

Valentina Musiy

Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa

«ДОН ЖУАН» МОЦАРТА И «НЕИСТОВЫЙ ДОН ЖУАН» ГЕРОЯ РОМАНА ГАСТОНА ЛЕРУ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ» В СВЕТЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОПЕРЫ

Произведения искусства, как и люди, живы до тех пор, пока о них помнят и обращаются к ним. Предлагаемая статья посвящена анализу рецепции оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» в, пожалуй, самой знаменитой книге французского писателя XX века Гастона Леру «Призрак оперы».

Отметив, что все французские писатели «подвизавшиеся в области популярного чтения», в собственных сочинениях опирались на опыт предшественников, Кирилл Александрович Чекалов замечает, что именно в творчестве Гастона Леру (1868 – 1927) «интертекстуальное начало выражено особенно сильно», а среди его сочинений, в особой степени выделяющихся «толщиной интертекстуальных слоев»¹, – «Призрак оперы» (1910). Одним из вариантов интертекстуальности в романе является включение в него фрагментов оперных постановок, имен персонажей или же исполнителей партий в них. Это «Король Лахорский» Ж. Массне, «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Ш.-Ф. Гуно, «Жидовка» Ж.-Ф.-Ф. Галеви, «Гамлет» А. Тома, «Волшебная флейта» В.А. Моцарта, «Отелло» Дж. Россини. Центральное место в этом ряду занимает «Дон Жуан» (1787) В.А. Моцарта на либретто итальянского поэта и драматурга Лоренцо да Понте. Это обусловлено и общей значимостью этого произведения для развития музыкальной культуры в целом, и тем, что именно оно помогает в значительной степени понять и объяснить характер центрального персонажа романа Гастона Леру – Эрика. Причем, опера Моцарта не только упоминается в романе Леру, но и становится основой своего рода интерсубъективности – герой романа вступает в диалог с Моцартом, автором «Дон Жуана, или Наказанного развратника», и создает собственную оперу «Торжествующий Дон Жуан», настаивая на ее

¹ К.А. Чекалов, *Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак Оперы»* [в:] Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2016, № 3, с. 94.

принципиальной новизне. Чтобы определить, в чем суть их диалога, остановимся подробнее на обеих операх.

Непревзойденная в своей красоте и силе воздействия на душу слушателя музыка «Дон Жуана» впервые в истории оперного искусства выразила торжество чувственного гедонизма, переживание любви как утверждение радости земного существования. Первое представление «Дон Жуана» состоялось 29 октября 1787 года в Праге. Лейпциг и Варшава впервые услышали оперу в исполнении этого же Сословного пражского театра. Премьера оперы в Вене состоялась в мае 1788 года. Первые сведения об исполнении Моцарта в России относятся к 1790-м годам (в 1794 году на сцене придворного театра была поставлена «Волшебная флейта»), первое исполнение «Дон Жуана» состоялось 12 января 1806 года на сцене Немецкого театра, а 30 января 1839 года, на русском языке – в Большом театре в Москве. Одесса впервые услышала «Дон Жуана» в исполнении немецкой труппы в 1843 году, а в 1846 году – итальянской. Судя по написанным в начале XX века очеркам Александра Дерибаса, опера оставила в сердцах одесситов «неизгладимые образы». В статье, написанной в 1915 году связи со смертью О.О. Палечека, исполнявшего в «Дон Жуане» партию Лепорелло, он вспоминает:

А этот дивный, бессмертный дуэт двух образов: Дон-Жуан и Лепорелло, в воплощении Корсова и Палечека! Первое появление верного, но трусливого слуги с его арией “*Tutta note faticar, tutta note non dormer*” сразу вызывало в слушателях то бодрое внимание, которое ни разу не покидало их во все течение оперы. А вот и Дон-Жуан, красавец Корсов! И как очаровательно и убедительно звучала ария Лепорелло о тысяче и трех красавицах, побежденных его неотразимым господином. А дуэт Дон-Жуана с Церлиной – «*La ci darem la mano*»? А трагический образ Донны Анны в воплощении Меншиковой! Только в исполнении бергеровских певцов можно было так оценить и полюбить бессмертное моцартовское произведение, как оценили и полюбили его старые одесситы²

Правда, следует уточнить, что речь идет не об оперном театре в Одессе, а о том, что располагался в конце Греческой улицы за Строгановским мостом, в «неуклюжем и громоздком деревянном» здании, переделанном из цирка, и назывался «Эрмитаж». Здесь, в 1870-х годах «подвизалась великолепная труппа русских оперных артистов под управлением известного киевского оперного антрепренера Бергера»³.

Как уже было отмечено, первая постановка оперы Моцарта «Дон Жуан» состоялась в 1787 году. Это время зарождения романтизма в мировой культуре. Если же помнить, что для романтиков именно музыка

² Александр Дерибас, *Старая Одесса. Забытые страницы*: Исторические очерки и воспоминания, Киев 2005, с. 354.

³ Александр Дерибас, с. 352.

была высшим выражением духа, становится понятным, почему «отсчет романтической эпохи»⁴ начинается с пражской премьеры оперы Моцарта «Дон Жуан». Поясняя подобное восприятие музыки, немецкий романтик Э.Т.А. Гофман писал:

Музыка раскрывает перед человеком неведомое царство; мир, не имеющий ничего общего с чувственным миром, окружающим нас, – здесь человек сбрасывает конкретные чувства, чтобы отдаться невыразимому. Как мало понимали эту особую сущность музыки те композиторы, что пытались изобразить эти подающиеся определению чувства или даже события, подходя с пластическими мерками к искусству, по сути своей совершенно противоположному пластике! <...>. В хоре, где соответствующая поэзия словами выражает те или иные страсти, магическая сила музыки действует подобно волшебному элексиру, несколько капель которого придают любому напитку изысканное великолепие. Страсть, воплощенную в опере, – любовь, ненависть, гнев, отчаяние, etc. – музыка облекает пурпурным сиянием романтизма, и даже то, что мы воспринимаем из самой жизни, уводит нас в царство бесконечного. Волшебная сила музыки столь велика, что, воздействуя на нас все мощнее, она способна разорвать узы любого другого искусства⁵

Не случайно и в «Дон Жуане» Моцарта на протяжении, пожалуй, всего XIX века, художники, каждый раз по-своему толкуя его образы и ситуации, так или иначе склонялись к романтическому ее видению, к пониманию главного героя как личности, утверждающей приоритет субстанциальных, человеческих ценностей. С долей юмора на это обратил внимание Рихард Вагнер, когда писал о Моцарте:

Его музыка невольно облагораживала все полагающиеся ей по театральной конвенции характеры тем, что шлифовала их, как шлифуют дикий камень, обращала со всех сторон к свету и держала в том направлении, в котором отражались наиболее блестящие лучи света. Таким образом он сумел при воспроизведении характеров, например, в «Дон Жуане», достигнуть такой полноты выражения, что Гофману пришла мысль установить между ними самые глубокие и таинственные отношения, о которых не подозревали ни поэт, ни композитор»⁶.

Итак, хотя в опере «Дон Жуан, или Наказанный развратник» ее герой и не предстает исключительной личностью и устремленным к универсальным ценностям избранником, новизна трактовки этого легендарного образа Моцартом стала основанием для романтиков

⁴ К.А. Чекалов, *Гастон Леру и немецкий романтизм*, [в:] Известия РАН. Серия литературы и языка, 2016, т. 75, № 4, с. 14.

⁵ Э.Т.А. Гофман, *Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы*, Москва 1987, с. 138.

⁶ Рихард Вагнер, *Опера и драма*, [в:] Рихард Вагнер, *Избранные работы*, Москва 1978, с. 319.

заговорить о необычности Дон Жуана как соблазнителя. Так «некий путешествующий энтузиаст» в новелле Гофмана во время представления оперы Моцарта обнаруживает в нем мятущуюся душу. А Серен Кьеркегор, вынесший в качестве эпиграфа к «Дневнику соблазнителя» строки арии Лепорелло о сотнях красавиц в списке его господина («Преобладающей его страстью были молоденькие девушки») и задавший таким образом возможность соотнесения его героя Йоханнеса с Дон Жуаном Моцарта, вложил в уста повествующего о нем его приятеля характеристики, которые не только являются традиционными для этого легендарного героя («...вся жизнь его была рассчитана на одно наслаждение...»⁷, «...он был настоящим виртуозом»⁸ в любовной игре), но и те, что подчеркивают его необычайность как соблазнителя, поскольку оказывается, что тот жил «исключительно эстетической жизнью». Результатом обольстительства Йоханнеса оказывался переход соблазненной им девушки от состояния бессознательности и непосредственности к осознанности и рефлексии.

В музыке следование именно моцартовскому толкованию Дон Жуана проявится в сочинениях Ференца Листа («Воспоминания о Дон Жуане Моцарта»), Рихарда Штрауса, который, хотя и создавал своего «Дон Жуана» на основе текста романтической «драматической поэмы» Николауса Ленау, сохранил высокое звучание моцартовской темы привязанности Дон Жуана радостям земного существования, противопоставив ее смерти как угасанию жажды жизни в душе.

На первый взгляд, и герой романа Гастона Леру, который именуется Торжествующим Дон Жуаном, устремлен к счастью. Не случайно он выступает в произведении в роли любовника и проявляет себя в этой роли и повелителем, и искушителем. Однако, он, скорее, альтернатива герою Моцарта.

Сравнение героев оперы Моцарта и романа Леру начнем с того, что образы обоих предельно сложны и многогранны. Отсюда, в частности, довольно противоречивые оценки их исследователями. Приведем в качестве подтверждения две точки зрения на Дон Жуана Моцарта, высказанные Б. Шалагиновым и К. Зенкиным. С точки зрения Бориса Шалагинова, Дон Жуан выражает торжество жизни над смертью. Обратив внимание на то, как постепенно мистическое в музыке все больше обретало гуманистический характер, исследователь пишет:

В опере «Дон Жуан» присутствие потустороннего напоминает о себе. Однако композитор противопоставляет ему так много человеческого (и бахвальство и эгоизм Дон Жуана, и страстность Донны Анны, и нежность Донны Эльвиры, и безграничную преданность Оттавио, и простодушие Церлины, и трусость Лепорелло...). Поэтому, несмотря на победу Командора над Доном Жуаном, в

⁷ Сёрен Кьеркегор, *Дневник обольстителя*, Москва 1999, с. 47.

⁸ Сёрен Кьеркегор, *Дневник обольстителя*, с. 49.

финале, в музыке заключительного вокального секстета торжествует не inferнальная сила мести, а то, что так характерно для музыки В.-А. Моцарта в целом: чарующая и одновременно противоречивая пестрота живой жизни⁹.

Константин Зенкин делает акцент на выразившейся в «Дон Жуане» антиномии между красотой и оправданностью чувственности и недопустимостью не освященного высокими моральными принципами наслаждения:

Моцарт – стихийно и чисто музыкально вскрывает трагизм этой антиномии (что оказалось возможным опять-таки в эпоху Просвещения), и трагедия его музыки, по сути дела, не сводится к гибели Дон-Жуана (которая является не трагедией, а справедливым возмездием), а пронизательно предвещает гибель всей культуры, готовый поставить во главу угла культ самодовлеющего наслаждения. Романтики с присущей им тенденцией своеобразной эстетизации зла и просто превращая Дон-Жуана в положительного героя, снизили этическую остроту указанной антиномии и перенесли акцент в другую плоскость: в психологический мир Дон-Жуана и соблазненных им женщин¹⁰.

Одна из причин подобных разноречивых характеристик в том, что Дон Жуан, герой «*dramma giocoso*» (комической драмы), как определил Моцарт жанр своего произведения, одновременно и легкомыслен, и непостоянен, и бесстрашен, и предприимчив, и коварен. Ему присущи и бахвальство, и достоинство, и артистизм, и достоинство. Поэтому легендарный осквернитель памяти умершего и соблазнитель в опере В.А. Моцарта оказался в восприятии романтиков личностью, ищущей в переживании любви путь к субстанциальным, универсальным ценностям.

Образ героя романа Г. Леру не менее сложен. Однако, если неоднозначность Дон Жуана у Моцарта связана с его, страстной жадной жизни и бунтом против ее обыденности и временной ограниченности, противоречивость Эрика обусловлена совмещением в нем «белого» и «черного» двойников. К примеру, он обрекает Перса на мучительную смерть и спасает его. Ненавидя Рауля, он вручает ему руку Кристины. В связи с тем, что Эрик является, одновременно, и артистом, и палачом, он лишь частично напоминает своего предшественника. Оба убивают, однако Дон Жуан Моцарта – на поединке, защищая, как это и следует дворянину, свою честь, а Эрик превращает убийство в зрелище. Воспринимая окружающих как толпу, он решает мстить миру за то, что является отверженным среди людей. В этом проявилось следование Г. Леру традициям романтизма. Переживая непреодолимое неприятие действитель-

⁹ Борис Шалагинов, *Німецький романтизм і містичне* [в:] *Поетика містичного*, Чернівці, 2011, с. 139, с. 140.

¹⁰ Константин Зенкин, *Музыка в истории слова о Дон-Жуане*, <http://www.2israel-music.com/Don-Juan.htm>.

ьности, Эрик отвергает все нравственные нормы и законы мира. Последним актом мести всему человечеству должен был стать подрыв бочек с порохом, заложенных в основание Парижской Оперы.

Второй уровень, на котором в романе Г. Леру развивается мотив двойничества, связан со сферой проявления способностей Эрика – его музыкой, Ангелом, а тем самым – и творцом величайшей и совершеннейшей в мире гармонии – он долгое время представлялся Кристине. Об Ангеле Музыки девушка впервые услышала от отца, талантливого скрипача. По его словам, он мог явиться только «избранным душам». В их ушах, рассказывал он, неожиданно «начинает звучать неземная музыка, слышится божественный голос, и они запоминают его на всю жизнь. Тех, кого посетил Ангел, будто коснулся огонь небесный»¹¹. Умирая, отец обещал Кристине, что пошлет ей его с небес. Поэтому, слыша голос Эрика, который стал ее наставником в искусстве пения, девушка была убеждена, что так и случилось. Он научил ее правильному дыханию, поставил голос, расширив его диапазон, открыл секрет, как разработать грудной регистр. И, наконец, сообщает Кристина Раулю, «он помог объять все это священным огнем вдохновения», разбудил в ней «какую-то высшую пылающую жизнь», вселился в нее, «излучая гармонию»¹². Рауль, кстати, тоже пережил восторг, впервые слушая Эрика. Но в главном его сочинении, над которым Эрик трудился двадцать лет – опере «Торжествующий Дон Жуан» – выразилась демоническая сила музыканта. Услышавшая фрагменты этой оперы Кристина почувствовала, что в них соединились обожествление Скорби, триумф поднявшейся на крыльях Любви, осмелившейся «взглянуть в лицо Красоте», и жажда сжечь огнем весь мир.

Возможно, в подобном звучании главного музыкального сочинения Эрика выразилась особенность эпохи создания произведения о Призраке Оперы – декаданса. Романтический мотив встречи с музыкой как обретения «духовно истинного знания» и «прикосновения к “иному миру”» был, как заметила Р.Н. Поддубная, уже

настолько клиширован, что вошел в массовую литературу, утратив в ней духовно-онтологический смысл¹³.

Именно так, вне какой бы то ни было связи с «иными» сферами, воспринимает музыку и герой романа Г. Леру, подчеркивая принципиальную новизну своего «Дон Жуана»:

¹¹ Гастон Леру, *Призрак оперы*, Санкт-Петербург 2014, с. 70.

¹² Гастон Леру, с. 153.

¹³ Р.Н. Поддубная, *Современность классики: избранные труды*, Харьков, 2015, с. 503.

Этот «Дон Жуан» написан не на текст Лоренцо да Понте, которого вдохновляли вино, любовные интрижки и порок, а в конце концов его покарал Господь. Если хотите, сыграю вам Моцарта, эта музыка растрогает вас до слез и внушит вам благие мысли. А мой «Дон Жуан», Кристина, пылает, хоть кара небесная еще не поразила его¹⁴.

Если для Моцарта музыка в «Дон Жуане» явилась выражением принятия и переживания восторга радости жизни, для романтиков – признания за нею способности восстановить идеальное состояние целостности мира и приблизить человека к постижению универсальных стихий мироздания, то для Эрика, сочинителя «Торжествующего Дон Жуана», музыка – это та эсхатологическая сила, благодаря которой осуществится гибель космического порядка и восстановление хаоса; в которой, как в пламени, погибнет жизнь. Дон Жуан Моцарта до последнего мгновения сопротивлялся смерти, Эрик возвеличивает одну лишь смерть.

Отсюда – еще одно основание сопоставления двух «Дон-Жуанов» – Моцарта и героя романа Леру. Многие признают терапевтическое воздействие звучания оперы Моцарта. К примеру, сохранились воспоминания Карла Фридриха Кунца, виноторговца, издателя, владельца частной библиотеки в Бамберге в период пребывания в городе Э.Т.А. Гофмана о том, что «почитание» тем оперы Моцарта «Дон Жуан» «порой переходило границы разумной оценки, а иногда и вообще пределы фантазии». Своему знакомому, только что пережившему потерю ребенка, он настойчиво рекомендовал пойти послушать Моцарта, убеждая того, что «благодаря божественной музыке бессмертного мастера» К.Ф. Кунц, хотя и не забудет свою скорбь, но на несколько часов сможет испытать «облегчение и просветление». И Кунц признается в том, что Гофман был прав:

Увертюра началась; друг, сидевший рядом со мною, изо всех сил старался передать мне чувства, переполнявшие его, то жестом, то словом, указать на самые высокие моменты – глаза его были полны слез. Я хорошо понимал его и признаюсь, эта божественная музыка оказала на меня большее воздействие, чем все доводы разума, все слова утешения! Тот вечер я вовеки не забуду...¹⁵

Направленность сочиненной Эриком музыки была абсолютно противоположной.

Таким образом, если в опере Моцарта Командор, явившийся из преисподней, выступает как антагонист героя с его страстным жизнелюбием,

¹⁴ Гастон Леру, с. 168-169.

¹⁵ Э.Т.А. Гофман, *Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы*, Москва 1987, с. 141.

то в романе Леру Призрак Оперы сам связан с пространством преисподней и, хотя уподобляет себя Дон Жуану, на самом деле, исполняет роль, сходную с ролью Командора. Что же касается его оперы, то она так же опасна для людей, как и изобретаемые им ловушки. Хотя, без сомнения, Эрик был гениальным композитором. Несмотря на весь ужас, и всю боль, которые переживала Кристина, слушая его «Торжествующего Дон Жуана», она не могла сопротивляться величию музыки, которая полностью подчинила ее волю.

Причин того, что претендующий на роль торжествующего Дон Жуана герой так резко отличается от Дон Жуана Моцарта много. Это и жанровые признаки произведений, героями которых они являются: комическая опера Моцарта и готический роман Леру, на титуле которого заявлено, что его герой выступает в роли Призрака. Это и различие эпох их создания: ведь начало XX века уже не содержало в себе того искрометного, бьющего через край упоения жизнью, как последние десятилетия XVIII. Но нам представляется, что главное место среди этих причин принадлежит той, что имеет эстетический характер.

Особенность романа Гастона Леру в том, что герои проживают большую часть своей жизни в пределах театра. Отсюда – важность проблемы творчества в нем. Известно, что главным его признаком является практическое бескорыстие. Отрешившись от будничных забот, поэт в момент творческого вдохновения оказывается способным проникнуть в суть явления, прозреть истину. Качество этой зоркости непосредственно зависит от его способности отрешиться от личных страстей. Вот как писал об этом А. А. Фет:

Пусть предметом песни будут личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр., но, чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект, тем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал. С другой стороны, чем сильнее самое чувство будет раздвигать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение¹⁶.

Близкую мысль, о том, что происхождение музыки лежит вне всякой «индивидуации», выразил Фридрих Ницше в заметках «О Музыка и слове» (1871). Вернемся к романтическому толкованию музыки, высказанному Гофманом. Определяя те чувства, которые рождает музыка Моцарта, Э.Т.А. Гофман восклицает:

В глубины царства духов уводит нас Моцарт. Нами овладевает страх, но это страх без муки, он лишь предчувствие бесконечного. Любовь и грусть слышатся в милых голосах, ночь царства духов исчезает в светлом пурпурном блеске зари,

¹⁶ А. А. Фет, *О стихотворениях Ф.И. Тютчева*, [в:] А.А. Фет, *Сочинения в 2 т.*, т. 2, Москва 1982, с. 148.

и в невыразимой тоске мы устремляемся за образами, манящими нас к себе, в вечный хоровод облаков, в иные сферы...

И далее, сравнивая музыку Гайдна и Моцарта:

Гайдн романтически изображает человеческое в повседневной жизни; он вполне понятен большинству. Моцарт обращается к сверхчеловеческому, чудесному, живущему в глубине души¹⁷

Итак, музыка отвлекает нас от всего единичного и частного и выводит на уровень слияния с вневременным и универсальным. Эрик в романе Гастона Леру – гений музыки. Однако, из-за своей сосредоточенности на личной обиде и поглощенности жаждой местию природе, людям, за собственное безобразие, он совершает недопустимое для гения – злодейство, и это злодейство всецело поглощает его. Оттого и музыка его главного сочинения способна уничтожить мир, а не восстановить изначальную гармонию в нем, о чем мечтали романтики, так высоко ценившие оперу Моцарта «Дон Жуан». Но, пожалуй, представление об идеале Эрика и не было таким, как у романтиков. Это проявилось и в его отношении к сочиненной им музыке. Если для романтиков поэзия и музыка были той силой, которая призвана вернуть миру совершенство, Эрик, в конечном итоге, отказывается вообще от явления своего сочинения слушателям. Прощаясь с Персом, он признается, что собирается похоронить свою музыку вместе с собой. В этом еще одно следствие его абсолютного обособления от мира. «Призрак Оперы» Гастона Леру – роман постромантической эпохи, что сказалось и на особенностях образа соблазнителя в нем, и на сформированной этим новым Дон Жуаном концепции музыки.

Библиография

- Вагнер Рихард, *Избранные работы*, Москва, Искусство, 1978, 695 с.
- Гофман Э.Т.А. *Жизнь и творчество*. Письма, высказывания, документы, пер. с нем., сост., автор предисл. и вступит текстов к разделам Клаус Гюнцель, Москва, Радуга, 1987, 464 с.
- Дерибас Александр, *Старая Одесса*. Забытые страницы: Исторические очерки и воспоминания, Киев 2005, 416 с.
- Зенкин К. *Музыка в истории слова о Дон-Жуане*: [электронный источник], <http://www.21israel-music.com/Don-Juan.htm>
- Кьеркегор Сёрен, *Дневник обольстителя*, перевод П. Ганзена, Москва, ЭКСМО-ПРЕСС, 1999, 352 с.

¹⁷ Э.Т.А. Гофман, с. 139.

- Леру Гастон, *Призрак оперы*, пер. с. фр. Д. Мудролюбовой, Санкт-Петербург, Азбука-Аттикус, 2014, 352 с.
- Поддубная Р. Н. *Современность классики: Избранные труды*, Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015, 540 с.
- Фет А. А. *Сочинения* в 2 т., т. 2. *Проза*, Москва, Художественная литература, 1982, 461 с.
- Чекалов К. А. *Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак оперы»*, [в:] *Вестник ВГУ. Серия: Филология и журналистика*, 2016, № 3, с. 94-98.
- Чекалов К. А. *Гастон Леру и немецкий романтизм*, [в:] *Известия РАН. Серия литературы и языка*, 2016, т. 75, № 4, с. 12-21.
- Шалагінов Б. *Німецький романтизм і містичне*, [в:] *Поетика містичного*, Чернівці, 2011, с. 117-161.

Valentina Musiy

Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine

„DON GIOVANNI” BY MOZART AND “TRIUMPHANT DON GIOVANNI” FROM GASTON LEROUX’S NOVEL “THE PHANTOM OF THE OPERA” IN THE CONTEXT OF ROMANTIC CONCEPTION OF OPERA

Summary

The article is dedicated to the research of the reception specificity of the legend about Don Giovanni in musical culture. The main methods of intertextual and intermedial analysis as well as legend’s peculiarities functions in the literature and opera are considered in this article.

The article deals with the history of acquaintance public with Mozart’s Opera „Don Giovanni”, dates of premieres in Prague, Leipzig, Warsaw, Moscow, and Odessa. Author of this paper reflects on the factors that influenced the romantic conception of Mozart’s music and the image of Don Giovanni in it. For romantics (Hoffmann, Wagner, Kierkegaard, Liszt, Strauss) Don Giovanni was the personality, which was looking for a way to harmony with Universe in love. They felt the Supreme manifestation of the spirit in music. It is thanks to the brilliant music of Mozart Donna Anna fall in love to Don Giovanni in Hoffman’s novel.

The main objects of comparison in the article were a Mozart’s opera and opera, which was composed by Phantom of the Opera in novel by French writer Gaston Leroux. These works of art are absolutely contrasting. Don Giovanni in Mozart’s opera is deeply (passionately) attached to life. Eric (The Phantom of the Opera), who has turned his life into a part in the spectacle about Don Giovanni, surrounds himself with signs of death. The place of declaring Eric’s love to Kristin is underground part of Opera Theatre. Don Giovanni by Mozart is „punished lecher”. Don Giovanni by Eric in Leroux’s novel – triumphant winner. The hero by Leroux who could not overcome own ugliness and split with all people, wins a victory over them with the aid of music. But if Mozart’s music has therapeutic effect on people, Eric’s opera was supposed to burn the whole world.

The difference between the two operas (real and invented by Gaston Leroux) has Significant place among these reasons belongs to the special features of epochs of the creating of operas. Mozart created his "Don Giovanni" at the age of Humanism. Eric in Leroux’s novel at the epoch of decadence with it’s worship of destruction, collapse and death. But there is more significant reason of difference – aesthetic. Genius, creating his work is freed from all ordinary and accidental including his own grievances and joys. As a result he successes to catch the meaning of the timeless, universal. Eric, who was immersed in his own sense of injury and his own cares, resentments and passions, created music for himself. His music disappeared with him: dying he took it to his grave, even not trying to demonstrate it to the world.

Key words: legend, opera, tradition, motive, Humanism, Romanticism, decadence, concept of art, V. A. Mozart, G. Leroux.

ВАЛЕНТИНА БОРИСОВНА МУСИЙ – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И.И.Мечникова.

Основное направление научной деятельности: текст и его границы (межтекстовое единство, пара- и метатекстуальность, диалог литератур).

Докторская диссертация: «Мифопоэтическая парадигма в русской предромантической и романтической прозе 20-40-х годов XIX века» (2009).

Учебная деятельность: история русской и зарубежной литературы XIX века; литературоведение в контексте гуманитаристики; легенды и мифы народов мира.

Научные работы. Автор более 250 опубликованных работ, в том числе, четырех монографий: Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма / В.Б. Мусий. – Одесса, 2006. – 432 с.; Мифопоэтика русской предромантической и романтической прозы / В.Б. Мусий. – Одесса, 2008 – 300 с.; Образ “своего”, “иного”, “чужого” в русской прозе первой половины XIX века / В.Б. Мусий. – Одесса 2009. – 168 с.; «...глядя задумчиво в небо широкое»: человек и природа в произведениях И.С. Тургенева 1840-1850-х гг. / В.Б. Мусий. – Одесса, 2016. – 174 с. Один из авторов нескольких коллективных монографий, в числе которых – «Историческая психология: истоки и современное состояние». – Одесса, 2012 (раздел: Мифопоэтика под углом зрения исторической психологии), «Авторские миры в художественном тексте» – Одесса, 2014 (раздел: К вопросу о содержании категории «авторский мир» в новой и новейшей литературе), Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией. – Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014 (раздел: Диалог современной русской прозы с Пушкиным). Научный редактор и автор вступительной статьи к: «М.В. Гоголь в Одессе: Матеріали до біографії» (Одеса: Фенікс, 2014).