

RU

Опера Р. Леонкавалло «Богема» как пример веристской трактовки романа А. Мюрге «Сцены из жизни богемы»

Киреева Н. Ю., Сюй Дуо

Аннотация. Цель исследования – охарактеризовать особенности художественного содержания и музыкальной драматургии оперы итальянского композитора Руджеро Леонкавалло «Богема», ставшей одним из интересных примеров веристской трактовки романа Анри Мюрге «Сцены из жизни богемы», к адаптации которого не раз обращались авторы разных видов искусства. В статье прослеживаются принципы веристской эстетики, определявшей выбор сюжетов, характеры персонажей и драматургическую структуру произведений конца XIX – первой трети XX столетия, что нашло также своё оригинальное преломление и в «Богеме» Леонкавалло. Рассматривается история создания оперы и её сценическая судьба; осмысливается содержание творения, характеризуются музыкальные средства выразительности. Научная новизна исследования состоит в том, что детальный анализ материала оперы Р. Леонкавалло «Богема» в российском искусствоведении представлен впервые; показаны особенности трактовки известного романа Мюрге в оперном жанре, что существенно обогащает отечественную научную сферу. В результате исследования установлено, что Р. Леонкавалло, в отличие от Дж. Верди с его драматическим психологизмом и Р. Вагнера с его монументальностью, выбирает путь непосредственного воздействия на слушателя. Его творение изложено понятным языком, отражая чувства простых людей – представителей парижской богемы. Музыкальная ткань оперы насыщена вокальными мелодиями, передающими радость и лёгкость богемной жизни, но также и трагическими мотивами, предвещающими потерю и страдание. Оркестр искусно изображает эти контрасты, используя богатую палитру инструментов и утончённых гармонических красок. Композитор активно использует струнные инструменты, в особенности скрипки, для создания лирических и страстных мелодий. Деревянные духовые инструменты добавляют оркестровому звучанию лёгкость и изящность. Отдельное внимание Леонкавалло уделяет арфе, которая способствует созданию лирического колорита и подчёркивает романтичность происходящих событий. Опера Р. Леонкавалло представляет значительный интерес как для специалистов, изучающих искусство, так и для ценителей, желающих расширить свой опыт в музыкальном театре. В ней заключён серьёзный драматический потенциал, что делает её весьма привлекательной для постановки на сцене. При этом успех данной оперы больше, чем других опер, зависит от качества исполнения. В случае довольно формального подхода к интерпретации опера теряет целостность, её достоинства сразу превращаются в недостатки и становятся очевидными даже для простого любителя музыки.

EN

R. Leoncavallo's opera "La Bohème" as an example of a verist interpretation of H. Murger's novel "Scenes from the Life of Bohemia"

N. Y. Kireyeva, Xu Duo

Abstract. The purpose of the study is to identify and characterize the peculiarities of the artistic content and musical dramaturgy of the opera "La Bohème" by the Italian composer Ruggero Leoncavallo, which serves as an interesting example of the verist interpretation of Henri Murger's novel "Scenes from the Life of Bohemia", a work adapted multiple times by representatives of various arts. The article traces the principles of verist aesthetics, which determined the choice of subjects, characters of the personages, and the dramaturgical structure of works from the late 19th to the first third of the 20th century, which also found its unique refraction in Leoncavallo's "La Bohème". The history of the opera's creation and its stage fate are examined; the content of the work is interpreted, and its musical means of expression are characterized. The scientific novelty of the research lies in the fact that a detailed analysis of the material from R. Leoncavallo's opera "La Bohème" is presented for the first time in Russian art criticism; the peculiarities of interpreting Murger's famous novel in the opera genre are shown, which significantly enriches the scientific field.

As a result of the study, it was established that R. Leoncavallo, unlike G. Verdi with his dramatic psychologism and R. Wagner with his monumentality, chooses the path of direct impact on the listener. His work is presented in an understandable language, reflecting the feelings of ordinary people – representatives of the Parisian bohemia. The musical fabric of the opera is rich in vocal melodies conveying the joy and lightness of bohemian life, but also with tragic motifs foreshadowing loss and suffering. The orchestra masterfully conveys these contrasts, using a rich palette of instruments and refined harmonic colors. The composer actively uses string instruments, especially violins, to create lyrical and passionate melodies. Woodwind instruments add lightness and grace to the orchestral sound. Leoncavallo pays special attention to the harp, which contributes to creating a lyrical flavor and emphasizes the romantic nature of the events. R. Leoncavallo's opera is of significant interest both to specialists studying art and to connoisseurs wishing to broaden their experience in musical theater. It contains serious dramatic potential, making it very attractive for stage production. However, the success of this opera depends more than that of other operas on the quality of performance. In the case of a rather formal approach to interpretation, the opera loses its integrity, its merits immediately turn into shortcomings and become obvious even to a simple music lover.

Введение

Актуальность темы данного исследования обусловлена устойчивым интересом музыковедения к проблемам интерпретации литературных источников в оперном творчестве, в частности в аспекте соприкосновения его с эстетикой веризма. Веризм как направление в опере возник в конце XIX века в Италии и стремился к изображению жизни простых людей, их страстей, проблем и социальной несправедливости. Веристские оперы часто затрагивали темы любви, ревности, бедности и насилия, используя реалистичные музыкальные и сценические средства. Композиторы-веристы (П. Маскани, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини, Ум. Джордано) стремились к максимальной правдивости и эмоциональной выразительности, чтобы вызвать у зрителя чувство сопереживания и соучастия. Не стала исключением и опера «Богема» Р. Леонкавалло (1892-1897) на сюжет романа А. Мюрге «Сцены из жизни богемы» (1851), в которой на первый план выходит показ жизненных ситуаций парижской богемы, где герои пытаются выжить, продавая свои картины, стихи и музыкальные сочинения, ищут признания и любви. Эти сцены наполнены реализмом и показывают трудности и лишения, с которыми сталкиваются молодые художники. Композитор, опираясь на литературный источник, создаёт произведение, отличающееся реализмом, эмоциональной выразительностью и драматизмом. В опере используются приёмы, характерные для веристской эстетики, такие как разговорный речитатив, реалистичные звукоподражания и контрастные динамические и тембровые эффекты. Опера «Богема» занимает важное место в истории оперного искусства как один из ярких примеров веристской эстетики.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- изучить историю создания оперы и описать её сценическую судьбу;
- проанализировать музыкальный материал и охарактеризовать драматургию, средства вокальной и оркестровой выразительности оперы «Богема» Р. Леонкавалло.

Методология исследования оперы «Богема» Р. Леонкавалло требует комплексного подхода, сочетающего в себе музыковедческий анализ, включение историко-культурного контекста и основных положений теории интерпретации. Первостепенное значение имеет детальное рассмотрение художественной драматургии произведения, особенностей музыкального развития, основных средств, с помощью которых главные персонажи и ключевые события обретают свой неповторимый эстетический облик. Анализ гармонии, мелодики и оркестровки даёт возможность выявить особенности композиторского стиля Р. Леонкавалло; лучше понять особенности веристского направления в итальянской опере и оценить вклад композитора в развитие этого жанра, что, в свою очередь, способствует большему пониманию содержания произведения и оперного искусства в целом.

Материалом для исследования стала опера «Богема» Р. Леонкавалло (Leoncavallo, 1897).

Теоретическая база исследования. Специальная литературы, посвящённой жизни и творчеству Р. Леонкавалло, немного, при этом основное внимание исследователей сосредотачивается вокруг наиболее известной оперы композитора – «Паяцы» (1892). Такова, в частности, работа Г. Торадзе (1960) «Руджеро Леонкавалло и его опера «Паяцы»». В отечественном музыкознании весомый вклад в изучение наследия Р. Леонкавалло внесла О. И. Журавлёва: автор исследования «Руджеро Леонкавалло. Жизнь в искусстве» (1988) обращается к проблеме стиля и жанра в музыке композитора в диссертационном исследовании «Опера малой формы в итальянском музыкальном театре конца XIX – первой трети XX века» (1984), анализирует некоторые оперные произведения Р. Леонкавалло в контексте веризма в монографии «Веризм в Италии и его музыкальные представители» (2017а), в статье «Веризм в итальянском музыкальном театре конца XIX – начала XX века» (2017b). В числе зарубежных работ обозначенной проблематики выделяется исследование К. Драйдена (Dryden, 2007) «Леонкавалло. Жизнь и творчество», в котором содержатся биографические сведения и рассматриваются основные произведения композитора.

Проблема веризма как значимого течения в искусстве конца XIX – начала XX в. исследуется в широком корпусе трудов отечественных музыковедов. Помимо упомянутых работ О. И. Журавлёвой выделим проблемную статью Я. Р. Ильясовой и Н. В. Степановой (2021) «Эстетические принципы художественных направлений «натурализм» и «веризм» в музыкальном театре второй половины XIX века». Среди ранних обращений к проблеме веризма – краткий, но содержательный очерк «Опера» М. С. Друскина (1987), вошедший в сборник «100 опер: История создания. Сюжет. Музыка»; исследование «Итальянская опера первой половины XX века» Л. В. Кириллиной (1996).

Отдельно стоит отметить, что итальянская опера, привлекающая внимание профессионалов и любителей искусства по всему миру, получила признание и среди китайских жителей. Китай, страна древнейшей культуры и богатейших традиций исполнительского искусства, в XXI веке переживает стремительный взлёт интереса к западной классической музыке, в частности к итальянской опере. Этот феномен влечёт за собой не только массовое увлечение оперой публики, но и активизацию научных исследований, направленных на осмысление итальянского оперного наследия как самого по себе, так и в контексте китайской культуры и современных реалий.

Наряду с работами, в которых осмысливаются общие вопросы становления и развития итальянской оперы (Люй Хаобинь [吕浩宾], 2006; Чжан Юй [张羽], 2007), существует несколько трудов, посвящённых целенаправленному изучению веристских произведений. Оперы второй половины XIX – первой трети XX века, относящиеся к веризму, занимают особое место в репертуаре китайских оперных театров и вызывают оживлённые дискуссии в китайском музыковедении. Интерес к веризму обусловлен как его драматической напряжённостью и эмоциональной насыщенностью, так и социальной проблематикой, затрагивающей актуальные вопросы неравенства, бедности и угнетения.

Так, Гао Юаньюань (高媛媛, 2017) пишет о том, что сочинения Дж. Верди «Травиата» и «Риголетто» были наделены чертами веризма и стали предтечей этого направления, равно как и опера «Кармен» Дж. Бизе. Яо Вэй (姚伟, 2007) концентрирует внимание на рассмотрении вопроса отражения реализма в веристских операх, а также отмечает момент сокращения масштабных арий в пользу ариозо и речитатива, наделёмого драматической выразительностью и используемого для передачи психологического развития персонажей. В своих статьях Ян Шихуа (杨士华, 2007) и Чэн Юйянь (程雨妍, 2025) детально анализируют основные изменения оперы, нашедшие применение в веризме, которые позволили ей эффективнее раскрывать драматическое напряжение и эмоциональную глубину персонажей.

Таким образом, несмотря на наличие отдельных музыковедческих работ, посвящённых творчеству Р. Леонкавалло, комплексное исследование его оперы «Богема», рассматривающее её как самостоятельное произведение и как часть веристского направления, остаётся относительно немногочисленным. Существующие анализы часто сфокусированы на сравнении с «Богемой» Дж. Пуччини, что, безусловно, важно для понимания исторического контекста, но может заслонять уникальные художественные достоинства оперы Р. Леонкавалло. Необходимо более детальное изучение содержания и музыкального языка творения Леонкавалло, позволяющее выявить его индивидуальный стиль и вклад в развитие веристской оперы, что и предстоит осуществить в настоящей статье.

Практическая значимость исследования обусловлена тем, что оно вносит определённый вклад в отечественную науку. Работа может быть полезна музыковедам, театроведам, историкам культуры, занимающимся изучением итальянской оперы, веризма, творчества Р. Леонкавалло, а также литературных основ оперного искусства. Материалы исследования могут быть использованы в учебном процессе студентами музыкальных вузов, консерваторий, гуманитарных факультетов университетов, изучающих историю музыки, оперное искусство, литературные источники оперы. Конкретные примеры анализа драматургических и музыкальных приёмов Леонкавалло, используемых для передачи веристской эстетики, могут быть ценными для повышения уровня профессиональной подготовки музыкантов и искусствоведов, а также послужить отправной точкой для дальнейших научных изысканий в области веристской оперы, её связей с литературой, влияния на последующее развитие музыкального театра.

Обсуждение и результаты

Р. Леонкавалло (1857-1919) – яркий представитель (наряду с П. Масканьи, П. Таска, Л. Гастальдони, Ум. Джордано, Э. Вольф-Феррари) направления веризм, утвердившегося в оперном искусстве на рубеже XIX-XX вв. – значимого периода в контексте эволюции итальянской оперы. О. И. Журавлёва пишет: «Простота и естественность человеческих отношений, открытый протест против лицемерия, ханжества и лжи, яркий, броский музыкальный язык, широта и напряжённость вокального мелоса, связь с народной песней определили ведущие черты нового художественного [явления] – *веристской* оперы, снискали ей признание и любовь демократической аудитории» (2017а, с. 35). Анализ музыкального текста показывает, что многие из указанных качеств нашли отражение в опере «Богема» Р. Леонкавалло, более того, составили основу художественного облика музыкально-сценического произведения.

Источником вдохновения композитора при создании оперы «Богема» стала реальная, окружающая его жизнь. В 1882 г. Леонкавалло переехал в культурную столицу Европы Париж, где, испытывая нужду, помимо написания музыки (имеются в виду не только крупные сочинения, но и, например, песни для уличных артистов), занимался весьма прозаичным трудом, аккомпанируя певцам в кафе. Вращаясь в кругах аристократической молодёжи, композитор черпал сюжеты своих будущих опер «Паяцы» (1892), «Богема» (1897), «Заза» (1900) (Журавлёва, 2017а, с. 71).

Опера «Богема» была задумана композитором в 1893 году. История творческого поединка между друзьями и в то же время соперниками – Р. Леонкавалло и Дж. Пуччини, запланировавшими создать произведение на одинаковый сюжет, – достаточно подробно изложена практически всеми исследователями творчества последнего. Либретто было разработано Р. Леонкавалло самостоятельно (в отличие от сочинения Дж. Пуччини). Создавая либретто для оперы, Р. Леонкавалло глубоко погрузился в проблемы жизни творческих людей, в том числе посредством чтения нескольких стихов и романов популярного французского писателя и поэта А. Мюссе (1822-1861) – «Сцены из жизни богемы» (1851), «Латинский квартал» (1851, 1856), «Сцены из жизни

молодых людей» (1851, 1859), стихов А. Мюссе (1810-1857) (Журавлёва, 2017а, с. 88-89), но основную часть либретто составляют фрагменты романа «Сцены из жизни богемы», что, собственно, отражено на титульном листе издания оперы (Leoncavallo, 1897).

Значительный интерес представляют особенности драматургии оперы «Богема». Как справедливо отмечают Я. Р. Ильясова и Н. В. Степанова, «драматургия веристских опер во многом сближается с натуралистической – в обеих господствуют острые драматические коллизии, происходящие в повседневной жизни людей» (2017, с. 56). Клавир содержит детализированные указания для каждой из сцен, как с музыкальной точки зрения, так и в контексте сценического действия, изобилуя множеством ремарок. Время и место действия указаны очень точно: I акт – музыкальный зал кафе «Момус», 24 декабря 1937 года; II акт – банкетный зал на улице Брюэре, апрель 1838 года; III акт – мансарда Марселя, октябрь 1938 года; IV акт – мансарда Рудольфа, 24 декабря 1838 года.

Премьера оперы Леонкавалло состоялась 6 мая 1897 года в известном венецианском театре Ла Фениче. Возрождение интереса к «Богеме» Р. Леонкавалло в наши дни свидетельствует о её непреходящей ценности. Опера привлекает слушателей своей искренностью, эмоциональной глубиной и ярким музыкальным языком. Её постановки становятся событием в оперном мире, обогащая репертуар театров и даря зрителям новые впечатления. «Богема» Р. Леонкавалло доказывает, что в оперном искусстве всегда есть место для разных интерпретаций и что даже хорошо известный сюжет может быть рассказан по-новому, с сохранением его эмоциональной силы и художественной ценности.

Итак, либретто оперы «Богема» Р. Леонкавалло завершил спустя шесть месяцев после премьеры «Паяцев». Известен факт, что «ещё через полгода Пуччини, без сомнения, знавший о планах Леонкавалло и беспрестанно одолеваемый страстью соперничества, сообщил своему другу, что и его также привлёк роман Мюрже «Сцены из жизни богемы» (1851). Любопытно, что идейным вдохновителем замысла пуччиниевской «Манон Леско» (1893), по иронии судьбы, стал также не кто иной, как Леонкавалло. Джакоза и Иллика – либреттисты «Богемы» Пуччини – наряду с романом Мюрже во многом опирались на его же драму под названием «Жизнь богемы». Но, как бы то ни было, невероятный успех пуччиниевской «Богемы» на премьере в Турине 1 февраля 1896 года, премьеру «Богемы» Леонкавалло, состоявшуюся 6 мая 1897 года в венецианском театре «Ла Фениче», оставил в беспроектной тени» (Корябин, 2015). С этого момента любые надежды на возможное возобновление дружеских отношений между композиторами окончательно исчезли. Однако, несмотря на то что опера Дж. Пуччини ставится в театрах чаще, опера Р. Леонкавалло при детальном рассмотрении и глубоком погружении в её материал не уступает в звукоизобразительности и тонкости передачи чувств героев посредством мелодических, тональных, гармонических, оркестрово-колористических и драматургических средств музыкальной выразительности.

Говоря о первоисточнике оперы – романе А. Мюрже, – важно подчеркнуть, что автор сразу знакомит читателя с главными героями в первой главе, описывая, как изначально сформировался богемный круг друзей. В его повествовании звучит предупреждение о риске, связанном с излишней тратой юных лет на идеалы, без осознания важности материальных аспектов, необходимых для существования и, как следствие, для самовыражения в искусстве. В отличие от Дж. Пуччини, Р. Леонкавалло гораздо больше использовал роман и его персонажей. Действительно, легко понять, почему Леонкавалло был увлечён повествованием А. Мюрже, напомнившим ему о его юности и днях лишений, проведённых в похожих условиях во французской столице. А его жена Берта, стойчески выдерживающая невзгоды и вдохновляющая композитора, походила на самоотверженных героинь романа А. Мюрже, о чём сам композитор засвидетельствовал в своём посвящении: «Моей доброй Берте, которая смело разделила мою богему!» (Leoncavallo, 1897, р. 3). Хотя Пуччини испытывал похожие переживания в студенческие годы, они не были в Париже, и он познакомился с городом только после премьеры своей оперы. Леонкавалло же вполне мог читать книгу на языке оригинала. Пуччини, скорее всего, работал с итальянского перевода литературного критика и журналиста Феличе Камероне, который, как оказалось, был опубликован Сонционо в 1872 году, заменив более раннюю версию 1859 года. О большей приближенности либретто оперы Р. Леонкавалло роману А. Мюрже свидетельствует и тот факт, что композитор идёт за настроениями писателя, и до 18-й главы в романе мы можем видеть довольно лёгкий и жизнерадостный настрой героев, тогда как после этого повествование становится более драматичным. Внимание Леонкавалло привлекало не только раскрытие характеров героев и их индивидуальных жизненных перипетий, но и отображение общественного класса в целом.

Действующие лица: Марсель, художник (тенор); Рудольф, поэт (баритон); Шонар, музыкант (баритон); Барбемуш, богатый литератор (бас); Коллен, философ (бас); Мюзетта, гризетка [швея] (меццо-сопрано); Мими, цветочница (сопрано); Эуфемия, гладильщица (меццо-сопрано); Гауденцио, хозяин кафе «Момус» (тенор); Паоло, виконт (баритон); Дюран, консьерж (тенор).

Место действия: Париж (24 декабря 1837 г. – 24 декабря 1838 г.).

Действие оперы разворачивается в Париже на протяжении года, охватывая период между Рождеством 1837 и Рождеством 1838 года. Жанровое наклонение оперы обозначено автором как «лирическая комедия», однако сам музыкальный материал оперы включает как комические и лирические фрагменты, так и сцены, полные глубоко драматизма. Более того, опера заканчивается пронзительной душераздирающей сценой смерти одной из главных героинь, которой симпатизировали все персонажи действия и вслед за ними и слушатели. Несмотря на то что опера изобилует постоянной сменой разнохарактерных сцен, в целом её музыкальная составляющая соответствует оперному стилю Леонкавалло как яркого приверженца веристской драмы, где страсти кипят на грани, а эмоции бьют через край, где персонажи проработаны с той же тщательностью, выразительностью и богатым музыкальным оформлением, как у самых ярких представителей веризма. Композитор стремился к максимальной реалистичности, изображая жизнь такой, какая она есть, без прикрас и идеализации. Мелодии зачастую простые и запоминающиеся, но при этом пронизаны глубокой эмоциональностью. Голос используется

как инструмент для передачи широкого спектра чувств – любви и радости, ревности и отчаяния, печали и безысходности. Поэтому в целом можно охарактеризовать оперу как комедийно-лирическую драму.

Первый акт предваряет тридцатитактовое оркестровое вступление *Andante mosso (D-dur)*. Лёгкая и незатейливая музыка характеризует камерную обстановку кафе «Момус» и беззаботное настроение большинства его посетителей. Благодаря прозрачности фактуры и оркестровке (на первый план выходит диалогическое взаимодействие деревянных духовых и струнных инструментов) музыка напоминает изящный танец XIX века. Композитор использует диатонический *D-dur* в начальном материале вступления (с опорой на V ступень), что создаёт атмосферу пространства и в то же время оттеняет непринуждённое движение. Звучат простые мотивы в духе народного склада (особенно показательным является восходящее трезвучие). В аккомпанементе присутствуют терцовые дублировки и гаммообразное движение (по общим формам), параллельные секстаккорды, добавляющие звучанию изысканности. Привлекает внимание следующее сопоставление мажорных тональностей *D-dur* и *Fis-dur* – таким образом Р. Леонкавалло достигает очень светлой окраски. Яркий, плясового характера эпизод (тт. 22–25) подчёркивается при помощи сочетания доминанта-тоники в *D-dur*'е. Так, все указанные средства выразительности направлены на достоверное воссоздание лёгкой атмосферы, царящей в кафе «Момус», основные посетители которого – молодые люди, смотрящие в будущее с оптимизмом. Однако уже в этих первых тактах проскальзывают нотки тревоги, предвещающие будущие невзгоды. Появляющиеся диссонансы и скорбные интонации предвосхищают бедность и лишения, которые подстерегают героев на их жизненном пути. Это тонкое предчувствие, мастерски вплетённое в ткань жизнерадостной музыки, создаёт момент напряжённого ожидания и усиливает драматический эффект предощущения последующих событий.

Р. Леонкавалло довольно быстро обнаруживает внутреннюю суть своего сочинения: за внешней утончённостью и беззаботностью скрывается не столь привлекательная «изнанка». Первый звучащий в опере голос принадлежит не кому-либо из главных действующих лиц, а Гауденцио, хозяину кафе «Момус»: «Нет, господин мой, так не может продолжаться». Владелец кафе выступает здесь в роли рассказчика, сообщая любопытные подробности из жизни посетителей, которые играют в карты, пишут холсты и редко оплачивают счета. Вступительная тема (лейтмотив Гауденцио) неоднократно повторяется, что не случайно: описываемые события происходят изо дня в день.

Среди клиентов кафе есть компания из четырёх друзей: художника Марселя, поэта Рудольфа, философа Колена и музыканта Шонара. Люди молоды и беспечны; несмотря на отсутствие денег, они делают заказ на ужин, в вопросах оплаты полагаясь на волю случая. Хитроумный владелец кафе Гауденцио не очень доволен ребятами, которые бесцеремонно пользуются его терпением и не только нередко едят в кредит, но и то устраивают в кафе художественную мастерскую с живыми моделями, то затевают благотворительные уроки музыки. Оркестр выполняет роль своеобразного «комментатора», подчёркивая неуклонные намерения Гауденцио и его нежелание уступать своей однотипной и неоспоримой интонацией, насыщенной восходящими и нисходящими движениями секстаккордов, прерывающихся фигурами с пунктирным ритмом (Leoncavallo, 1897, p. 4).

Находчивый Шонар пытается уверить Гауденцио, что он и его друзья не будут больше стеснять хозяина кафе своими обременительными поступками, но звучащая в этот момент музыка побуждает сомневаться в искренности его слов. Гауденцио принимает обещание, сдержанно и благословенно пропевая «Хвала Богу!», но «смирная» радость его быстро рассеивается, как только он слышит от бедного музыканта Шонара о том, что тот ждёт друзей и подруг и что они все вместе собираются провести в кафе канун Рождества. Звучит элегантная небольшая ариетта Шонара *E-dur* (три предложения с лирическим центром) – выразительная музыка, составляющая характеристику героя, написана в стиле сдержанного гавота, который некогда был важным элементом французской придворной жизни и служил средством общения, позволяющим выражать симпатию и флиртовать, соблюдая при этом правила этикета. Умеренный темп, чёткий размер, короткие и чётко структурированные музыкальные фразы создают ощущение предсказуемости (Leoncavallo, 1897, p. 17–18).

Но хозяин Гауденцио не готов разделить положительное настроение Шонара и полон сомнений, на обсуждение причин которых у него не остаётся времени, так как входят друзья Шонара, а художник Марсель весело просит зажарить всё: «кур, собаку, кошку!». Вскоре после этого появляется Эуфемия, выражающая открытую симпатию к Шонару, который не спешит отвечать взаимностью (движение *meno*, уменьшенный септаккорд гармонического *B-dur*, создающий ощущение неопределённости и напряжённого эмоционального переживания). Затем приходят одетая в изящное платье флористка Мими и элегантно наряженная гризетка Мюзетта, и тут же «четверо друзей берут их в круг и, взявшись за руки, обходят два-три раза, подпрыгивая» под оживлённую ми-бемоль-мажорную музыку, изобилующую синкопами, разными акцентами и форшлагами (Leoncavallo, 1897, p. 33). Ребята начинают представляться друг другу, устроив целое музыкально-театральное действо, в котором оказываются использованы и другие произведения, в частности открыто пародируется речитатив Рауля из оперы Дж. Мейербергера «Гугеноты» (Leoncavallo, 1897, p. 34). Музыкальный портрет каждого молодого человека индивидуален и соответствует социальному статусу и характеру героев.

Настаёт очередь девушек, и Мими поёт свою очаровательную арию-презентацию в *G-dur* и размере 3/4, в которой высказывается о Мюзетте: она дарит миру чарующие мелодии своим трепетным голосом – её пение, будто родник, пробивается сквозь множество струй; она воспевает свою молодость и чистоту юности, её движения легки в танце; любовь замечает её, переполненную предвкушением счастья и зарождающимися мечтами; кокетливая улыбка играет на её лице, обрамлённом длинными ресницами; страстные стремления неустанно окружают её. Она то принимает, то отвергает, то вновь отдаётся чувствам, повинаясь зову сердца. Ей не нужны ни богатства, ни власть. Её истинное сокровище – Любовь! (Leoncavallo, 1897, p. 40–44). Примечательно, что Р. Леонкавалло сосредотачивает внимание на Мюзетте, которая по совокупности материала и расставленных драматургических

оттенков занимает в опере место главной героини, тогда как Мими отводится второстепенная роль: данная ария – практически единственная в её партии, но и в её содержании – своеобразная «презентация» Мюзетты.

Ария написана в трёхчастной репризной форме, ремарка композитора *colla massima eleganza* (с максимальной элегантностью) определяет её художественный облик. Чрезвычайно примечателен предваряющий раздел арии (*Piu mosso ancora*, тт. 1-5), имеющий значение речитатива, однако отличный от него краткостью и выразительным скачком на ноту «ля» второй октавы, длящуюся почти полный такт. Такой неожиданный приём, дополненный напряжённым тремоло в аккомпанементе, выявляет характер Мими – свободолюбивый и непокорный.

Тема (тт. 6-10) неоднократно возвращается на протяжении всей арии. Её основу составляют восходящее гаммообразное движение, нисходящие квартовые скачки, квинты, приводящие в окончании темы к исходному звуку – довольно низкому для типа голоса сопрано «ре» первой октавы. В среднем разделе (тт. 22-32) благодаря появлению характерного для музыки эпохи романтизма неаполитанского трезвучия, построенного на второй низкой ступени, и последующих тональных сдвигов возникает ощущение неустойчивости, переменчивости характера описываемой Мюзетты («В тени её длинных ресниц сияет кокетливая улыбка...»). Композитор использует достаточно скромную оркестровую фактуру, при этом присутствующие в вокальной строке мелизмы, а также звукоизобразительные приёмы в партии сопровождения позволяют создать убедительный, «живой» и кокетливый образ. В числе последних обратим внимание на использование доминантовых и уменьшенных септаккордов, игру светотени мажора и минора (*As-f, G-g*), восходящих и нисходящих пассажей, секвенций. Третья часть (тт. 33-40) трёхчастной формы арии несколько короче, но в целом схожа с первой. Здесь возвращается основная тональность *G-dur*, однако фактура сопровождения становится значительно более насыщенной, местами дублируя вокальную линию.

Так, можно увидеть, что в музыкальном портрете Мюзетты есть целый ряд интонаций, часто сменяющих друг друга: от лёгкого порхания до драматических моментов. Вокальная партия построена таким образом, чтобы подчеркнуть кажущуюся спонтанность и экспрессию Мюзетты, её умение очаровывать и привлекать к себе внимание. Мелодия, в своей кажущейся простоте, на самом деле является сложным калейдоскопом музыкальных фраз, то и дело прерывающихся кокетливыми паузами и ритмическими смещениями, тонко передающими характер героини. Важным элементом является использование динамики – от едва слышных слов до ярких декламационных реплик, – что добавляет арии драматизма и подчёркивает артистизм Мюзетты. Аккомпанемент имитирует движения Мюзетты, её лёгкую походку и грациозные жесты. Гармонический язык достаточно ясен и прозрачен, однако в отдельных моментах появляются диссонирующие аккорды, подчёркивающие психическую нестабильность Мюзетты, её склонность к импульсивным поступкам и эмоциональным всплескам. Ария-представление становится не просто музыкальным номером, а настоящим психологическим этюдом, позволяющим понять и почувствовать сложный и многогранный характер этой харизматичной героини.

А художник Марсель, услышав рассказ Мими, не теряет и, осознав, что Мюзетта искренняя и беззаботная девушка, стремящаяся к новым приключениям и обожающая любовь, тут же спрашивает, не могут ли они поискать её вместе, стараясь тем самым привлечь внимание девушки. Мюзетта кокетничает, она сразу же заказывает шампанское, а Мими останавливает свой выбор на зелёном ликёре, что мгновенно находит лирический отклик в душе другого молодого человека – поэта Рудольфа.

Вместе с тем хозяин кафе Гауденцио безуспешно пытается получить оплату за заказ от этих представителей богемы, которые, очевидно, не спешат расплачиваться. Друзья приступают к трапезе, в то время как Мюзетта исполняет свою известную канцонетту в *E-dur* «Мими Пинсон, маленькая блондинка», в которой описывает Мими как очаровательную девушку, пленяющую своей улыбкой и женственностью, девушку, «за которой все хотят ухаживать» (Leoncavallo, 1897, р. 72-78). Образ Мими становится светлым и трогательным воплощением юности и непосредственности. Это девушка, живущая настоящим моментом, радующаяся простым вещам, но глубоко чувствующая и способная на искреннюю любовь. Музыкально это проявляется в простоте мелодических линий, гармонических оборотов, естественности интонаций и отсутствии сложных сопрановых фиоритур. Аккомпанемент поддерживает вокальную партию деликатным использованием инструментов – струнных, флейты, гобоя, – каждый из которых привносит свою краску в общий музыкальный рисунок.

В кафе приходит Барбемуш – пожилой состоятельный литератор. После окончания обеда Гауденцио вновь настаивает на оплате счёта, но у посетителей нет средств. Завязывается ссора, и хозяин зовёт помощников-поварят. Барбемуш внимательно наблюдает за происходящим и в момент, когда ссора вот-вот выйдет из-под контроля, он знаком подзывает Гауденцио и спрашивает разрешение оплатить счёт этих беспечных и счастливых людей, выказывая тем самым желание поближе познакомиться с богемой, на что хозяин благосклонно соглашается, а Барбемуш, в свою очередь, смело заявляет: «Господа, простите меня: ваш счёт оплачивает истинный Друг артистов! И для меня большая честь воспользоваться этим случаем, чтобы познакомиться с вами!» (Leoncavallo, 1897, р. 118-119).

Появление на сцене Барбемуша всегда сопровождается музыкой, отражающей его положение в обществе. Леонкавалло мастерски использует инструментальный оркестра, чтобы подчеркнуть контраст между Барбемушем и его менее удачливыми товарищами. Его реплики, зачастую исполненные в разговорной манере, полны остроты и насмешек, но за ними просматривается некий налёт грусти. Он понимает, что богатство и признание не обязательно приносят счастье, что в этой богемной жизни, полной лишений, есть своя, особая ценность – свобода и творчество. В такие моменты музыка становится более рельефной и многослойной, отражая сложность его внутреннего мира, его души, тоскующей по радости и естественности самовыражения. Ребята смущены и не настроены принимать дары от незнакомца. Но в этот момент Барбемуш представляется – философ-литератор, и это моментально сокращает дистанцию, Шонар проявляет интерес к Барбемушу и незамедлительно предлагает вместе сыграть партию в бильярд на весь счёт, на что Барбемуш радостно соглашается, и большая часть

компании устремляется к бильярдному столу. Шонар и Барбемуш вооружаются киями и приступают к бильярдному поединку. Зрители с увлечением наблюдают за этим великолепным зрелищем. Гауденцио, полный беспокойства, застыл возле стеклянной перегородки бильярдной в нетерпении узнать исход игры.

В это время Марсель снова пользуется ситуацией, чтобы поухаживать за понравившейся ему Мюзеттой. Это довольно продолжительная романтическая сцена, которой предшествует небольшое чарующее и элегантно-оркестровое вступление *Andantino assai sostenuto* (Leoncavallo, 1897, p. 135). Трепет Марселя отражается в прерывистом звучании оркестра, в мелодическом движении которого большую роль играют паузы. Сначала он обращается к Мюзетте с просьбой подарить ему цветок, чтобы посвятить его в рыцари «Ордена Благородной Весны». В пылкой тираде он также заявляет, что будь он Плутоном, осыпал бы её «жемчугами и бриллиантами». Когда Мюзетта скромно указывает на то, что он вовсе не Плутон, Марсель не унимается и предлагает написать её портрет. С неугасающим энтузиазмом он воспекает красоту Мюзетты в волнующей ре-бемоль-мажорной фразе «Ах, как ты прелестна!» (Leoncavallo, 1897, p. 140). Мюзетта упрекает Марселя за скоротечное требование поцелуя, кокетливо-иронично интересуясь продолжительностью его обычных любовных увлечений (Leoncavallo, 1897, p. 137). Музыкальное сопровождение в романтической сцене Марселя и Мюзетты отличается камерностью и интимностью. Лёгкие, порхающие мелодии, исполняемые струнными инструментами и арфой, сопровождают жеманные и трогательные реплики Мюзетты, подчёркивая её обаяние и умение манипулировать мужским вниманием. Марсель, в свою очередь, музыкально представлен то сдержанно, то взволнованно, что подчёркивает не только страстность художника, но и его растерянность перед внезапно вспыхнувшим чувством. Р. Леонкавалло избегает вульгарности и пафоса, сосредотачиваясь на психологической достоверности сцены. В гармоническом отношении превалирует светлая тональность *Des-dur*, изредка оттеняемая *b-moll* и другими тональными красками. Оркестр не просто поддерживает вокальные партии, но активно взаимодействует с ними, создавая эффект живого диалога, он использует приглушённые тона, избегая экзальтации и громких продолжительных фрагментов, чтобы сохранить ощущение интимности и уединённости в кафе «Момус».

Тут же из бильярдной доносится возглас о том, что победил Шонар! Всё богемное братство радуется, равно как и сам Барбемуш, раздаются первые удары полуночного колокола, наступает Рождество!

Второму акту предшествует восторженный эпиграф: «О юность, весна жизни! О весна, юность года!» (Leoncavallo, 1897, p. 155). Действие разворачивается в пространстве дома, где проживает Мюзетта. Акт открывается семнадцатитактовым ля-мажорным оркестровым вступлением, включающим восточные музыкальные интонации, рисующим очаровательную парижскую атмосферу. Первая сцена повествует о том, что пока фривольной Мюзетты не было дома, её выселили из съёмного жилья, потому что его перестал оплачивать богатый поклонник, а мебель конфисковывают кредиторы и выставляют на улицу. Всё это происходит на глазах у жителей дома, которые относятся к происходящему как к закономерному результату жизненного выбора гризетки. «Главным» действующим лицом здесь становится консьерж Дюран, непосредственно включённый в эту историю. Он – страж врат, не владеющий ключом к счастью, но отлично знающий цену моменту и мимолётной радости. Его пассивная роль компенсируется наблюдательностью и умением подмечать детали, рассказывающие целую историю под музыку, наполненную радостью и грустью одновременно.

Возвращающаяся домой беспечную Мюзетту, сопровождаемому Марселем, всё происходящее ставит в тупик, но Марсель, чувствуя за собой вину и видя, что его новой избраннице негде жить, предлагает переехать в его скромное жильё: «У меня всего лишь жалкая каморка под крышей дома, и я дарю её тебе. А взамен прошу у тебя весёлой песенки, что развеселит моё существование» (Leoncavallo, 1897, p. 163-164). В этой мимолётной щедрости, в этом сиюминутном порыве великодушия проявляется вся трагичность обречённости их союза. Мелодия, хотя и благозвучно льётся, пронизана нотками горечи, предчувствием скорой разлуки, неизбежности разочарования. Композитор, подобно умелому живописцу, несколькими мазками создаёт многогранный образ, сотканный из противоречий, надежд и страхов. Ария основана на интонациях Марселя из музыки первого действия в той же ре-бемоль-мажорной тональности. Эта многослойность и недосказанность делает арию трогательно-впечатляющей и запоминающейся.

Растроганная Мюзетта с благодарностью принимает предложение и падает в объятия Марселя. Но вдруг она вспоминает, что на этот день назначена вечеринка и перенести встречу уже не получится, так как в приглашениях указана именно эта дата. И тогда друзья решают провести встречу прямо во дворе с той мебелью, которая выставлена на улицу. Приходят гости. Вся молодёжь суетится, расставляя мебель, готовя угощения и выпивку. Оркестровое звучание отличается разноплановостью и вниманием к деталям. Леонкавалло умело использует различные оркестровые группы для создания разнообразных звуковых эффектов, подчёркивающих настроение и развитие каждой ситуации действия, создавая ощущение присутствия и вовлечённости. Выделяется небольшая сцена с Рудольфом, в которой он на миг возомнил себя гением, потому что продал несколько своих сочинений и готов банковать на вечер (Leoncavallo, 1897, p. 181). Мюзетта, Шонар и Марсель иронично-демонстративно кланяются Рудольфу в знак «признания». Оркестр сопровождает пению Рудольфа своим мерным движением четвертей в размере 9/4, он поддерживает воодушевление героя, подчёркивая каждую фразу, каждое движение. В голосе героя появляется уверенность, граничащая с надменностью, а музыка усиливает этот эффект.

Данный эпизод, хотя и комичен в своей скоротечности, является отражением внутренней борьбы художника, стремящегося к славе, но скованного обстоятельствами. Он иллюстрирует пропасть между мечтой и реальностью, между иллюзией гениальности и кропотливым трудом, необходимым для достижения мечты. Рудольф, опьянённый небольшой победой, забывает о голоде и холоде, о долгах и безысходности.

Собравшаяся богема находится в полном восторге от идеи и обстановки праздника, друзья, будучи в моменте, искренне восхищаются происходящим: «Здесь, как во дворце, всё было устроено. Даже луна была написана

для нас! ... Да здравствует Богема!» (Leoncavallo, 1897, p. 216-220). Композитор мастерски использует многоголосный способ изложения материала, накладывая друг на друга различные мелодии и ритмы, создавая эффект праздничной и живой атмосферы. Музыка достигает своего апогея. Все инструменты играют полнозвучно, создавая праздничную атмосферу, отражающую чувство счастья и свободолюбивое настроение богемы.

Шонар готов быть в ответе за музыкальное сопровождение вечера. Он идёт к фортепиано, открывает крышку со словами «Гимн “Богемы”» (*C-dur*), и вся весёлая компания начинает дружно петь гимн, восхваляя молодость, жизнь, любовь и счастье (Leoncavallo, 1897, p. 221), что является моментом единения и сплочённости, позволяющим представителям богемы на время забыть о трудностях. Это искромётный, жизнерадостный и в то же время пронизанный лёгкой грустью вокально-хоровой номер. Основная мелодия гимна простая, легкая и запоминающаяся; она построена на повторяющихся мотивах, что облегчает её восприятие. Мелодические линии преимущественно восходящие, что создаёт ощущение оптимизма, надежды и стремления в будущее. Гармоническое сопровождение также отличается относительной простотой; преобладание мажорных тональностей подчёркивает радостный и беззаботный характер богемной жизни. Праздничный вечер продолжается.

Виконт Паоло, пришедший вместе с Барбемушем, начинает спрашивать Мими о её намерениях и о том, «каких надежд и радостей она ждёт от этих [собравшихся на вечеринке] людей», но Мими сначала отказывается его слушать, подсознательно чувствуя, к чему он клонит. Видя растерянность Мими, Паоло начинает убеждать девушку в том, что она достойна большего, что даже он сам сможет ей это дать, в том числе и «более серьёзную любовь», на что Мими отвечает, что душа её юности – это беззаботное чувство, которое ей всего дороже (Leoncavallo, 1897, p. 237-240). Но всё же чуть позже она сдаётся под натиском вспыхнувших и гипнотизирующих чувств виконта Паоло, произнеся в суматохе первые пророческие слова: «Мне кажется, я умираю!» (Leoncavallo, 1897, p. 271-272).

Контрастом этому (равно как и противопоставление беспечной Мюзетты и ранимой, чувствительной Мими) звучит лирически-вдохновляющий ре-мажорный вальс любви Мюзетты «От этого сладкого звука пары уже опьянели», который был «заказан» на вечеринке богемой. Мюзетта поёт грациозную арию, в которой изящно и тактично превозносит любовь: опьянённые нежностью пары плавно движутся в танце, увлечённые музыкой; скользя и кружась, они сближаются и отдаляются, словно мотыльки, летящие к благоухающим цветам; взгляд становится всё более томным, тело поддается чувственному изгибу, сердца начинают биться в унисон всё быстрее и быстрее, «в сладострастном воздухе витает аромат гармонии поэзии»; в объятиях, полных нежности, они тихо шепчут, доверяя друг другу самые сокровенные мечты о будущем; гимн любви стремительно возносит ввысь, переплетаясь с улыбками и предвкушением счастья (Leoncavallo, 1897, p. 243-249). Лёгкое и элегантное вокальное повествование, уверяющее в том, как важно уметь наслаждаться каждым мгновением, сопровождается прозрачным и мягким звучанием оркестра, в котором преобладают струнные, изредка оттеняемые деревянно-духовыми инструментами и арфой.

Ария-вальс предваряет волнообразное октавное вступление оркестра (ремарка *con fuoco*), уважительно-пригласительный импульс к вокальному выходу солистки создает интонации чистой и затем увеличенной квинты (ремарка *rallentando*), кокетливым элегантным «согласием» становится начало вокальной партии из-за такта, украшенной коротким форшлагом. О жанровой отсылке к вальсу сообщает как указание композитора (*Valzer*), так и размер (3/4), а также характерная вальсовая пульсация сопровождения и относительная краткость фраз, разделённых между собой цезурами в виде пауз. Темп умеренный, располагающий к плавному, скользящему движению. В гармоническом плане преобладают мажорные тональности и консонансы. Ария написана в сложной трёхчастной форме (A B A₁), основными составляющими которой становятся куплеты. Части неравновелики и довольно контрастны между собой, в первую очередь ввиду активных тональных сдвигов в среднем разделе (B). Первая (тт. 1-45) и третья (тт. 112-153) части состоят каждая из двух разделов, средняя (тт. 46-111) включает в себя четыре раздела. Тема арии (тт. 14-21) в тональности *D-dur* содержит широкие восходящие скачки, подчёркивающие радостное настроение Мюзетты. Музыкальный материал арии не сложен и в то же время достаточно изобретателен. Р. Леонкавалло использует тональные краски (отражающие содержание текста), неожиданные гармонические и интервальные решения, как, например, пикардийская терция, многочисленные двойные доминанты, неожиданный речитативный эпизод в завершении арии.

Участники праздника сиюминутно подхватывают оптимистичное настроение Мюзетты и восторженно восклицают – “Brava, bravissima!”.

«Богемная» вечеринка сопровождается таким шумом, что соседи, не выдерживая бессонницы, начинают выражать протест, кидая в празднующих все подряд, и сцена завершается всеобщей потасовкой. Рудольф в этой суматошной заварушке пытается отыскать Мими и, осознав, что она сбежала с виконтом, удручённо восклицает: «Мими продана!.. Моя бедная любовь!» (Leoncavallo, 1897, p. 302). То есть налицо факт зарождения истинного чувства между Рудольфом и Мими, но ни он, ни Мими не могут в полной мере его осознать, чтобы сохранить взаимную симпатию и отношения. Мими уступает рациональным увещаниям виконта Паоло, «kozyрем» которых становится обещание стабильной жизни – первостепенной детерминанты инстинкта самосохранения и продолжения рода, осознанно или бессознательно превозносимого женщиной. Но Мими одолевают трагические переживания, ведь такая чувствительная девушка как она не может жить без подлинного ощущения любви...

Так мы видим, что в первых двух действиях преобладает позитивное настроение, выражаемое преимущественно мажорными тональностями, несложными гармониями и фактурой. Следующим образом оперный анализ А. Шварценштейн (2015) характеризует первую половину оперы: «В первых двух действиях музыка немного напоминает что-то лёгкое французское, и больше всех там поют сначала Шонар, а потом – Мюзетта. Жизнь парижской богемы показана скорее в лёгком комическом ключе, номера небольшие, пожалуй,

их можно назвать ариозо или даже песенками, между ними короткие ансамбли». Вторая половина оперы разительно отличается от первой, на что так же обращает внимание А. Шварценштейн: «Третье и четвёртое действие весьма драматичны – там уже больше поют Марчелло [Марсель] (в третьем) и Мими (в четвёртом). Причём очень сильный контраст в музыке: это уже настоящий веризм – крутой и страстный. Особенно запоминается единственная ария из оперы, которая стала известной – “Testa adorata”, которую Марчелло [Марсель] поёт после расставания с Мюзеттой» (Шварценштейн, 2015).

Основным местом событий третьего акта становится скромно обставленная мансарда, где обитает художник Марсель. Между Марселем и Шонаром идёт разговор, в котором Шонар с трагическим видом сообщает о том, что он расстался со своей девушкой Эуфимией, уличив её в неверности, в ответ на что Марсель иронично делает предложение «стать честными людьми» и стараться зарабатывать на жизнь регулярно и ответственно. Тут внимание друзей переключается на Рудольфа, который после ухода Мими с виконтом стал сам не свой, будто потеряв смысл жизни. В тот же момент Марсель замечает увядающую на окне розу, которая была символом его с Мюзеттой любви. И это не случайно: Мюзетта, устав от постоянных лишений и голода, решает расстаться с Марселем. Она уединяется, чтобы написать ему прощальное письмо, в котором со слезами на глазах сообщает, что их жизнь – это сущий ад и она не в силах этого больше выносить. В дверях появляется привратник, и Мюзета просит передать письмо Марселю, когда тот вернётся. Набросив на плечи шаль, она с болью в сердце оглядывает взором комнату и после некоторых колебаний отважно устремляется к выходу. Но, открыв дверь, лицом к лицу встречается с элегантно одетой Мими, которая решила вернуться к Рудольфу, чтобы попросить у него прощения. Она говорит Мюзетте, что не в силах забыть его искренней любви, минут счастья и возвышенных стихов, на что Мюзетта отвечает, что это всё опьяняет ненадолго и не согревает в моменты зимней стужи, но Мими, познав жизнь без любви, готова бросить вызов «бедности, голоду и лишениям». Мюзетта на минуту задумывается над словами Мими, но не в силах превозмогнуть страданий всё же решает уйти и советует Мими сделать то же самое. Однако Мими непоколебима в своей уверенности остаться.

Мюзетта не успевает покинуть мансарду, как в дверях появляется Марсель. В его руках её прочитанное письмо, а на лице отражается полное отчаяние. Он пытается придумать любые поводы, опорочивающие Мюзетту (алчность, измена, слабохарактерность), чтобы докопаться до истинной причины расставания и частично снять с себя груз ответственности за их бедное и безрадостное существование, но всё это категорично опровергается девушкой. В результате диалога они оба признаются друг другу в любви и на миг предаются сладостным воспоминаниям, но это не спасает ситуацию, и расставание неизбежно.

Марсель не в силах мириться с уходом Мюзетты и в порыве отчаяния начинает угрожать девушке. Слыша всё это, испуганная Мими выбегает из-за ширмы на помощь Мюзетте, что наталкивает Марселя на мысль о том, что это Мими подговорила подругу, но Мими уверяет, что это всего лишь совпадение и она здесь только ради того, чтобы объяснить с Рудольфом, который в изумлении смотрит на всё происходящее. Он не готов выслушать предавшую его «виконтессу», разворачивается и, наигранно напевая символическую песенку о потерянной любви, уходит. Девушкам ничего не остаётся как попрощаться и покинуть мансарду. Оставшись наедине, Рудольф и Марсель, уже не скрывая боли в сердце, переживают тяжесть расставания с избранницами.

Арию оплакивающего потерю Мюзетты Марчелло «Мюзетта! Радость моего дома, правда ли, что ты сейчас далеко?!» полна глубоко трагизма. В драматичном оркестровом вступлении к арии (*Maestoso*), изобилующем пунктирными ритмами, акцентами и решительными интонациями, композитор использует опору на септаккорды (в том числе и уменьшенные) и их транспозиции. Со вступлением речитативной вокальной партии гармония, напротив, сглаживается. Возникает задержание к кадансовому квартсекстаккорду, осуществляя переход в *es-moll* – бемольную сферу.

Собственно ария начинается с *Andante mesto* (Leoncavallo, 1897, p. 372). В музыке тонко сочетаются минорные краски, пунктирный ритм вокальной мелодии с отклонением через доминантовый секундаккорд в параллельный *Ges-dur* в оркестре. Следующий раздел в тональности *Es-dur* более экспрессивный за счёт объёмной гармонической фактуры и смелой взволнованной мелодической линии. В разделе присутствует мягкое отклонение в *As-dur* через доминантовый секундаккорд. Заключительная часть арии возвращает в тональность *es-moll* (ремарка *disperatamente* – отчаянно) через минорный терцквартаккорд II ступени. Последнее *fortissimo affrettando* создаёт несомненно сверхтрагическое настроение.

Действие четвёртого акта разворачивается в мансарде поэта Рудольфа, где, несмотря на холодную и ветреную погоду, не зажжён камин. Подавленный от безысходности Рудольф, сидя в старом кожаном кресле, пишет свои новые стихи, раз от раза перечитывая их. В начале сцены *Sostenuto tristamente* мрачно и мистически звучат восходящие хроматизмы в нижнем регистре, которым «отвечает» нисходящее поступенное движение в верхнем регистре. Такая музыка нередко встречается в веристских сочинениях и символизирует нечто потустороннее, загробное. Здесь, как и в других драматических эпизодах оперы, Р. Леонкавалло активно использует уменьшенные вводные аккорды. В разделе *Molto sostenuto* композитор использует комбинации уменьшенных септаккордов, затем нисходящую секвенцию больших трезвучий, проводящих к появлению одноимённого гармонического *Es-dur*, в котором трагически звучат слова из последних стихов Рудольфа: «Открой, это я, я – Смерть, и я могу исцелить всю твою боль» (Leoncavallo, 1897, p. 380). Слышен стук в дверь.

Заходит Марсель и с разрешения Рудольфа знакомится с его новым сочинением. Вскоре появляется одетый не по погоде и сильно замёрзший Шонар, принёсший еды («немного хлеба, немного картошки... Три селёдки!»). Задумчивые друзья с грустью вспоминают прошлогоднее рождественское время, которое навсегда ушло, и понимают, что «угасшая любовь никогда не возвращается». После непродолжительной беседы молодые люди садятся за стол, в этот момент распахивается дверь и на пороге появляется бледная, измождённая и бедно одетая Мими.

Рудольф испытывает смешанные чувства, но старается не показывать их. Взволнованный Шонар решительно берёт девушку под руку, ведёт вперёд и закрывает дверь. Мими сообщает о том, что с виконтом давно покончено и после продолжительной болезни у неё нет работы, ей совсем негде жить и нечего есть. Рудольф сдерживает свои чувства. Шонар усаживает Мими на то место, где только что сидел Рудольф, и с серьёзным видом жестом указывает на еду. Измученная, она набрасывается на кусок хлеба, торопливо поднося его ко рту, но не выдержав перенапряжения выпускает его из рук и горько плачет. Со слезами на глазах Рудольф разворачивается, бросается к ней, падает на колени и заключает её в объятия. Рудольф просит Марселя разжечь камин, и друг доламывает рядом стоящий старый стул и бросает его в печь, что вызывает улыбку на лице Мими, искренне тронутой заботой друзей. Рудольф пытается согреть Мими и говорит о врачех и лекарствах, признаётся в любви: «Ты – моя жизнь!».

Вскоре из коридора доносится голос Мюзетты, поющей песенку о Мими Пинсон. Увидев Мими в таком состоянии, Мюзетта с ужасом осознаёт происходящее. Немного думая, она жертвует своими драгоценностями, чтобы Рудольф смог купить дрова и обогреть мансарду. Однако ни тепло, ни надежда на счастливую взаимную любовь не приносят облегчения. Под рождественский перезвон колоколов в светлых воспоминаниях о радостных днях прошлого года Мими умирает, сказав слабым голосом свои последние слова: «Рождество!.. Рождество!..» Рыдание сотрясает тело Рудольфа, он мгновенно кидается к ней, но всё уже тщетно. Мими мертва. Мюзетта и Марсель не могут сдержать слёз. Опера завершается.

Заключение

Опера «Богема» Р. Леонкавалло представляет собой значимое и целостное произведение. Её ценность заключается не только в музыкальных достоинствах, но и в самой трактовке романа А. Мюрге «Сцены из жизни богемы». «Богема», состоящая из четырёх актов, отличается чёткой симметрией, что в целом соответствует развёртыванию повествования литературного сюжета. Первые два акта акцентируют лирико-комедийную и светло-романтическую составляющие, демонстрируя множество персонажей, быструю смену событий, отчасти напоминающую оперетту. На первый взгляд, эти перипетии носят внешний и поверхностный характер, но на самом деле именно первые два акта в полной мере отражают личностные способности представителей творческой богемы радоваться жизни, преодолевать трудности и находить выход из сложнейших ситуаций. Этот факт подчёркивает и желание богатого литератора Барбемуша стать частью богемы, он стремится любой ценой влиться в компанию молодых ребят, умеющих быть счастливыми даже в период самых тяжёлых жизненных испытаний. Именно всё вышесказанное даёт возможность ощутить колоссальный контраст между первой и второй половинами опер. В третьем и четвёртом актах, действие которых поочерёдно разворачивается среди главных героев в соседних мансардах Марселя и Рудольфа, происходит большее углубление в психологию персонажей – сцены свободы и счастья сменяются сценами трагедии и смерти. Чувства, возникшие в двух парах главных героев: Мюзетта – Марсель, Мими – Рудольф, – являются практически образцом идеальной любви, без которой герои не мыслят своё существование.

Несмотря на то что «Богема» Р. Леонкавалло долгое время находилась в тени оперы Дж. Пуччини, в последние годы она переживает возрождение. Её ставят в различных оперных театрах, и критики отмечают её музыкальные достоинства и оригинальную интерпретацию сюжета. «Богема» Р. Леонкавалло – это ценный вклад в оперное наследие, демонстрирующий многогранность таланта композитора и его способность создавать эмоционально насыщенные и драматические музыкальные полотна. Музыкальный язык Р. Леонкавалло в «Богеме» отражает его стремление к реализму и эмоциональной выразительности. Он использует мелодичные арии, энергичные ансамбли и драматические речитативы, чтобы передать радость и страдания, надежды и разочарования богемной жизни. Композитор активно применяет элементы народной музыки; также в сочинении можно услышать отголоски уличных песен, танцевальных мелодий и других жанров, призванных воссоздать дух парижской жизни XIX века. Оркестровка оперы богата и красочна, она не только искусно «поддерживает» действия и чувства героев, но и в соответствующих случаях передаёт атмосферу кафе, улиц и мансард, где разворачиваются события. Всё это в полной мере соответствует оперной эстетике веризма.

В заключение стоит подчеркнуть, что опера «Богема» Р. Леонкавалло представляет собой не только альтернативную версию известного сюжета, но и самостоятельное художественное произведение, обладающее своими уникальными достоинствами и заслуживающее внимания любителей оперы. Её музыкальный язык, драматическая напряжённость и трагический финал делают творение притягательным и запоминающимся.

Перспективы исследования заключаются в том, что детальное изучение «Богемы» Р. Леонкавалло в контексте идей веризма открывает новые возможности для более глубокого понимания музыкальной драматургии, художественного содержания и социокультурного контекста оперы. Исследование может стимулировать изучение других веристских опер, а также сподвигнуть на сравнительный анализ различных оперных трактовок одного и того же литературного сюжета. Материалы статьи могут стать отправной точкой для современных интерпретаций оперы «Богема», позволяющих взглянуть на произведение свежим взглядом, не теряя при этом его исторической и художественной ценности, сохраняя верность духу веризма и одновременно подчёркивая актуальность темы бедности, социальной несправедливости и трагической любви в современном мире. В руках опытного и чуткого оперного режиссёра «Богема» Р. Леонкавалло может превратиться в значительное и трогательное действо, побуждающее зрителей сопереживать героям и задуматься о важных проблемах человеческого существования.

Материалы исследования | Research materials

1. Корябин И. А. «Партия Богемы» в программе указана не была... «Богема» Леонкавалло в КЗЧ // OperaNews. 2015. <https://www.operanews.ru/15030901.html>
2. Шварценштейн А. В. «Богема» Леонкавалло в КЗЧ. 2015. <https://golos-publiki.ru/opera/bogema-leoncavallo-kzch-20-02-2015/>
3. Leoncavallo R. La Bohème. Commedia lirica in quatto atti. Tratta dal romanzo: Scènes de la vie de bohème di Henri Murger. Milano: Edoardo Sogno, editore, 1897.

Источники | References

1. Друскин М. С. Опера // 100 опер: история создания. Сюжет. Музыка: сборник. Изд-е 8-е. Л.: Музыка, 1987.
2. Журавлёва О. И. Веризм в Италии и его музыкальные представители. Рига: LAP LAMBERT, 2017a.
3. Журавлёва О. И. Веризм в итальянском музыкальном театре конца XIX – начала XX века // Дни науки КФУ им. В. И. Вернадского: материалы III научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых учёных, Симферополь, 01-03 ноября 2017 года. Симферополь: Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, 2017b. Т. 3.
4. Журавлёва О. И. Опера малой формы в итальянском музыкальном театре конца XIX – первой трети XX века: дисс. ... к. иск. Л., 1984.
5. Журавлёва О. И. Руджеро Леонкавалло. Жизнь в искусстве. Донецк, 1988.
6. Ильясова Я. Р., Степанова Н. В. Эстетические принципы художественных направлений «натурализм» и «веризм» в музыкальном театре второй половины XIX века // Искусствознание: теория, история, практика. 2021. № 3 (32).
7. Кириллина Л. В. Итальянская опера первой половины XX века. М.: ГИИС, 1996.
8. Торадзе Г. Руджеро Леонкавалло и его опера «Паяцы». М.: Гос. муз. издательство, 1960.
9. Dryden K. Leoncavallo. Life and Works. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2007.
10. 高媛媛: 《简析现实主义歌剧的演变由来及特点表现》, 载《北方音乐》, 2017 年第5期 (总第317期) (高媛媛). Анализ происхождения, развития и характерных особенностей веризма в опере // Северная музыка. 2017. № 5 (317)).
11. 吕浩宾: 《意大利歌剧简述》, 载《音乐探索》, 2006 年增刊第2期 (Люй Хаобинь. Краткий очерк об итальянской опере // Исследования музыки. 2006. № 2).
12. 张羽: 《浅谈意大利歌剧的产生与发展》, 载《社科纵横》, 2007 年2 月总第 22 卷第 2 期 (Чжан Юй. К вопросу о возникновении и развитии итальянской оперы // Социальные науки (обзор). 2007. Т. 22. № 2).
13. 程雨妍: 《掷地有声的呐喊: 论现实主义歌剧的艺术新观》, 载《音乐生活》, 2025 年第 2 期 (Чэн Юйянь. Громкий призыв, звучащий весомо: новый художественный взгляд на веристскую оперу // Музыкальная жизнь. 2025. № 2).
14. 杨士华: 《意大利歌剧中现实主义戏剧风格特征》, 载《音乐探索》, 2007年增刊第 1 期 (Ян Шихуа. Стилиевые особенности веристской драмы в итальянской опере // Исследования музыки. 2007. № 1).
15. 姚伟: 《19世纪末的人性回归—浅析现实主义歌剧的发展与特征》, 载《艺术教育》, 2007 年第 11 期 (Яо Вэй. Возврат к человеческой природе в конце XIX века – анализ развития и характеристик веристской оперы // Художественное образование. 2007. № 11).

Информация об авторах | Author information



Киреева Наталья Юрьевна¹, д. иск., доц.
Сюй Дуо²

^{1,2} Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Natalia Yuryevna Kireyeva¹, Dr
Xu Duo²

^{1,2} Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

¹ sanata1004@yandex.ru, ² duoxy030@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.01.2026; опубликовано online (published online): 29.01.2026.

Ключевые слова (keywords): эстетика веризма; Руджеро Леонкавалло; опера «Богема»; роман Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы»; музыкальный театр; verist aesthetics; Ruggero Leoncavallo; opera “La Bohème”; Henri Murger’s novel “Scenes from the Life of Bohemia”; musical theatre.