

**ЦИГАНСЬКІ РОМАНСИ-ШЛЯГЕРИ ХІХ СТОЛІТТЯ
ЯК «КУЛЬТУРНІ ВІРУСИ» (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ О. АЛЯБ'ЄВА,
О. ВАРЛАМОВА ТА О. ГУРІЛЬОВА)**

У статті досліджено циганські романси-шлягери ХІХ ст. як «культурні віруси». Розглянуто специфіку втілення характерних рис шлягеру та найбільш дієвих мемів на інтонаційному, вербальному, жанрово-стильовому та виконавсько-інтерпретаторському рівнях камерно-вокальних творів О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова.

Ключові слова: циганський романс, шлягер, «культурний вірус», мем.

**ЦЫГАНСКИЕ РОМАНСЫ-ШЛЯГЕРЫ ХІХ ВЕКА
КАК «КУЛЬТУРНЫЕ ВИРУСЫ» (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ А. АЛЯБЬЕВА,
А. ВАРЛАМОВА И А. ГУРИЛЕВА)**

В статье исследованы цыганские романсы-шлягеры ХІХ века как «культурные вирусы». Рассмотрена специфика воплощения характерных черт шлягера и наиболее действенных мемов на интонационном, вербальном, жанрово-стилистическом и исполнительско-интерпретаторском уровнях камерно-вокальных произведений А. Алябьева, А. Варламова и А. Гурилева.

Ключевые слова: цыганский романс, шлягер, «культурный вирус», мем.

**THE GYPSY SONGS-SHLYAGERS OF THE NINETEENTH CENTURY
AS A «CULTURAL VIRUSES» (ON EXAMPLE THE ROMANCES
OF A. ALYABYEV, A. VARLAMOV AND A. GURILYOV)**

In the article the gypsy songs-shlyagers of the nineteenth century are considered as a «cultural viruses». The specificity of incarnation of the shlyager's peculiarities and the most effective memes on intonation, verbal, genre and stylistic, and performance-interpretative levels of chamber-vocal works of A. Alyabyev, A. Varlamov and A. Gurilyov are considered in the article.

Key words: the gypsy romance, the shlyager, «the cultural virus», the meme.

Вивчення циганських романсів ХІХ століття з позиції вияву в них композиційно-стилістичних особливостей, рис шлягеру та належності їх до феномена «культурного вірусу» визначає актуальність цієї роботи, її проблемний комплекс та інноваційну сутність.

Шлягерні риси циганських пісень-романсів ХІХ століття – проблема, яка не отримала достатнього висвітлення в музикознавчій літературі. Серед невеликої кількості робіт, що присвячені циганським інтерпретаціям російського романсу, особливе місце займає праця Т. Щербакової [13]. У цьому блискучому дослідженні пісні-романси ХІХ століття розглядаються лише з позиції циганської інтерпретаторської традиції. Однак, на наш погляд, виявлення у цих пісенних творах рис шлягеру, а також причин, що зумовили їхню тотальну популярність, є необхідним для більш повного та глибокого вивчення специфіки тогочасної культури.

Як вважаємо, для осягнення причин затребуваності циганських романсів-шлягерів необхідно залучити понятійно-категоріальну базу сучасних праць у сфері психології. На наш погляд, для методологічної бази дослідження важливою є теорія так званих психічних вірусів,

висунута американським науковцем Р. Броді [1]. Поняття «психічний вірус» дослідник використовує для позначення такого явища, що «використовує зовнішні механізми копіювання для примусового самовідтворення» [1, с. 30]. Зауважимо, що ця теорія багато в чому співзвучна з широковідомою концепцією «медіавірусу» Д. Рашкоффа [7]. Але якщо сфера використання поняття «медіавірус» обмежена культурним простором другої половини ХХ – початку ХХІ ст., то «психічні віруси», як вважає Р. Броді, були присутні протягом всієї історії людства, однак їх цілеспрямоване використання пов'язане лише з Найновішим часом.

Різновидом «психічного вірусу», на думку Р. Броді, є «культурний вірус». Цей термін науковець вживає для позначення такої культурної події, що використовує людський розум для константного самовідтворення та розповсюдження [1, с. 90–91]. Р. Броді називає наступні характерні ознаки «культурного вірусу». По-перше, на відміну від «психічних вірусів», цей тип виникає довільно, а процес його створення – швидше інтуїтивний, ніж логічний та цілеспрямований. По-друге, метою «культурного вірусу» є лише власне самозакріплення, що, на відміну від інших вірусних різновидів, не схиляє його носіїв ні до придбання певної речі (як вірус реклами), ані до заангажованого ставлення до події/людини (як політичні віруси) тощо.

Зауважимо, що це протиставлення «психічного» та «культурного вірусів» актуальне по відношенню до подій/творів мистецтва, що належать до ХІХ століття та попередніх епох. Це пояснюється відсутністю до початку ХХ століття тотального впливу таких експансивно-спрямованих феноменів, як мода, реклама, мас-медіа тощо. Більша частина ж творів-шлягерів ХХ – початку ХХІ ст., на нашу думку, належить до «психічних вірусів» – вони є свідомо «сконструйовані» з метою охоплення великої аудиторії слухачів¹.

Таким чином, використання концепції «культурного вірусу» як методологічної бази цієї роботи дозволяє дослідити специфіку популярності циганських романсів-шлягерів ХІХ ст. та визначити причини їхньої привабливості для слухачів усіх верств населення.

Слід зазначити, що поняття «циганський романс» ми використовуємо у значенні, запровадженому Т. Щербаковою. Ця дослідниця розуміє його як сукупність «романсів, які створювалися російським містом (підкреслено автором – І. Ш.) на різних «поверхах» його музичних та навколомузичних сфер» [13, с. 74]. На її думку, належність цих романсів до циганських зумовлена тим, що циганські хори були основним каналом розповсюдження й популяризації названих творів серед населення Російської імперії [13, с. 76–77].

Зауважимо, що циганський репертуар містив не тільки виключно ці романси, а й обробки російських та українських народних пісень [11, с. 59; 13, с. 57–74], а також так звані «пісні табору» – «живу творчість кочового народу, що мігрувала разом з ним по неосяжному простору Російської імперії та оновлювалась у цих мандрах» [13, с. 49]. Зосередження наукової уваги статті саме на романсах викликане двома причинами. По-перше, твори О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова є широковідомими і популярними й на сучасному етапі (тобто зберегли статус шлягера і до сьогодні). А по-друге, жанр романсу є найвизначнішою, значущою складовою циганського виконавського мистецтва, про що свідчать слова О. Чекан та Ю. Чекана: «він... найбільше розкриває циганську душу, і тільки циган уміє співати романсів так, як треба» [11, с. 59].

Мета пропонованої роботи полягає у визначенні шлягерної сутності циганських романсів ХІХ ст. та специфіки їхнього побутування як своєрідних «культурних вірусів».

Т. Чередніченко називає наступні характерні риси шлягеру: пісенність танцювального типу, любовно-ліричний текст, стандартизація елементів музичної мови, наявність міксту на всіх рівнях (від жанрово-інтонаційного до стилістичного) [5, с. 639]. Розглянемо прояви цих рис у циганських романсах ХІХ ст.

Перша з перерахованих властивостей шлягеру – **пісенність танцювального типу** – у розглянутих творах має досить специфічний прояв. Зазначимо, що у цей історичний період протяжні та танцювальні пісенні твори існували відокремлено. Однак, як свідчать спогади сучасників, цигани вміли майстерно «стикувати» контрастні різножанрові пісні-романси, а

¹ Доказом свідомого створення більшості шлягерів у Новітній час є існування ще на початку ХХ століття підручників, що навчали «виготовлення» пісні-шлягеру [12, с. 189].

часом навіть поєднували протяжні та танцювальні епізоди у межах одного твору, що створювало сильний емоційний ефект. Так, наприклад, Л. Толстой у повісті «Два гусара» характеризував циганський спів як танцювальне «дійство», у якому поволі змінювалась образність – «все сильніше та енергійніше <...> все жвавіше й жвавіше» [9, с. 262]¹. Описане письменником поступове пришвидшення темпу, яке спрямоване на загострення емоційної слухацької уваги, з часом стало одним з найулюбленіших виконавських засобів. Більше того, цей прийом навіть «переріс» виключно циганську виконавську традицію та став одним з найбільш затребуваних засобів естрадної музики (див., наприклад, пісні «Видели ночь» групи «Здоб ши Здуб» та «Гуляночка» Верки Сердючки).

Наступна характерна риса шлягеру – **наявність любовно-ліричного тексту**. У цьому сенсі жанр романсу XIX ст. як твір романтичної доби акумулював у собі найвиразніші риси лірично-чуттєвої поезії з властивою їй емоційною відкритістю та томлінням кохання. Як зазначає Т. Щербакова, такі якості поетичного тексту та емоційно співзвучної йому мелодії відповідали основним запитам тогочасної публіки: «любовна насолода та страждання серця виливалися у простому та безпосередньо виразному наспіві» [13, с. 77].

Третя з названих властивостей шлягеру – **стандартизація елементів музичної мови**. У циганських романсах цього періоду викристалізувалася романтична секстова інтонація (V – III – (II) – (I)), за якою закріпилася романсово-чуттєва семантика (згодом цей мелодичний зворот, який набув якості чуттєвої інтонації-символу, став широко використовуватися на всіх ступенях ладу у висхідному та низхідному русі). Таке семантичне наповнення секстового мелодичного звороту виникло, по-перше, завдяки його ліричності, заокругленості та виразності, а по-друге – через те, що ця інтонація супроводжує найбільш проникливі, емоційно увиразнені рядки вербального тексту. Серед безмежної кількості прикладів використання цього звороту назвемо романс О. Варламова «Напоминание», де ця інтонація щоразу з'являється на словах «Ты помнишь ли?» – на початку та в кінці кожного куплету (тт. 5-6, 22–23).

У числі інших усталених інтонаційних зворотів циганських романсів слід назвати хроматичний висхідний або низхідний рух, що підкреслює емоційно-виразний вербальний текст. Як приклад назвемо романс О. Аляб'єва «Иртыш», де низхідний хроматичний рух припадає на гостро-драматичні слова (тт. 3, 7, 9, 20):

Пе - вец мла дой,судь-бойго - ни-мый, при бре - гебыет рыхводси - дел и, гру-стьюскорб-но-ю то
ми-мый, раз - лу - ку среди-но-ю пел. Шу - ми, Ир тыш, стру-и-тись, во-ды, не-си-те грустьмо-ю со
бой, а я, ли - шен-ный здесь сво - бо - ды, ды - шу для ро - ди - ны дра -
гои! А я, ли - шен-ный здесь сво-до - ды, ды-шу для ро - ди-ны дра - гои!

Остання з названих специфічних рис шлягеру – його **синтезуюча природа** – охоплює всі рівні циганських романсів (інтонаційний, жанрово-стильовий та театральновиконавський).

Як свідчать сучасники, інтонаційний компонент інтерпретацій циганських романсів був найбільш мобільною складовою, схильною до метаморфоз і синтезування. Серед компонентів такого синтезу, як зазначив Ап. Григор'єв, – «і російська пісня, і романс, й італійський мотив, і мазурки», що «набувають у горлі цигана оригінальний, самобутній характер» [2, с. 174]. Таке поєднання різноманітних інтонаційних практик, на думку Т. Щербакової, мало за мету надати

¹ Показово, що письменник протягом всього твору не відділяє циганський спів від танку – «почалися *танці* (курсив автора – І. Ш.), тобто циганські пісні» [9, с. 261].

циганському співу підвищений тонус експресивності, небуденності, а також служили прагненню виконавців створити такий музичний продукт, що мав би найбільшу затребуваність за впізнавання у слухацької аудиторії.

На жанрово-стильовому рівні циганські транскрипції утворювали, висловлюючись словами Т. Щербакової, «гібриди, що були вражаюче ненормативними». Органічне поєднання різножанрових (протяжних, танцювальних), різностильових (міська побутова пісня, народна пісня, сентиментальний романс, оперна арія, табірна пісня) та різнонаціональних (російських, українських з власне циганськими) елементів, яке могло видозмінюватися з кожним новим виконанням, долаючи інертність слухацького сприйняття, – це одна з тих якостей, що зумовлювали надзвичайну популярність циганських романсів-шлягерів XIX ст.

Театральнo-виконавський рівень синтезу циганських романсів XIX ст. специфічний винятково для циганської інтерпретаторської традиції. У циганських виступах, які названі сучасниками справжнім драматичним дійством [6, с. 152], небуденна краса «дикої музики рухів» (О. О. Блок) підкреслювалася яскраво вираженою театральною імпровізаційністю із довільною зміною темпу і гучності виконання, вербального та інтонаційного текстів, співу й мелодекламації, сольних, ансамблевих і хорових епізодів. Показовою є навіть узагальнююча назва циганських колективів того часу – «хори з картинами». Такий термін виник завдяки характерному для циган-виконавців вродженому акторству, вираженому в «ефектних постанях, акторських позах, запальних танцях» [12, с. 62].

Таким чином, розглянутим романсовим творам властиві всі ознаки шлягеру XIX ст. Проте виникає важливе питання: який чинник послужив причиною виокремлення зі всієї музики XIX ст. саме циганських романсів як шлягерів своєї епохи?

Для відповіді на це питання слід окремо зупинитися на принципі відбору творів циганськими виконавцями. За словами Т. Щербакової, у цих романсах «переважала тематика любовного пориву й туги, за контрастом використовувались теми молодечтва і безтурботної веселості» [13, с. 77]. Зазначимо, що вибір таких вокальних творів не є випадковим. Пріоритет такої тематики спричинений її максимальною відповідністю потребам тогочасної слухацької аудиторії.

Слід окремо зупинитися на відповідності романсів-шлягерів тогочасним соціальним запитам. Небуденність, винятковість, неповторність кожного виступу циганських колективів зумовлювала сприйняття їхнього виконавства як своєрідного свята, більше того – події, де кожен із слухачів/співучасників дійства міг обрати собі роль за смаком. За твердженням Ю. Лотмана, таким святом для людини XIX ст. було «залучення до світу театральних лаштунків чи циганського табору» з «обов'язковою зміною соціальної маски: ...якщо у повсякденному житті даний член колективу належав до принижених та зневажених, то під час розваг він повинен був грати роль людини, якій «сам чорт не брат». І навпаки, для того, хто володіє високим авторитетом, його роль у дзеркальному світі свята буде часом включати гру в «приниженого» [3, с. 491].

Як ми вважаємо, завдяки яскравій іманентно-святковій манері виконання та орієнтованості на гостро експресивне тематичне наповнення жанр циганського романсу перетворився на своєрідний «культурний вірус», який спонукав інтерес до циганських романсів та циганського виконавського мистецтва в цілому протягом більш ніж півтора століття.

Для осягнення специфіки явища «культурного вірусу» у циганських романсах XIX ст. розглянемо його характерні складові.

Обов'язковим компонентом будь-якого психічного та культурного вірусу Р. Броді називає мем або комплекс мемів. Спираючись на концепцію Р. Докінза про егоїстичний ген, Р. Броді визначає «мем» як «одиницю інформації, яка міститься у розумі, впливає на хід подій та сприяє виникненню своїх копій у мізках інших людей» [1, с. 15].

У числі найбільш дієвих мемів (за словами ученого, це «ті, які краще розповсюджуються» [1, с. 46]) Р. Броді називає такі, що подразнюють чуттєві точки – це мему сексу, небезпеки, їжі та належності до певної спільноти. Як вважає дослідник, наявність у події/повідомленні хоча б одного з перерахованих мемів сприяє виникненню такого явища, як «психічний» або «культурний вірус».

У результаті аналізу циганських романсів XIX ст. стає очевидним, що переважна частина названих Р. Броді мемів є їх невід'ємною складовою. Більше того, присутність цих мемів виявляється на різних рівнях романсів (вербальному, інтонаційному, виконавсько-інтерпретаційному /рівень циганської виконавської транскрипції /), що, на наш погляд, сприяє кращому закріпленню їх у мізках слухачів.

Вважаємо за необхідне підкреслити, що акумулювання дієвих мемів у циганських романсах XIX ст. трактується нами як результат інтуїтивного композиторського та виконавського пошуку, що аж ніяк не ставив за мету свідоме створення «культурного вірусу».

Розглянемо принцип функціонування мемів сексу, небезпеки і належності до спільноти на вербальному, інтонаційному та виконавсько-інтерпретаційному рівнях романсів О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова.

Перший з названих – **мем сексу** – виявляється в цих творах у властивому даній епосі модусі романтичного томління в коханні, іншими словами – має не відверто-сексуальну, а, ймовірно, еротичну специфіку (саме з цієї причини далі цей мем буде нами називатися еротичним). Варто сказати, що еротичний мем є дуже затребуваним у мистецтві XIX ст. Він знаходить втілення у прозовій літературі (завдяки зосередженості на любовних переживаннях героїв), новомодних танцях (наприклад, у вальсі, де кавалер міг притиснути до себе даму – нечувана вільність для того часу). До того ж еротичний мем «виходив за рамки» мистецтва і ставав невід'ємною часткою повсякденного життя, що виражалося у грайливо-еротичній манері поведіння, відвертому покрою одягу тощо.

Вербальні тексти розглянутих романсів сповнені найпоетичніших виявів почуттів: від прагнення очікуваної зустрічі з коханою людиною (наприклад, «Она миленькая» О. Гурільова: «Время, мчися быстрее!/Хочу видетсья с ней./Дай «люблю» ей сказать,/дай ее мне обнять») до безмежної радості від взаємних почуттів (див. романс «Восторг любви» О. Варламова: «Приятно для любви крушиться,/приятно для нее терпеть!/Как сердцу сладостно томиться/и пламенем любви гореть»).

Інтонаційно мем еротики проявляється за допомогою секстової романсової інтонації, мова про яку йшла раніше. Причиною висунення саме цього мелодичного звороту як інтонаційної реалізації вказаного мему вбачаємо в іманентних йому відкритій емоційності, відвертості, зворушливості – тих якостях, що характеризують еротично-любовні почуття XIX ст.

На виконавсько-інтерпретаційному рівні мем еросу виявляється в гостро-емоційній манері виконання, що кидала виклик міщанській сірості, деякою мірою навіть збуджувала. Не випадково сучасники описували циганські виступи як «хор вакханок: очі горять, обличчя запалюються у якомусь захваті» [10, с. 8] та «то плаче, томить, просто душу з тіла виймає, а потім раптом як вхопить зовсім у іншому роді й точно одразу знову серце вставить» [4, с. 133]. Слід зазначити, що пристрасно-емоційна манера циганського виконання походить від яскравого, вибухового темпераменту, властивого цьому народу. Так, наприклад, експресивність притаманна навіть розмовній мові, що, на думку О. Чекан та Ю. Чекана, є доказом «вибуховості характеру, спонтанності висловів, високої емоційної температури спілкування» [11, с. 37].

Другий з названих Р. Броді – **мем небезпеки** – виявляється по-різному на різних, що розглядаються. На вербальному рівні він має тісний зв'язок з мемом сексу, що виражається у небезпеці бути покинутим коханою людиною, бути самотнім, забутим, а іноді (в традиціях гіперболізованого прояву почуттів у циганських творах) – й із небезпекою померти з любовної туги. Серед безлічі прикладів наведемо романс «Ожидание» О. Варламова, у якому поступово розгортається душевна драма дівчини, що більше ніколи не побачить свого коханого (наведемо текст другого куплету, на який припадає найбільша емоційна гострота: «Зачем ты поздною порою/одна выходишь на крыльцо?/Зачем горячею слезою ты моешь тусклое кольцо?/Не жди его: в стране далекой,/в кровавой сече он сражен./Там он чужими, одинокий,/в чужую землю схоронен»).

Інтонаційно мем небезпеки позначений найбільш гостро емоційною, експресивно-напруженою інтонацією того часу – висхідним або низхідним хроматичним рухом. Зауважимо,

що цей інтонаційний зворот не є специфічним виключно для російській музики – раніше він побутував як *passus duriusculus* у західноєвропейському музичному мистецтві епохи бароко, однак на території Росії він актуалізувався саме через романси XIX ст.

На інтерпретаторському рівні відбувалося посилення мемів небезпеки, присутніх на інтонаційному і вербальному рівнях, що проявлялося у підкреслено гострій виконавській емоційності, підвищеній патетиці, своєрідному «згущенні кольорів» трагічних та тужливих циганських романсів. Так, наприклад, преса відгукнулася на один з виступів циганської співачки Степаніди: «Ніхто не смів дихати, і, звичайно, у всіх <...> стислося серце; у всіх також затліла душа, коли відчайдушним голосом закінчила вона другий куплет» [8, с. 396–397].

Останній з виділених Р. Броді – **мем належності** до певної спільноти. Слід зазначити подвійну національну специфіку розглянутих романсів: по-перше, ці твори належать до російської музичної традиції (з притаманними їй яскравою інтонаційністю та романтичним образно-сюжетним наповненням), а по-друге – циганський виконавський компонент не тільки додає властиві цьому народу «нотки» (експресію, небуденність, пристрасність тощо), а й завдяки увиразненості та уваги до емоційних деталей акцентує характерне для російської культури XIX ст. прагнення до «широї радості, таємних передчуттів та сліз болю й розпачу» [13, с. 27].

На вербальному рівні мем належності до спільноти виявляється у використанні типово російської любовно-ліричної тематики, характерної для доби романтизму: прагнення любові, розлука з коханою людиною, туга й смуток через неподілені почуття. Ці сюжети були зрозумілі та затребувані у всіх верствах російського населення XIX ст., що було одним з найважливіших чинників популярності творів.

Інтонаційно цей мем виявляється через характерну російську та українську романсову пісенність. Важливо, що типові романсові інтонації формувалися саме на базі народної мелодики, завдяки чому, на нашу думку, вони й виявилися «життєздатними» для існування у російській музиці подальших епох.

На виконавсько-інтерпретаційному рівні мем належності до спільноти виявляється у органічному сплаві російської, української та циганської культурних традицій, де кожен з національних елементів є ідентифікованим. Підтвердженням цього є слова сучасників, які характеризують виступ циганського хору у Павлівському воксалі (збережено правопис першоджерела): «Радість та веселощі лилися до серця разом з рідними наспівами, з молодечтвом російської пісні (підкреслення наше – І. Ш.)» [10, с. 8].

Отже, циганським романсам XIX ст. властиві такі характерні ознаки, як органічне поєднання пісенних та танцювальних компонентів, експресивний любовно-ліричний текст, специфічні усталені елементи музичної мови (романтична секстова інтонація, хроматичний висхідний або низхідний рух), синтезуюча природа, що охоплює всі рівні твору (від інтонаційного до жанрово-стильового, а також об'єднує різні види мистецтв: музику, танок, театр). Усе перелічене дозволяє віднести циганські романси до шлягерів XIX ст.

Вербально-інтонаційний аналіз розглянутих творів та специфіка їхнього побутування дозволяє віднести циганську романсову виконавську творчість до феномена «культурного вірусу». Це підтверджується наявністю в них виділених Р. Броді мемів – одиниць інформації, які розповсюджуються та копіюються у мізках носіїв.

Як сказав Ю. Лотман, «щоб стати значущим, тобто «новим», «своє» нібито зміщується на положення «чужого», переживає «друге знайомство» з нами та знову стає «своїм» [3, с. 534]. Це повною мірою стосується романсів О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова – у результаті побутування як циганських романсів ці російські твори стали справжніми шлягерами своєї епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Броді Р. Психические вирусы. Методическое пособие для слушателей курса «Современные психотехнологии» / Р. Броді. – М. : ИВЦ «Маркетинг», 2002. – 192 с.

2. Григорьев Ап. Концерт цыган // Московский городской листок. – 1847. – № 43. – С. 174.
3. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. Лотман. – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1994. – 709 с.
4. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове // Полн. собр. соч. / Б. М. Маркевич. – В 11 т. – Т. 11. – СПб., 1885. – 438 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. Немцов Ф. И. Цыгане // Природа и люди. – 1892. – № 28. – С. 443–444.
7. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф; [пер. с англ. Д. Борисова]. – М. : Ультра. Культура, 2003. – 368 с.
8. Русская Каталани // Отечественные записки. – 1822. – ч. 10. – № 32. – С. 395–402.
9. Толстой Л. Н. Два Гусара // Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 2-й / Л. Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 239–296.
10. Ф. Б. Праздник на Павловском воксале // Северная пчела. – 1838. – № 252. – 3 ноября. – С. 8.
11. Чекан О. Romano dram. Подорож країною ромів / Олена Чекан, Юрій Чекан. – К. : Нора-Друк, 2003. – 64 с.
12. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В 2-х томах. Т. 1 и 2. / Т. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – 392 с.
13. Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России / Т. Щербакова. – М. : Музыка, 1984. – 176 с.

УДК 782.7 (430.2)

Л. В. ЛЮТЬКО

«ШЛЮБ ПРОТИ ВОЛІ» Е. ХУМПЕРДІНКА ЯК ОДИН З ПЕРШИХ ЗРАЗКІВ ПОСТВАГНЕРІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ НА КОМІЧНИЙ СЮЖЕТ

У статті досліджено особливості трактування жанру комічної опери Е. Хумпердінком. Охарактеризовано специфіку творчого методу композитора як перетворення принципів вагнерівської музичної драми у рамках неміфологічного сюжету. Твір розглянуто у контексті пошукових тенденцій періоду Fin de siècle у музичній культурі Німеччини.

Ключові слова: комічна опера, зінгіпіль, музична драма.

Л. В. ЛЮТЬКО

«БРАК ПРОТИВ ВОЛИ» Э. ХУМПЕРДИНКА КАК ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ОБРАЗЦОВ ПОСТВАГНЕРОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ НА КОМИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

В статье исследованы особенности трактовки жанра комической оперы Э. Хумпердинком. Охарактеризована специфика творческого метода композитора как преломление принципов вагнеровской музыкальной драмы в рамках немифологического сюжета. Произведение рассмотрено в контексте поисковых тенденций периода Fin de siècle в музыкальной культуре Германии.

Ключевые слова: комическая опера, зингипиль, музыкальная драма.