

АББАТ ГУНО И ЕГО ОПЕРА «ФАУСТ»

Шарль Гуно – ярчайший представитель романтической эпохи. Реформаторская деятельность в области оперного жанра сделала композитора знаковой фигурой в музыкальной культуре XIX века. Являясь одним из создателей жанра французской лирической оперы, Гуно вырабатывает свое эстетическое кредо, «выступая за единство красоты и правды, за образно-эмоциональное содержание, способное глубоко взволновать каждую человеческую душу» и наделяет своих героев «одной общей душой: своей собственной» [6, 141, 143], тем самым, внося во французский оперный театр черты лирической исповедальности.

Возникновение жанра французской лирической оперы во второй половине XIX века стало, скорее, закономерным, нежели случайным. Его появление было обусловлено тем, что романтическая эпоха, выдвинувшая образ «лирического героя» в центр художественной картины мира, явилась своеобразной точкой отсчета новой концепции – концепции личностного сознания, основанной на внутреннем духовном конфликте этой личности. Так, уже в условиях «царствовавшей» Grand Opera можно было наблюдать интересную тенденцию, связанную с тем, что в недрах исторических и мифологических драм выкристаллизовывались принципы лирической оперы. Естественно, новый оперный жанр, отделившись от Большой оперы, начал существовать автономно, «потребовав», в свою очередь, и качественно новой драматургии. Одно из главных положений заключалось в том, что композиторы и либреттисты, «видоизменяя роман», выделяли, прежде всего, лирическую фабулу произведения, фокусируя всю проблематику вокруг личной драмы героя. В такой оперной разновидности конфликтный «микрокосм» субъекта как бы «сжимал» вокруг себя развитие основных сюжетно-образных коллизий, создавая, в конечном итоге, «некий замкнутый круг, своего рода монофабулу одного героя, в руках которого судьбы пленников его страстей» [12, 29–30]. Подобная доминантность лирического фактора характерна не только для творчества Гуно, но и для его современников, сре-

ди которых Л. Делиб, Ж. Массне, Ж. Бизе, К. Сен-Санс, А. Рубинштейн, П. Чайковский.

Весьма показательным в контексте данных рассуждений является тот факт, что первой французской лирической оперой стал «Фауст» Гуно, возникший на основе первой части великой религиозно-философской трагедии Гете. Бесспорная популярность этого произведения, вот уже полтора столетия с успехом «живущего» на мировых оперных сценах, говорит о его несомненных достоинствах, которые, равно как и оперное творчество французского маэстро в целом, не получили должного освещения в отечественном музыкознании¹.

Это связано, прежде всего, с тем, что «сумрачный германский гений» (А. Блок) гетевского Фауста, находящийся в вечном поиске смысла бытия, возникает в условиях французской оперы, с ее традиционной зрелищностью, игровой и балетной стихией. Критики ждали «оперной философии», а появилась оперная лирика, из-за которой так шумно и с негодованием укоряли Гуно маститые современники², указывая на «легковесность», «сентиментальность» и прочие недостатки в интерпретации композитором высоких религиозно-философских глубин гетевской трагедии. Впрочем, были у них и оппоненты, не менее маститые и известные, среди которых П. И. Чайковский, стремившийся создать «сильную и интимную драму в опере», а со временем, и М. А. Бугаков, творивший свой эпохальный роман более под впечатлением от его любимейшей оперы³, нежели от гетевской «книжки на все времена» (Г. Гейне).

Сходство романа и оперы возникает даже при поверхностном взгляде на расстановку образов и их роль в драматургии произведений. В этой связи стоит вспомнить, что в центре оперной концепции Гуно стержневой фигурой становится Маргарита, а отнюдь не легендарный средневековый Фауст, возрожденный Гете как личность ищущая и

¹ Так, помимо двух прославленных творений на сюжеты Гете и Шекспира – «Фауста» и «Ромео и Джульетты» 12 опер из 14-ти являются «белыми страницами» в отечественном музыкознании.

² Р. Вагнер, А. Серов, А. Герцен, М. Салтыков-Щедрин и др.

³ Писатель видел «Фауста» Гуно в постановках более сорока раз.

сомневающаяся. Трагическая судьба героини, ее любовь, которая, в известном смысле, определяет пути «оперного» Фауста, позволили в свое время немцам называть произведение Гуно «Маргарита». Столь же очевидна роль и одноименной героини булгаковского сочинения, которая поставлена автором в центр романа, ведь именно Маргарита символизирует два основополагающих начала, присутствующих в трагедии Гете и опере Гуно: вечно ищущее, искушаемое – фаустианское и вечно женственное, жертвенно-искупительное. Возможно поэтому, образ романтического Мастера предстает как бы инкогнито. Истинным Фаустом в фабуле романа становится главная героиня, заложившая душу дьяволу во имя спасения любви, а, следовательно, Божественного дара, заслужившая со своим возлюбленным Божественное прощение.

Для понимания мотивов, ставших предпосылкой к появлению гетевской трагедии в творчестве Гуно, вспомним некоторые особенности, характеризующие личность художника и специфику его творчества, без которых невозможно представить причины возникновения сложной, многосоставной по своему содержанию, религиозно-философской концепции гетевского произведения в первой французской лирической опере.

Рассматривая творческий путь композитора, подчеркнем, что он отнюдь не был успешным восхождением к славе. Так, среди написанных им четырнадцати драматических произведений для театра, большинство не имели успеха и были сняты со сцены после нескольких исполнений. Приятными исключениями в этом ряду, как уже сказано, стали именно лирические оперы – «Фауст» и «Ромео и Джульетта», прославившие имя композитора на века.

Шарль Гуно, как истинный романтик, был противоречивой личностью. С одной стороны, он являлся яркой, светской, публичной фигурой в панораме столь же блестящей «столицы мира»: «Его парижское происхождение сказывалось в складе ума, живого и непосредственного, в страсти к хлесткому острословию, в его ярких и независимых суждениях о музыкальных шедеврах» [14, 159]. С другой стороны, на протяжении всей своей жизни композитор оставался глубоко верующим «художником в сутане». Ярким свидетельством тому являются духовные произведения композитора, занимавшие существенное место в его творчестве. Они образуют в некотором роде замкнутый круг, по-

скольку с них Гуно начал и ими же завершил свой творческий путь в искусстве как «художник-христианин». Недаром «французские авторы всегда выделяют не оперы, а духовные оратории» композитора [9, 307], подчеркивая многочисленные новации именно в этой области. Такими явились «Искушение», «Смерть и Жизнь», «Товий», монументальный «Te Deum».

Весьма показательно в данном контексте высказывание самого композитора, который считал, что «в религиозных идеях и чувствах музыка находит наиболее благородные и возвышенные формы» [14, 169]. А к своим «учителям» он, прежде всего, относил Палестрину и Баха, которые, по его представлению, являются «„отцами церкви», и важно, чтобы мы оставались их сыновьями» (цит. по [10, 184]).

Чтобы понять, в какой мере и как эстетические идеи Гуно реализовались в его творчестве, необходимо указать на некоторые духовные сочинения композитора. В связи с этим обратимся к диссертационному исследованию В. Мельник, в котором одна из глав, посвященная ораториально-культурной ветви творчества композитора, проливает свет на эстетические воззрения Гуно, что, в свою очередь, позволяет выявить главнейшие особенности в воссоздании религиозно-философской концепции «Фауста».

Поистине баховский путь проделан им в оратории «Искушение», в которой он сумел воплотить и резюмировать христианскую доктрину. Весьма показательно, что данная оратория – «Redemption» (Искушение) была написана на французский поэтический текст, автором которого явился сам Гуно. «Представляя собой музыкально-лирический пересказ основных событий, описанных в Евангелии, она состоит из небольшого пролога (в нем очень лаконично повествуется о сотворении мира, о грехопадении и пребывании человека в грехе, об ожидании и приходе Мессии) и трех частей: Голгофа, Воскресение и Пятидесятница. Пролог и три части объединены лейтмотивом Богочеловека-Искупителя, служащим воплощением основной идеи сочинения» [10, 188–189].

Размышляя о наиболее глубокой и волнующей для композитора теме – смерти и жизни, французский исследователь его творчества Е. Бауман указывал, что «после Реквиема Моцарта и до «Mora et Vita» Гуно ни в одном сочинении не утверждалась с такой силой жизненность для искусства религиозных идей и символов... и не использовались

столь удачно традиционные формы и канонический текст» [17, 353].

Подобно предыдущему опусу, оратория «Смерть и жизнь» написана на тексты, взятые из Евангелия, Апокалипсиса и мессы, и состоит из небольшого пролога и трех частей: «Смерть», «Суд» и «Жизнь». Как отмечает сам Гуно, «такое последование может показаться странным, но оно отражает тот факт, что смерть – это конец лишь нашей земной жизни, но, в то же время, она является началом жизни вечной»⁴. Незадолго до окончания своей последней оратории, Гуно сообщал в письме другу: «Я больше не буду писать для театра. Работа, которую вы у меня видите на попире, над которой я сейчас тружусь, будет одной из наиболее значительных среди всех моих произведений. Я ее готовлю для будущего фестиваля в Бирмингеме. Это – оратория с реквиемом. Ее сюжет: смерть и жизнь... Об этом сюжете я долго размышлял, он меня интересует с каждым днем все больше и больше... Может быть отчасти из этих соображений я отказался писать для театра». [14, 169]. По выражению французского музыковеда Хиллемахера, вторая часть этой оратории воспринимается «как развернутое *santique d'amour*, повествующее о безграничной любви Божией к людям» (цит. по [10, 194]).

Из сказанного следует, что религиозно-философская основа, зарождающаяся в ораториальном творчестве Гуно, становится одним из стержневых компонентов в концепциях его опер, на что, собственно, указывал и сам композитор: «Вы можете заметить религиозную линию во всех моих операх и других сколько-нибудь значительных произведениях. Например: сцена в церкви в «Фаусте», «Полиевкт» также без сомнения опера религиозная» [14, 169]. И, в этом смысле, факты, изложенные в диссертационном исследовании В. Мельник, свидетельствуют, скорее, о закономерности выбора композитором гетевской трагедии, нежели о случайном совпадении.

Весьма любопытно, что стремление и все более увеличивающийся интерес к религии наблюдается у Гуно во время пребывания в Италии. Здесь у композитора вызревает и замысел будущей оперы на гетевский сюжет: «Любимым моим занятием было чтение гетевского «Фауста», конечно, по-французски, так как я совершенно не владел не-

мецким...» [3, 51]. И далее: «Во время одной из... ночных прогулок мне в голову пришла идея о „Вальпургиевой ночи“ из гетевского „Фауста“. Тема эта меня преследовала неотступно, я набрасывал на бумаге разные мысли, которыми хотел воспользоваться, когда решусь приступить к этому сюжету в виде оперы (что и случилось, но лишь семнадцать лет спустя)» [3, 66].

Заметим, что Италия в то время была своего рода Меккой – неким духовным центром для внутреннего преображения художников. Не случайно ее посещали многие известные композиторы, среди которых, в частности, были современники Гуно: Берлиоз и Лист. Вспоминая позже, уже при возвращении домой, композитор так охарактеризовал «вечный город»: «Риму можно приписать слова Священного Писания, когда Бог говорит душе: «Я отведу ее в уединение и там обращусь к ее сердцу» [3, 50]. Именно в тот период перед Гуно остро стоял вопрос выбора пути: светская жизнь или же, наоборот, отречение от нее. Так, он пишет: «Я уже третий год исполнял должность регента, когда меня потянуло к священству. Помимо музыки я стал заниматься философией и богословием и даже, надев рясу, в течение зимы посещал курсы теологии в семинарии Сен-Сюльпис» [3, 90–91]. По какой-то необъяснимой случайности, в той же Италии, аналогичное религиозное чувство испытал и Гете, с которым произошел любопытный знаковый эпизод. Судно, на котором находился писатель, едва не потерпело крушение в разбушевавшейся морской стихии. Тогда он произнес проповедь о Христе, укрощающем бурю, а всем остальным людям «велел» молиться. После этого он потерял сознание. Стихия отступила.

Возвращаясь к мысли о двойственной природе композитора, который, «подобно Листу, в одинаковой мере и с одинаковой искренностью был одновременно человеком верующим и чувственным, преданным и католицизму и земным удовольствиям» [14, 162], следует учесть, что в «определенный период своей жизни (с октября 1847 по февраль 1848 г.) на свете существовал „аббат Гуно“, носивший духовное платье, снабженный письмом архиепископа парижского, дававшим ему право проживать в Кармелитском монастыре и проходить, на правах вольнослушателя, курсы богословия при церкви св. Сульпиция» [14, 162]. Вместе с тем, «история его личной жизни, – пишет А. Тома, – дает возможность, на основе кратковременного разры-

⁴ Гуно Ш. Предисловие к изданию: Gounod Ch. «Mors et Vita». Novello's original octavo edition. Novello ewer end C⁰ – L.–N.Y., s. a.

ва с миром, вскрыть в его натуре ряд контрастных противоречий ... В тот период, когда его гораздо легче себе представить следующим за процессией Диониса, чем за крестным ходом Бертольда, и когда его искусство и самая жизнь переливались свежими красками, словно языческая картина Корреджио, он всегда носил на пальце кольцо с анаграммой Христа» [14, 162]. Романтическое и классическое, светское и духовное постоянно балансировали между «двумя натурами» композитора, составляющими артистическую личность Гуно: церковный капельмейстер и оперный композитор. Так, позднее, композитор восклицает: «Я неправильно понял свои собственные наклонности и призвание. Вскоре я почувствовал, что не смогу жить без искусства и, скинув рясу, для которой вовсе не был создан, вернулся в мир» [3, 91].

Таким образом, Гуно, совмещающий в себе блеск и броскость парижского происхождения и, вместе с тем, глубокую внутреннюю религиозность, наиболее отчетливо проявившуюся в итальянский период, как никто другой мог осуществить свой давний замысел: написание оперы «Фауст» по первой части трагедии Гете. Попутно заметим, что воплотить историю Фауста в оперном жанре оказалось нелегко и многим другим маститым композиторам. Так, Л. ван Бетховен и Дж. Россини лишь мечтали о своих операх на «фаустовский» сюжет, а Дж. Верди признавался: «Я обожаю „Фауста“, но не хотел бы заниматься им: я тысячу раз принимался за изучение его, но не нахожу личность Фауста возможной для омузыкаливания... Разумеется, для омузыкаливания в той манере, в которой чувствую я» (цит. по [7, 123]). И все же именно в этот исторический период возникают выдающиеся ораториально-симфонические концепции Ф. Листа («Фауст-симфония»), Г. Берлиоза («Осуждение Фауста»), Р. Вагнера (одноименная увертюра), а вместе с ними и оперы Гуно («Фауст» по I ч.) и Бойто «Мефистофель» (по II ч.), обобщенно отразившие философский замысел гетевской трагедии.

В этом контексте необходимо учитывать и все более распространявшуюся тенденцию романтической эпохи, связанную с появлением огромного количества произведений на христианскую тематику. Об этом свидетельствует творчество Р. Шумана («Рай и Пери», «Странствие Розы»), Г. Берлиоза («Детство Христа»), Ж. Массне («Мария Магдалина», «Ева»). К. Сен-Санса («Рождественская опера», «Потоп»). Эти религиозно-культовые идеи

выходили за рамки ораториального творчества композиторов и «источались» ими в других жанрах – симфониях и операх. Так, например, в мистериях Р. Вагнера, Ж. Массне, в симфонических полотнох И. Брамса и К. Сен-Санса уже «завершается процесс становления концепции религиозно-философской (христианско-философской) трагедии. Стремление обрести и постичь истину, пройдя путь мучительных страданий и смертей, вводит круг не только морально-этических, но и собственно философских проблем» [8, 106].

Из сказанного напрашивается вывод о том, что как для Гуно, так и для его современников христианская проблематика стала одной из важнейших составных художественной концепции. В ее контексте сформировалась определенная система представлений о духовно-мировоззренческой «картине мира», в которой «искусство изнутри себя самого... порождает религию, перерастая в мистериальное действие» [11, 170]. При этом в произведениях, внешне, казалось бы, не содержащих проблем вероучения, порой образуется второй, скрытый замысел в рамках художественного целого⁵.

В ракурсе данных рассуждений особое место принадлежит христианской романтической трагедии. В основу ее содержания, как правило, положена драма личности, которая возникает, развивается и разрешается в соответствии с явным или скрытым присутствующим в ней концептом веры. Важнейший принцип, по определению В. Гюго, – одно из создателей христианской романтической драмы и ее эстетики, заключен в двойственности и противоборстве «двух враждебных начал – Божественного и дьявольского, которые всегда противостоят друг другу и спорят за человека от колыбели до могилы» [4, 213]. «Причем образ Провидения... приобретает самостоятельный смысл, как мера оценки происходящего, и в этом контексте тема Возмездия вырастает, по сути, из борьбы полярных страстей в человеке и ими определяется» [5, 113].

Христианская романтическая драма возникла, таким образом, на почве религиозно-философской трагедии, основным критерием которой является конфликт «верха и низа», Бога и сатаны. Это столкновение в ней раскрывается, как правило, через внутренний конфликт героя. Основной импульс и

⁵ «Набукко», «Сицилийская вечерня», «Дон Карлос», «Аида» Дж. Верди и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, по сути, включают фаустианскую идею.

драматургическое решение подобной концепции выражены в полярном противопоставлении выбора пути: либо грехопадение, либо вера, а, вместе с ней, и спасения. Развиваясь поэтапно, в категориях грех-катастрофа-искушение-преображение, религиозно-философский конфликт включает особый тип драматической развязки, «когда из смерти и страдания возникнет новая жизнь и просветление, **преобразование** внутреннего человека» [1, 25–26].

Поэтому одной из главнейших в «Фаусте» Гуно является тема искушения греха, а вместе с ней возникает и тема искупительной жертвенности, основательно заявившая о себе в романтической опере⁶, которая, как уже говорилось ранее, связана с выведением в центр женской образности, а вместе с ней и усилением лиризации произведения. В такой централизации женской трагедии заложен «ключ» к пониманию замысла композитора. Практически все основные конфликтные «акценты» христианского мифа разворачиваются в процессуальной логике трагедии Маргариты: от иллюзорно-чувственной, любовной магии к грехопадению, а затем жертвенному искушению, очищению и преобразению.

Ее финальное гимническое соло, содержащее молитвенное обращение к Богу и последующая сцена с ангелами, венчающие оперу, являются катарсическими разделами, опережающими сценическую развязку. В них фокусируется, своего рода, мистерия духа, в которой главная героиня совершает подлинно христианский выбор. Этот выбор, естественно ассоциируемый с символикой страдания, покаяния и спасения, воплощает в опере основные «христианские постулаты». В подобном контексте становится понятным, почему Гуно усиливает любовно-лирическую коллизию произведения, концентрируя в образе Маргариты не только «вечно женственное» искупительное начало, но и сам «пафос» христианской идеи, в данном случае, реализуемый через лирическую драму.

В этой связи возникает естественная необходимость представить идеи трагедии Гете в художественно-историческом срезе эпохи и выявить, в какой степени ее первая часть соответствует принципам лирико-романтической концепции.

В том, что содержание трагедии Гете отражает религиозно-философские идеи, сомневаться не при-

ходится, ибо сам средневековый сюжет о докторе Фаусте во многом был связан с вопросами культурного порядка: «Из глубины столетий существовало предание о человеке, который с помощью сатаны... решил бросить вызов Богу, овладев тайнами мира и собственной судьбой. Он не пожалел за это даже бессмертной своей души, обещанной в уплату хозяину преисподней» [16, 5]. В интерпретации гениального немца сюжет наполняется истинно библейским содержанием, поскольку «прообразом» своего замысла Гете избирает ветхозаветную историю о страданиях и мытарствах праведного и благочестивого Иова, вера которого становится предметом спора сатаны с Богом и ставится дьяволом под сомнение. Автор «Фауста» ассоциирует религиозно-философскую проблематику ветхозаветного сюжета с судьбой главного героя своей трагедии. Спор Бога с сатаной, содержащийся в ее Прологе, является отправной точкой замысла произведения.

Библейский концепт в не меньшей степени относится и к главной героине. Сюжет о ее судьбе, впервые использованный Гете в интерпретации средневековой фаустианской легенды, «перерастает» рамки лирической фабулы и доведен до уровня христианской романтической драмы. И, если Фауст, скептически философствующий о жизни и смерти, в погоне за молодостью, любовью и иными искусствами, вступает в сделку с сатаной, то именно Маргарита силою искренней Божественной Любви обращает это грехопадение в спасение и преобразование. Поэтому важнейшей составляющей в религиозно-философском замысле гетевской трагедии и определяющей для оперы Гуно, становится история Маргариты.

Из сказанного со всей очевидностью следует, что два основополагающих театральных жанра – религиозно-философская и любовно-лирическая трагедии являются для первой части гетевского произведения практически равнозначными, ибо философские проблемы раскрываются в нем через драму личности. И в этом смысле выбор, сделанный Гуно для первой французской лирической оперы, отнюдь не представляется таким уж парадоксальным.

Поскольку принципы лирической драматургии в опере Гуно очевидны, то наличие религиозно-философской трагедии, в которой сомневались критики, необходимо рассмотреть на различных уровнях, таких, как мифопоэтика произведения, драматургия и симфонизм.

⁶ «Вольный стрелок» К. М. Вебера, «Летучий Голландец», «Тангейзер», «Парсифаль» Р. Вагнера, «Риголетто» и «Сицилийская вечерня» Дж. Верди, «Орлеанская дева», «Пиковая дама» П. И. Чайковского и др.

Характеризуя мифопоэтику, в образах и символах которой отражен мирозданческий конфликт, подчеркнем, что она воплощается посредством двух рядов, олицетворяющих Божественное и дьявольское начала, то есть, «мир и антимир». К первому относятся образы-символы Божественного: ангелы (символизирующие прощение кающейся Маргариты), храм (обитель Бога), орган, хорал, молитва («музыка небес»). Вместе с ними здесь возникают Божественные идеи любви, покаяния и спасения, которые получают отражение в интонационно-тематической драматургии произведения. Они раскрываются не только в соответствующих им жанрах (таких как хорал и молитва), но и в самой симфонической динамике, основанной на множественных религиозных темах, каковой в первую очередь является тема креста из Интродукции, отражающая конфликт Неба и ада.

Помимо этого, очевидным проводником Божественной идеи в опере становится «лейтмотив любви». Будучи традиционной темой для лирической драмы, в концепции Гуно он получает двойное значение, поскольку, кроме основных примет лирической темы с ее ариозно-романсным складом, по мере развития приобретает жанровые признаки молитвы и хорала, которые формируют новое молитвенно-гимническое качество темы в финальном апофеозе оперы. Характеризуя содержательный аспект этой динамики, можно указать на тот факт, что здесь просматривается идея движения от земного чувства к божественному просветлению и искушению и, в этом смысле, подобная тематическая динамика отражает не только лирическую суть драматургии, но и синтезирует ее с религиозно-философским конфликтом произведения.

Антимир в опере, равно как и в трагедии Гете, воплощен прежде всего в образе Мефистофеля и его «свиты» демонов, ведьм и всевозможной нечисти дьявольского шабаша. Безусловно, он привносит в драматургию лирической драмы идеи соблазна, греха, искушения. Исходя из этого, в музыкально-драматургической логике образ Мефистофеля развивается в двух противоположных направлениях: с одной стороны, он является вечным антиподом Бога и вершителем человеческих судеб; с другой – «остроумным денди, элегантным и изысканным, прячущим свою суть под утонченной внешностью» [13, 243]. Соответственно, его образ реализуется в двух типах театра: мистериальном и комико-сатирическом.

Как антипод Творца он предстает в картине «Вальпургиевой ночи». Но своеобразная вакханалия «бала грешных теней» если и становится одной из кульминаций оперы, то только в плане зрелищности, ибо ее роскошные балетные дивертисменты демонстрируют отсутствие духовного начала и доминантность «телесного». В образе небесного вершителя судеб Мефистофель, имитируя «божественную силу», дарует молодость и жизнь Фаусту (Пролог), любовь главным героям (сцена заклинания цветов II д.). Показательно, что эта имитация «божественной силы» распространяется на весь музыкально-драматургический процесс оперы, ибо основополагающим жанром в характеристике указанных сцен становится хорал и его варианты.

Кульминационная сцена перед храмом (III д.), в которой, по мнению композитора, наиболее открыто выявляется «религиозная природа» оперы, интересна еще и с той точки зрения, что в ней, помимо основного конфликта произведения – противостояния божественного дьявольскому, достигающего здесь апогея, присутствуют признаки ораториально-кантатного жанра. Об этом можно судить хотя бы по тому, что «духовное пространство» в данном случае доминирует над визуальным, отодвигая на второй план сценическое действие. Эта масштабная, «застывшая» как картина хоральная сцена, включает громоподобный возглас органа, присутствие полярных хоровых сфер – демонов и молящихся и, наконец, персонифицирует конфликт вселенского значения (Неба и ада) в образах кающейся грешницы (Маргариты) и псевдо-исповедника (Мефистофель). Преобладание контрастно-составных эпизодов, образно-смысловой символики указывает, несомненно, на наличие в ее структуре признаков духовной оратории. По сути, сцена перед храмом есть воплощение некой мистериальной трагедии, ибо в ней, подобно последней, сохраняется «классическое трехуровневое пространство: рай – комплекс небесных сил... негативная мистериальная зона ад, Мефистофель и комплекс шабаша; и человек между ними...» [15, 36–37]. Черты духовной оратории здесь выявляются в первую очередь в архитектонике, где действуют законы симметрии и трехмерности.

Сатирическая линия Мефистофеля, противостоящая духовно-мистериальной, складывается из бытовых сцен и характеризуется опорой на «глумливо-скерцозную» жанровость, которая ассоции-

руется с искажением и деформацией жанрово-интонационной природы тематизма и связана не с романтически возвышенной поэтизацией бытовых жанров, но с усилением в них избитого и примитивно-вульгарного качества. Яркими образцами этого метода являются куплеты из первого действия в эпизоде проводов на войну и серенада Мефистофеля из третьей картины третьего действия. В куплетах первого действия Мефистофель излагает философию «грехопадения» человечества, подменявшего борьбу за «высокие идеалы» битвой за «золотого тельца».

Избранный композитором героико-гимнический жанр песни-марша приобретает характер активной скачки-пляски, в которой патетические возгласы как бы растворяются в «топчущихся на месте» механически-скерцозных интонациях, что приводит к пародийно-гротесковому эффекту, искажающему содержание жанра. Подобный принцип присутствует и в псевдолирической серенаде, которая из лирической песни превращается в игровую сцену, где сатана выступает одновременно в образе и влюбленного Фауста, и глумливого философствующего шута-моралиста, обличающего греховность Маргариты. Вся структура серенады содержит скрытый «диалог», в котором запев представляет своеобразный любовный призыв псевдо-Фауста, а припев «скерцозно-глумливую» наставление Мефистофеля.

Два названных песенных жанра героико-патетический и лирико-романтический связывают принципы комического игрового театра, которые не соответствуют ни пафосной героике песни-марша, ни тем более интимной лирике серенады. В подобной метаморфозе заключена суть идеи лицемерия, когда «нравственные ценности лукаво приспособляются под скрытые низменные цели» [2, 23]. Иными словами, амбивалентность образа оперного Мефистофеля, с одной стороны, отражает два мира небесный и людской; с другой, в его концепции заложена философия скепсиса и самоотрицания, в которой истинно высокие идеалы подменяются ложными. Кроме того, в его самоотрицаемой сути наличествует глобальный конфликт религиозного порядка, раскрываемый посредством разных жанров как религиозно-философской и лирической драм, так и сатирической комедии.

Из сказанного следует, что в целом мифопоэтический строй оперы содержит не только важнейший для понимания ее замысла образно-символический ряд, но и реализует ее глубинные смыслы в

жанровой и интонационно-тематической логике сочинения. В подобном контексте темы и проблемы гетевской трагедии реализуются и в симфонической логике оперы, импульс которой заложен в *Интродукции*, в «сжатом» виде воспроизводящей основные идеи развития ее конфликтов религиозно-философский и лирический. *Интродукция* состоит из двух контрастно-соотнесенных разделов и коды-репризы: первый олицетворяет макрокосмическую проблематику, в которой заключено противостояние *Бога и дьявола, Света и тьмы*, что в известном смысле соотносится с «Прологом на небесах» в трагедии Гете; второй «персонифицирует» конфликт *Неба и ада* во внутренне-субъективном пространстве одной личности, в чьем сознании обобщенно отражен микрокосм человека (тематизм арии-молитвы Валентина). Результатом этого противостояния является утверждение идеи Божественной гармонии в репризно-кодовом разделе.

Рассматривая симфоническую фабулу драматургии, отметим, что «интонационная матрица» «Фауста», сконцентрированная в тематизме *Интродукции*, представляет многоэлементное образование, которое можно, с одной стороны, как уже сказано ранее, уподобить конфликту гетевского «Пролога на небесах», а с другой, – взаимодействию этого конфликта с личностью. Громоподобный возглас октавного унисона на динамике фортиссимо в тональности *f-moll*, открывающий *Интродукцию*, постепенно вырастает из нижнего регистра в восходящую гармоническую вертикаль. Жанрово-тематическим источником этого интонационно-тематического элемента, с одной стороны, является строгий хорал. С другой стороны, внутри хорального четырехголосия возникает самостоятельное хроматическое темообразование, основанное на неустойчивых «ползучих» вводнотоновых интонациях с «повисающими» эллиптическими оборотами, которое, развываясь в строго горизонтальном пространстве, как бы «изнутри» «разрушает» вертикальную структуру хорала, составляя, вместе с последним, зашифрованный графический крест. Образно-смысловая символика, связанная с идеей креста, формируется двумя способами интонационно-тематического развития. В первом случае, – это вертикаль, олицетворяющая внутреннее духовное восхождение, во втором – горизонталь, ассоциируемая с земным материальным дьявольским началом. Соответственно, из строгого хорала как бы «рождается» его антипод-разрушитель (хроматические обороты).

Монотема, таким образом, как бы приобретает «сюжетную» драматургию: с одной стороны, она отражает религиозно-философский конфликт божественного и дьявольского; с другой, – «переключает» его в личностно-субъективное поле, поскольку предстает как тема, воплощающая амбивалентность сознания Фауста, на что указывает несомненная связь этой темы с темой «тщетных надежд» главного героя из Пролога, в котором «борется» божественное и антибожественное.

Второй раздел Интродукции резко контрастен предыдущему. На смену его мрачной патетике приходит лирическое соло будущей арии-молитвы Валентина из первого акта, заключающее интимное общение человека с Богом. Если композиция первого раздела была связана с хоральным изложением, то второй раздел преобразует этот фактурно-гармонический пласт в вокально-лирическую плоскость. При этом, если в «интонационной фабуле» присутствовала некоторая неустойчивость вследствие «разрушения» хорального четырехголосия хроматическим сползанием по горизонтали, то во втором разделе устанавливается четкая жанровая определенность, связанная с песенно-декламационным началом. С точки зрения содержания трагедии, в песне-молитве Валентина о сестре, обращенной к Богу, как бы косвенно воспроизводится идея спасительной судьбы главной героини, олицетворяющая в финале оперы всепобеждающую любовь как отражение Божественного Промысла. По сути, молитвенное соло Валентина аккумулирует в себе все высокие устремления человеческой души, обобщенно воссоздавая основную идею произведения, заключенную в духовном противостоянии божественно-людского над дьявольским.

Заключительный репризно-кодовый раздел Интродукции «возвращает» хорал, с которого она начиналась, тем самым, в целом образует некая замкнутая структура. Его появление на фоне «тончайшего» пианиссимо в просветленно-катарсическом мажоре (F-dur) после молитвы среднего раздела отражает будущий итог данной оперной концепции. Этот процесс показателен и для катарсической развязки финала оперы, поскольку в ней утверждена Божественная символика: покаяние, искупление и преображение молящейся Маргариты, избравшей смерть сговору с дьяволом и, следующее за этим, «парящее восхождение» хора ангелов. Возникающий на этом фоне просветленно-хоральный вариант «лейттемы упоительного сча-

стья» (C-dur) воплощает в конечном итоге, всепобеждающую любовь и спасение.

Драматургия оперы, таким образом, представляет собой сложную многоярусную структуру, в которой «смыкаются» различные жанровые типы, выраженные через соотнесение человеческой трагедии с трагедией религиозно-философской. В подобном видении невольно возникают ассоциации с философской концепцией «Прелюдов» Ф. Листа. Как и в них, в содержании Интродукции к «Фаусту» также заключен глобальный вопрос о смысле бытия. Он «проецируется» на судьбу олицетворяющей все человечество одной личности, чьи жизненные этапы сопряжены с невзгодами и радостью, любовью и страданием. Завершение пути есть новый виток духовного возрождения к вечной жизни, в связи с чем и возникает катарсическое просветление. Последовательность контрастных разделов, их зашифрованная программность придает оперному вступлению характер симфонической поэмы, обобщенно отражающей религиозно-философскую идею.

Из сказанного очевидно, что акцент, сделанный композитором на лирической сути произведения Гете, отнюдь не снимает высоких религиозно-философских идей в его «Фаусте». Это позволяет сделать вывод, что французская лирическая опера Гуно, сохраняя качества, традиционно присущие ее природе, содержит основополагающие жанровые разновидности трагедии Гете.

P. S. С 1869 года, когда «Фауст» Гуно был впервые поставлен в Grand Opera и получил с «легкой руки» композитора постоянную «прописку» в этом театре, в его темных глубинах навеки поселился дух противоречия и одиночества, трагической судьбы, таинственный «ангел музыки», который, спустя столетие, причудливо «преобразился» в мюзикле Э.-Л. Уэббера «Призрак Оперы». Помимо внешнего сходства, соотношение оперы Гуно и мюзикла Уэббера имеет, несомненно, более глубокую связь, заключенную в том, что в концепциях обоих произведений основным импульсом развития является противостояние божественного – дьявольскому. В этом смысле, уэбберовская концепция своеобразно обыгрывает поистине фаустовскую идею искупления прекрасным, запечатленную в коллизии Призрак – Кристин. В известном смысле, Мефистофель является прообразом Призрака и, вместе с ним, Фауста, – трагической личности, ищущей идеала...

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. Теория драмы на Западе: Первая половина XIX века: Эпоха романтизма. М., 1970.
2. Бекетова Н. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991.
3. Гуно Ш. Воспоминания артиста. М., 1962.
4. Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» // Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. М., 1972.
5. Демина И. Конфликт в лирической опере второй половины XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994.
6. Зеленина М. Из истории зарубежной музыки. М., 1976.
7. Исаханов Г. «Фауст» Гуно: Авторский замысел и сценическое воплощение // Вопросы оперной драматургии: Сб. статей / Сост. и общ. ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1975.
8. Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников // С. В. Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов н/Д, 1994.
9. Калошина Г. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку // Музыкальная культура христианского мира: Матер. междунар. науч. конф. Ростов н/Д, 2001.
10. Мельник В. «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонина Рейха: Музыкальная теория и практика во Франции XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения. 1992.
11. Михайлов А. Музыка в истории культуры: Избр. статьи. М., 1998.
12. Понятовская Н. Лермонтовский «Демон» в опере А. Рубинштейна. Дипломная работа. Ростов н/Д, 2001.
13. Рассел Дж. Мефистофель. Дьявол в современном мире / Пер. с англ. Усова Г.; под общей редакцией Петровой А.; вступ. статья Витковский Е. СПб., 2002.
14. Французская музыка второй половины XIX века: [Сборник переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлина и Ж. Продомма] / Под ред. М. С. Друскина. М., 1938.
15. Шапарчук О. Арриго Бойто и его оперное творчество: Учеб.-метод. пособие для педагогов и студентов муз. вузов и вузов искусств. Ростов н/Д, 2004.
16. Якушева Г. Фауст в искушениях XX века: Гетевский образ в русской и зарубежной литературе. М., 2005.
17. Baumann E. Les grandes formes de la musique. Paris, 1905.