой, представляющих разные цивилизации, становится залогом согласия между ними, рождения в результате “Покорения Мексики” (второе название оперы) – “Новой Испании”. Наконец, в заключительной части оперы “Олимпия” выяснение степени причастности главных героев к смерти Александра Македонского не только выявляет их истинные качества и дальнейшую судьбу, но и кладет конец внутрисоциальным распрям. В данном случае “счастливые концовки” опер Г. Спонтини – это не только дань музыкально-театральной традиции XVII–XVIII вв., но “знак” имперской эпохи, породившей их.

Показательно и наследование в названных произведениях национальной французской музыкально-театральной традиции, проявлявшейся в титульном наименовании большинства опер Г. Спонтини как “лирических трагедий”. Оно сочеталось у данного автора с опорой на стилистику массовой популярной жанровой сферы (марш, гимн). Характерным атрибутом “ампирной” оперы Г. Спонтини можно также считать обилие массовых зрелищных сцен, шествий, проникнутых воинственно-героическими ритмо-интонациями. Композитор нашел для них новое, сочное “громогласно-парадное” звучание в партии оркестра и хора, дополнив его мощными динамическими нарастаниями, очевидными уже буквально с первых тактов увертюры. Жанры марша, гимна, атрибутов военной музыки выступают в качестве доминирующих в музыкальном языке названных опер, характеризуя тем самым не только их сюжетно-смысловые моменты, но и вызывая аналогии со знаменательными эпохами французской культуры (Великой французской революцией, эпохой Наполеона), в рамках которых марши и иные разновидности военной музыки выступали в роли “знаковых”. Так, например, в “Весталке” данное качество представлено в торжественных военных, религиозных и траурных шествиях, в сценах славления воинов-победителей, народных празднествах. Стиль подобных

сцен по своим смысловым и интонационным показателям опять-таки соотносим с музыкально-исторической спецификой культуры Наполеоновской империи.

Оперное наследие Г. Спонтини демонстрирует определенный тип драматургии, в котором автор органично сочетает традиции французского музыкального театра и их новаторскую интерпретацию, непосредственно предвосхищая поэтику “большой французской оперы”. Наиболее полно драматургические принципы музыкального театра композитора обобщены в опере “Весталка”, ставшей своеобразным эталоном последующей оперной деятельности французского музыканта. Её автор не прибегает к лейтмотивам и темам-реминисценциям. Основным средством объединения композиции для Г. Спонтини становится, по мнению Т. Твердовской, “принцип обрамления”. Точные повторы материала образуют тематические арки. Они могут охватывать значительное пространство: так, например, вечерний гимн из I сцены II действия и материал коды центрального любовного дуэта будут цитироваться в финале III акта. Композитор использует также секвентные повторы материала; данный прием формирует арки внутри крупных сцен и служит интенсивным средством драматизации развития. Номерная структура преодолевается благодаря необычайно высокой для своего времени степени симфонизации оперы. Оркестровая партия подробно и любовно разработана композитором; ее содержательная и эмоциональная нагрузка возрастает многократно” [13, с. 7].

Следуя за К. В. Глюком, композитор стремится “растворить” границы между речитативом и арией и превращает сольное высказывание в развернутую монологическую сцену. Наиболее интересна с данной точки зрения центральная ария Юлии из II действия. Внутри крупной сцены тщательно прописана каждая деталь; это позволяет композитору с удивительной степенью достоверности передать мгновенные смены эмоциональных состояний героини. Очевидно, что подобное качество непосредственно предвосхищает вердиевский метод создания точных психологических характеристик. Речитативы, пожалуй, – наиболее новаторская форма у Спонтини. В них царит сквозное мелодическое движение, объединяющее речитативы и арии, которое дает право А. Дзедде применить термин “непрерывная мелодия” (*l'ininterrotta melodia*). Речитативы богаты смелым и неожиданным модуляционным развитием, предвосхищающим романтическую гармонию” [13, с. 8]. Итак, оперная концепция Г. Спонтини не вписывается в рамки современных композитору жанровых образцов. В этом произведении осуществляется гибкое взаимопроникновение итальянской и французской национальных традиций и, можно сказать, происходит парадоксальная встреча “старой” и “новой” моделей оперы. “Весталка” в равной степени обращенная и к лирической трагедии, и к романтической музыкальной драме, представляет собой некое универсальное произведение искусства, базис которого составил органический синтез музыки, поэзии и эффектно поданного сценического действия.

Таким образом, оперное наследие Г. Спонтини, при всей сложности и противоречивости его оценок, данных его сочинениям современниками и потомками, тем не менее составляет одно из существеннейших явлений французского музыкального искусства начала XIX ст., резюмированное Г. Маркези следующим образом: “Вся эта звуковая мощь, подобная грозным облакам, свидетельствует о том, что наполеоновская эпоха – не просто страница из романа, но событие, потрясшее мир” [10, с. 338].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бедретдинова Л. М. Александровский амфир / Л. М. Бедретдинова. – М. : Белый город, 2008. – 48 с.
2. Бернард де Сен-Пьер. Поль и Виргиния. Индийская хижина / Бернард де Сен-Пьер. – М. : Academia, 1937. – 258 с.
3. Буровский А. М. Наполеон – спаситель России / А. М. Буровский. – Режим доступа : www.e-reading.link/book/reader.php/145105/
4. Гайдамак А. Русский амфир / А. Гайдамак. – М. : Трилистник, 2006. – 167 с.
5. Гордон А. В. Исторические традиции Франции / А. В. Гордон. – М. : Контент-Пресс, 2013. – 368 с.

6. Грачев Н. И. Империя как форма государства: понятие и признаки / Н. И. Грачев // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 5: Юриспруденция. – 2012. – № 2. – С. 18–28.
7. Денисов А. В. Французская лирическая трагедия XVII–XVIII вв. / А. В. Денисов // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума “Восьмые Лафонтеновские чтения”. Серия “Symposium”. – СПб. : Петербургское философское общество, 2002. – Вып. 26. – С. 78–80.
8. Дюверже К. Кортес / [Пер. с фр. В. Д. Балакина] / К. Дюверже. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 290 с.
9. Лурье С. Imperium (Империя – ценностный и этнопсихологический подход) / С. Лурье. – М. : АИРО-XXI, 2012. – 272 с.
10. Маркези Г. Опера: Путеводитель / [пер. с итал. Е. Гречаной] / Г. Маркези. – М. : Музыка, 1990. – 383 с.
11. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / [Отв. редактор В. С. Бондарчук]. – М. : ИКД Зерцало-М; Издательский дом Вече, 2005. – 496 с.
12. Серов А. Н. Спонтини и его музыка // А. Н. Серов. – Избранные статьи. – М.–Л. : Государственное музыкальное издательство, 1950. – С. 357–387.
13. Твердовская Т. “Весталка” Гаспаре Спонтини : “Лирическая трагедия” или “GESAMTKUNSTWERK эпохи ампира” / Т. Твердовская // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2011. – № 2. – С. 1–7.
14. Турчин В. Два “Ампира” / В. Турчин. – Режим доступа : www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka_2001_01_02/p17.php
15. Угрин И. М. Имперская и национальная парадигмы в ракурсе становления русской гражданской культуры : диссертация кандидата политических наук : 23.00.02. “политические институты, процессы и технологии” / И. М. Угрин. – Институт философии Российской академии наук : Москва, 2014. – 160 с.
16. Федотова Е. Д. Наполеоновский ампира / Е. Д. Федотова. – М. : Белый город, 2008. – 47 с.
17. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма / М. Р. Черкашина. – К. : Музична Україна, 1986. – 150 с.

REFERENCES

1. Bedretdinova, L. M. (2008), *Aleksandrovskiy ampir* [Alexander Empire], Moscow, Belyy gorod. (in Russian).
2. Bernardin, de Saint-Pierre (1937), *Pol' i Virginiya. Indiyskaya khizhina* [Paul and Virginia. Indian hut], Moscow, Academia. (in Russian).
3. Burovskiy, A. M. (2009), “Napoleon – the savior of Russia”, available at: www.e-reading.link/book/reader.php/145105 (access 2009).
4. Gaydamak, A. (2006), *Russkiy ampir* [Russian Empire], Moscow, Trilistnik. (in Russian).
5. Gordon, A. V. (2013), *Istoricheskiye traditsii Frantsii* [Historical traditions of France], Moscow, Kontent-Press. (in Russian).
6. Grachev, N. I. (2012), Empire as a form of government: the concept and characters, *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Volgograd State University], no. 2, pp. 18–28. (in Russian).
7. Denisov, A. V. (2002), French lyric tragedy XVII–XVIII centuries, *Mirovaya kul'tura XVII–XVIII vekov kak metatekst: diskursy, zhanry, stili. Materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma “Vos'myye Lafontenovskiy chteniya”* [World culture XVII–XVIII centuries as a metatext: discourses, genres and styles. Proceedings of the International Scientific Symposium “Eighth Lafontenovsky reading”], St. Petersburg, issue 26, pp. 78–80. (in Russian).
8. Dyuverzhe, K. (2005), *Kortes* [Cortez], Translated by Balakin V. D., Moscow, Molodaya gvardiya. (in Russian).
9. Lurie, S. (2012), *Imperium (Imperiya – tsennostnyy i etnopsikhologicheskiy podkhod)* [Imperium (Empire – evaluative approach and ethnopsychological)], Moscow, AIRO-XXI. (in Russian).

10. Markezi, G. (1990), *Opera: Putevoditel'* [Opera: A Guide], Translated by Grechanaya E., Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. *Natsional'naya ideya v Zapadnoy Yevrope v Novoye vremya. Ocherki istorii* [The national idea in Western Europe in modern times. Essays on the history] (2005), Moscow, IKD Zertsalo-M; Izdatel'skiy dom Veche. (in Russian).
12. Serov, A. N. (1950), *Spontini i yego muzyka* [Spontini and his music], *Serov A. N. Izbrannye stat'i* [A. N. Serov. Selected articles], Moscow, St. Petersburg, Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, pp. 357–387. (in Russian).
13. Tverdovskaya, T. (2011), "Vestal" Gaspere Spontini "lyrical tragedy" or "Gesamtkunstwerk era Empire?", *Vestnik RAM im. Gnesinykh* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences by Gnesin], no. 2, pp. 1–7. (in Russian).
14. Turchin, V. (2001), "Two "Empire", available at: www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka_2001_01_02/p17.php (access February 1, 2001).
15. Ugrin, I. M. (2014), "Imperial and national paradigm from the perspective of the formation of Russian civil culture", The dissertation of the candidate of political sciences specials. 23.00.02. "Political institutions, processes and technologies", Moscow, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 160 p. (in Russian).
16. Fedotova, Ye. D. (2008), *Napoleonovskiy ampir* [Napoleonic Empire], Moscow, Belyy gorod. (in Russian).
17. Cherkashina, M. R. (1986), *Istoricheskaya opera epokhi romantizma* [Historical Opera Romantic era], Kyiv, Muzichna Ukraina. (in Russian).

УДК 78.033

Наталья Лысенко

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ И ДУХОВНО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ
ХОРОВОЙ КАНТАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ РИМСКОГО-КОРСАКОВА
И СЕРГЕЯ ТАНЕЕВА**

В статье исследовано исторические пути развития жанра хоровой кантаты в европейской музыкально-исторической традиции Нового времени. Рассмотрено специфику развития русской кантаты во всем разнообразии ее типологических проявлений, обусловленных социокультурными условиями ее возникновения. Охарактеризовано духовно-смысловые и жанрово-стилевые особенности хоровых кантат Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева, репрезентирующих творческие искания "московской" и "петербургской" композиторских школ рубежа XIX–XX столетий.

Ключевые слова: кантата, русская кантата, кантаты Н. А. Римского-Корсакова, "православная кантата" С. И. Танеева.

Наталія Лисенко

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ДУХОВНО-СМИСЛОВІ АСПЕКТИ
ХОРОВОЇ КАНТАТИ В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА
І СЕРГІЯ ТАНЕЄВА**

У статті досліджено історичні шляхи розвитку жанру хорової кантати в європейській музично-історичній традиції Нового часу. Розглянуто специфіку розвитку російської кантати в усьому різноманітті її типологічних проявів, обумовлених соціокультурними умовами її виникнення. Охарактеризовано духовно-сміслові й жанрово-стильові особливості хорових кантат М. А. Римського-Корсакова та С. І. Танєєва, що репрезентували творчі пошуки "московської" і "петербурзької" композиторських шкіл рубежу XIX–XX століть.