

УДК 78.03

*О. Муравская***«ФАУСТ» Ш. ГУНО В РУСЛЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ
И МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ
ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ**

Статья посвящена стилистическим и духовно-смысловым аспектам оперы Ш. Гуно «Фауст», рассматриваемым в русле поэтики французской лирической оперы.

Ключевые слова: французская лирическая опера, оппозиция «индивидуальное — патриархальное», «Фауст» И. В. Гете, «религиозно-философская трагедия».

Среди множества тем, воплощенных художниками-романтиками, тема «Фауста» занимает особое место. Послужившая не просто в качестве сюжета для многих образцов романтической поэзии и музыки, она вылилась в целое направление в искусстве XIX века. И это не случайно, дух «фаустианства», как принято его называть, как нельзя лучше соответствовал свойственному эпохе романтизма пафосу страстной жажды и вечного поиска идеала, постоянной внутренней неудовлетворенности и борьбы. По мнению Н. А. Холодковского, «Фауст» — это море, необозримое и вечно прекрасное, изменчивое и разнообразное, то бурное, грозно набегающее на берега, то величественно-тихое и спокойное, отражающее в себе небо с его горячим солнцем, с его бесчисленными звездными мирами, полное жизни и неги, полное тайн и неисчерпаемых богатств...» [8, с. 2]. «Фаустиана» в творчестве Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Вагнера существенно дополняется оперным шедевром Ш. Гуно. Его «Фауст» — одно из наиболее известных сочинений композитора, заглавные партии которого выступают для исполнителей своеобразным тестом на зрелость, проверкой не только певческих, но и артистических возможностей и, соответственно, нуждаются не только в профессиональной певческой проработке, но и в обобщениях историко-стилистического, культурологического, интонационного и образно-сценического порядка, что обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее предмет ориентирован на выявление поэтико-интонационной уникальности оперы Ш. Гуно «Фауст» в контексте жанрово-стилевой и духовно-смысловой специфики французской лирической оперы.

Французский музыкальный театр XIX века отличался жанровым разнообразием, фиксируя наиболее показательные духовно-эстетические процессы, имевшие место в культуре Франции указанного периода в целом. Если в первой половине XIX столетия французская опера была репрезентирована масштабными оперными композициями в стиле «ампир», а позднее жанром так называемой «большой оперы», рождавшимся на пересечении усвоения национальных музыкально-театральных традиций и жанрово-стилевых новаций, то в середине и второй половине столетия одно из ведущих мест в музыкальном театре Франции принадлежит лирической опере.

Ее появление было достаточно закономерным и обусловлено не только спецификой французского музыкального театра этой эпохи, но и общими жанрово-стилевыми и духовными поисками, показательными для западноевропейской культуры XIX ст., открывавшей для себя как социально-психологические реалии мира и человека, так и их глубокий духовный (в том числе и христианский) контекст. Обобщая подобные тенденции, Н. Г. Невская в своем диссертационном исследовании «Претворение фаустовской темы в музыке XIX века (2011) обнаруживает типические черты лирической оперы в различных европейских музыкально-исторических традициях на протяжении всего XIX в. Резюмируя итог своих наблюдений, автор дифференцирует произведения, близкие данной жанровой сфере, на три группы.

К первой относятся оперы, возникшие на основе библейского сюжета, которые содержат «лирико-романтическую драму, «вправленную» в историко-библейский конфликт. К ним принадлежат «трагико-священные» действия «Моисей в Египте» Дж. Россини, «Потоп» Г. Доницетти, «Навуходоносор» Дж. Верди, «Самсон и Далила» Ш.-К. Сен-Санса. Показательно в этой связи творчество Ж. Массне, оперы которого условно можно разделить на две ветви. С одной стороны, он обращается к сюжету И. В. Гете и создает «Вертера», в связи с чем в кругу своих современников заслужил звание «поэта женской души»... С другой — в его творчестве большое место занимают оперы на религиозную тематику, которые композитор называл «священными». По сути, «Ева», «Дева непорочная» представляют собой соединение лирической оперы и духовной оратории. К ветхозаветному сюжету в опере «Самсон и Далила» обращается и Ш.-К. Сен-Санс, в этом же русле развивается творчество С. Франка, который, практически, «не разграничивает жанровые «зоны» оперы и оратории» [5,

с. 92–93], раскрывая в своих концепциях проблематику космогонического порядка.

Вторую разновидность составляют оперы на историко-религиозную тематику. К ним принадлежат «Гугеноты», «Пророк» Дж. Мейербергера, «Ломбардцы», «Симон Бокканегра», «Сицилийская вечерня», «Дон Карлос» Дж. Верди, «Орлеанская дева» П. И. Чайковского. В указанных произведениях «разворачиваются грандиозные религиозные и морально-этические дискуссии, а основной исторический конфликт — скорее конфликт мировоззрений...» [5, с. 93].

Наконец, к третьей разновидности, согласно классификации Н. Г. Невской, относятся оперы, содержательную основу которых составляют «лирическая драма, подразумевающая религиозный конфликт» [5, с. 93]: «Норма» В. Беллини, «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Парсифаль» Р. Вагнера, а также и «Фауст» Ш. Гуно.

Как видим, автор, дифференцируя известные оперные шедевры XIX в., в большей степени, на наш взгляд, учитывает не столько национально-жанровую сторону названных произведений, сколько особенности проявления в них собственно лирического фактора, лирической драмы в ее соотнесенности с духовно-религиозным началом. Французская же лирическая опера середины и второй половины XIX в., при всей ее контактности с обозначенными общими жанровыми исканиями музыкального театра данной эпохи, вместе с тем, имеет ряд специфических особенностей, выделяющих ее среди остальных жанров европейского музыкального театра.

Анализируя данный жанр в русле общей эволюции французского музыкального театра эпохи романтизма, отметим, что, с одной стороны, французская лирическая опера может рассматриваться как своеобразный антипод «большой опере» Дж. Мейербергера, что проявляется в ее структурных, масштабных параметрах, в отсутствии больших массовых сцен, в очевидном доминировании лирического качества и соответствующих типов героев, в нивелировании социально-исторического фактора и т. д. С другой стороны, данный жанр сохраняет многие аспекты концепции «большой оперы», репрезентируя их, однако, в несколько ином образно-смысловом и масштабно-структурном «формате».

Образно-семантическую сущность французской лирической оперы, на наш взгляд, составляет противостояние индивидуального «я», индивидуальной драмы главных героев, обретающей в условиях куль-

туры XIX в. чрезвычайно высокую значимость, и не менее существенной духовно-патриархальной традиции-среды, в условиях которой живут и действуют главные персонажи. Специфика обозначенного конфликта между индивидуальным «я» и нормами «патриархального социума» во французской лирической опере определена также его существенным христианским (нередко мистериальным) подтекстом, благодаря чему произведения данной жанровой сферы приобретают также морально-этическую значимость, в то время как существенным фактором судеб главных героев становится их духовное преображение.

Подобного рода семантические «выходы» французской лирической оперы дают возможность исследователю Н. Г. Невской провести аналогии между ее типологией и жанровыми аспектами «религиозно-философской трагедии», концепция которой разрабатывалась еще Ф. Шлегелем и сохраняла актуальность художественной практике всего XIX ст. (см. более подробно об этом: [2; 3; 4]). «Почвенным критерием религиозно-философской трагедии в самом широком понимании является конфликт «Верха и низа», «Бога и сатаны». Говоря далее о драматургической логике этого жанра, автор указывает, что его «процессуальность складывается из следующих этапов: гармония Сотворения (Бог-человек) — Завет (договор-предостережение) — **экспозиция**; искушение-грех (нарушение Завета Божьего, а вместе с ним и нравственного закона) — **завязка конфликта**; искупление (трагическая предопределенность человеческой жизни) — **развязка и покаяние-катарсис**» [5, с. 39].

В «сюжетной» логике «религиозно-философской трагедии», раскрываемой через судьбы людей, сделавших свой выбор, как видим, отчетливо просматриваются библейские истоки. При этом «человек нередко становится орудием Провидения, — подчеркивает И. П. Эккерман, — и его следует рассматривать как сосуд, предназначенный для приема той влаги, которую волеет в него Господь» [10, с. 554]. Отметим также, что именно такой посыл определяет концепцию геттевской трагедии «Фауст», которая станет литературным первоисточником для оперы Ш. Гуно. Главным предметом спора Бога с сатаной становится *человек*, а вместе с ним и личностная трагедия его жизненного пути, которая является результатом его выбора.

В смысловой логике французской лирической оперы, равно как и «религиозно-философской трагедии», раскрываемой через судьбы людей, сделавших свой духовный выбор, также отчетливо просматривается библейский генезис. Подобного рода аналогии во

многим определяют личностные качества некоторых персонажей французской лирической оперы (особенно женских), лишенных исключительности и, одновременно, ориентированных на христианские добродетели. А обозначенная выше оппозиция «индивидуальное — патриархальное» во многом определяет и стилевые качества данного жанра французского музыкального театра, рожденного на своеобразном пересечении романтической и бидермайеровской традиции. При этом первая из них сопряжена со всесторонним показом внутреннего мира главных героев, их индивидуальной психологической драмы, в то время как вторая запечатлевает тот патриархальный мир, в условиях которого пребывают героини оперы. Данная сторона французской лирической оперы всегда показательно выделена через опору на типические общезначимые средства музыкального выражения — фольклор, традиции домашнего музицирования, а также через прямую или более менее опосредованно выраженную опору на богослужбно-певческую традицию.

«Его стиль стал «языком Франции» для сотен композиторов гораздо более скромного дарования...» (цит. по: [5, с. 77]). Такую весьма почетную оценку своего наследия получил великий французский композитор Ш. Гуно. Для понимания «путей» формирования оперного творчества композитора, его духовно-смысловой специфики необходимо остановиться на некоторых аспектах мировоззрения данного автора, его эстетических взглядах, определивших во многом поэтику тех музыкально-жанровых сфер, к которым композитор обращался на протяжении всей жизни.

Творческий путь Ш. Гуно в целом отнюдь не был благополучным восхождением к славе. Так, среди написанных им четырнадцати опер большинство не имели успеха и были сняты со сцены после нескольких исполнений. Приятными исключениями в этом ряду стали «Фауст» и «Ромео и Джульетта», прославившие имя композитора на века. Вместе с тем, будучи новатором в области оперного театра, Ш. Гуно явился автором ораториальных сочинений, главной темой которых стала культовая проблематика. Показательно, что «французские авторы всегда выделяют не оперы, а духовные оратории» [4, с. 307] композитора, подчеркивая многочисленные достоинства именно в этой области. Интерес к данной сфере творчества у Ш. Гуно во многом обусловлен характером его личности и духовными идеалами.

С одной стороны, подобно Ф. Листу, это была яркая, светская, публичная фигура в панораме столь же блестящей столицы мира: «Его

парижское происхождение сказывалось в складе ума, живого и непосредственного, в страсти к хлесткому остроловию, в его ярких и независимых суждениях о музыкальных шедеврах» [7, с. 159]. С другой стороны, так же, как и его современники, на протяжении всей жизни композитор оставался глубоко верующим «художником в сутане». 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» [7, с. 162]. Сам Ш. Гуно так писал об этом периоде в своих «Воспоминаниях артиста»: «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» [1, с. 90–91]. По мнению Н. Г. Невской, «этот этап, по сути, стал основополагающим для композитора. Ярким свидетельством тому являются духовные произведения, занявшие существенное место в его творчестве. Они образуют в некотором роде замкнутый круг, поскольку с них Ш. Гуно начал и ими же завершил свой творческий путь в искусстве как «художник-христианин» [5, с. 81].

Обозначенные аспекты духовной биографии Ш. Гуно вызывают ассоциации и с судьбой Ф. Листа, принявшего в зрелый период своей творческой деятельности сан аббата. Сопоставляя эти две выдающиеся фигуры западноевропейского музыкального романтизма, Э. Уилсон-Диксон писал: «Оба композитора постоянно метались от мирской жизни к религиозной. Жизнь театра для Гуно и легкий успех на концертной эстраде для Листа часто заглушали в их душах стремление к монашеской келье. А затем во время грома аплодисментов и на вершине славы вдруг внезапная мысль гнала их прочь... и они замыкались в монашеском аскетизме... Они были похожи в своей религиозности, в своем стремлении к святой жизни и желании писать священную музыку, которую они охотно и тщетно считали лучшей из всего, что написали в других областях» [6, с. 189]. Отметим также, что обозначенные духовные «метания» названных авторов вовсе не были капризной прихотью или проявлением страсти к перемене впечатлений. Напротив, для каждого из них духовная деятельность в сане аббата (пусть даже и непродолжительный период) носила характер серьезного жизненного решения. И пусть в конечном итоге каждый

из них не стал священником (в полном смысле этого слова), глубина и искренность веры нашли запечатление во всей их творческой деятельности, определив «доминантность» прямо или косвенно выраженных духовно-христианских идей в их произведениях. В продолжение мысли напомним слова Ш.-К. Сен-Санса, утверждавшего, что «Гуно не прекращал всю свою жизнь писать для церкви, накапливая мессы и мотеты; это было в начале его карьеры, в Мессе св. Цецилии, и в конце, в ораториях «Искушение» и «Смерть и жизнь» [6, с. 192]. Учитывая существенность в оперных композициях Ш. Гуно христианской морально-этической проблематики, А. Г. Невская в своей диссертации приходит к выводу о том, что «в кантатно-ораториальном творчестве композитора формируется определенный арсенал драматургических, интонационно-тематических средств, которые впоследствии воплотятся в его оперном творчестве и, прежде всего, в операх «Фауст» и «Полиевкт» [5, с. 88].

Сказанное, на наш взгляд, во многом определяет не только образный строй значительной части музыкально-театрального наследия композитора, но и жанрово-семантическую специфику французской лирической оперы как таковой. «Фауст» Ш. Гуно фактически являет собой образец данной типологии.

Трагедия И.-В. Гете «Фауст» по самой своей природе является, на наш взгляд, уникальным культурным «перекрестком», ведущим диалог, с одной стороны, с уже сложившимися культурными парадигмами (античной, средневековой, ренессансной), а с другой — с теми вечными проблемами, архетипическими смыслами, которые уходят своими корнями в миф, в первую очередь библейский, что позволяет определить книгу немецкого классика как своеобразную «квази Библию» мировой литературы» [9, с. 4].

Ш. Гуно и его либреттисты обратились к первой части гетевской трагедии, сосредоточив основное внимание на истории любви Фауста и Маргариты. Принципиальные изменения гетевского сюжета в опере Ш. Гуно связаны с отсутствием в ней сцены «Пролог на небесах», в которой фактически закладывается «фундамент» основного религиозно-философского замысла трагедии И. В. Гете. В связи с этим в драматургии оперы Ш. Гуно, по мнению Н. Г. Невской, «...очевидна «переакцентировка» содержательных доминант с религиозно-философской — «Бог — сатана — человек» — на зеркально отраженную «человек — сатана — Бог», которые раскрываются в Прологе оперы» [5, с. 99]. Отметим также, что в опере Ш. Гуно очевидно и переосмыс-

ление духовной значимости героев и их роли в развитии действия. Ведущим персонажем здесь оказывается Маргарита (Гретхен), к образу которой фактически сведены все «нити» духовно-религиозного смыслового подтекста оперы, дающего возможность ее соотнесения с «религиозно-философской драмой», последовательно фиксирующей грехопадение, искупление-покаяние, спасение и преображение главной героини.

Драматургическая логика мифопоэтического «среза» оперы Ш. Гуно, воплощающего религиозный конфликт, выстроена по принципу заверщенного круга-цикла: от грехопадения (сговор Фауста и Мефистофеля в Прологе) к искуплению и прощению (Мефистофель — Маргарита — финал). Обе сцены обрамлены хоровой Пасхалией, символизирующей вечное Обновление и Спасение. Так сюжет оперы Ш. Гуно становится соотносимым не только с семантикой ораториального жанра (достаточно близкого композитору), но и с мистериальной цикличностью, составляющей в итоге глубинный сакральный подтекст анализируемой оперы, в жанровых рамках которой (классика поэтики французской лирической оперы) за внешней непритязательной скромностью образно-музыкального выражения сокрыта глубокая духовно-религиозная идея.

Репрезентируя гетевскую идею, Ш. Гуно, вместе с тем, апеллирует к лучшим традициям французского музыкального театра, что, как указывалось выше, соответствует поэтике французской лирической оперы. В «Фаусте» используются развернутые сцены, объединяющие в себе сольные эпизоды, речитативы, ансамбли, хоры, балет, инструментальные эпизоды сочетаются с отдельными законченными номерами (ария, каватина, ариозо, дуэт, куплеты, терцет). Такое сочетание ведет к весьма органичному единству сценического и музыкального развития. Помимо этого в опере достаточно широко использована система интонационных связей на уровне как лейтмотивов, так и тем-реминисценций, сопряженных, прежде всего, с образами Фауста и Маргариты. Эта система не играет той самодовлеющей роли, как в операх Р. Вагнера, но является одним из важных компонентов в создании драматургического единства оперы. Отметим также особого рода мелодическое богатство музыкального стиля оперы, что проявляется в обилии ярких пластичных мелодий, на которых строятся развернутые сольные, ансамблевые и хоровые номера. Обозначенное качество мелодического языка «Фауста» Ш. Гуно дополнено постоянным обращением композитора к жанрам бытовой музыки, интонационной сфере

народной песни (хотя и без цитат), романса, ритмоинтонационным структурам марша, вальса, т. е. к сферам популярной музыки, что и определило простоту языка данной оперы, запечатлевающей «большую» идею «малыми» типическими общезначимыми средствами музыкального выражения. Последнее, как уже указывалось, составляет один из сущностных методов бидермайера, стилистика которого также определяет поэтику французской лирической оперы.

«Не ждите разгадки... Подобно тому, как это происходит с историей мира и человечества, проблема, окончательно решенная, каждый раз обнаруживает новые, которые приходится решать» (цит. по: [5, с. 45]). Так писал И. В. Гете в одном из своих писем к графу Рейнхардту по поводу замысла и идеи своего знаменитого «Фауста». Опера Ш. Гуно — одно из звеньев в цепи разгадок не только великой поэмы И. В. Гете, но и высокого музыкального искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуно Ш. Воспоминания артиста : пер. с франц. / Ш. Гуно ; вст. ст. Б. В. Левика. — М. : Музгиз, 1962. — 119 с.
2. Калошина Г. Е. Концепция религиозно-философской трагедии, ее особенности и разновидности в истории симфонии XIX—XX вв. / Г. Е. Калошина // Проблемы современной музыкальной культуры: Сб. тезисов научно-практической конференции. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 1992. — С. 20—23.
3. Калошина Г. Е. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников / Г. Е. Калошина // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 1994. — С. 102—108.
4. Калошина Г. Е. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку / Г. Е. Калошина // Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции. — Ростов-на-Дону : Издательство Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 297—315.
5. Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : специальность : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Н. Г. Невская. — Ростов-на-Дону, 2011. — 199 с.
6. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2001. — 428 с.

7. Французская музыка второй половины XIX века. — М. : Искусство, 1938. — 252 с.

8. Холодковский Н. А. Комментарий к поэме И. В. Гете «Фауст» / Н. А. Холодковский. — М. : Книжный дом «Либроком», 2014. — 288 с.

9. Шор Г. А. «Фауст» И. В. Гете и русская литература XX века: мотивы, образы, интерпретации : автореф. дис. ... кандидата философских наук : специальность 10.01.03 — литература народов стран зарубежья (немецкая литература); 10.01.01 — русская литература / Г. А. Шор. — Екатеринбург, 2009. — 23 с.

10. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни : пер. с нем. Н. Манн / И. П. Эккерман ; вст. ст. Н. Н. Вильмонта ; коммент. и указ. А. А. Аникста. — Ереван : Айастан, 1988. — 672 с.

Муравська О. В. «Фауст» Ш. Гуно у річищі жанрово-стильової і міфопоетичної специфіки французької ліричної опери. Стаття присвячена стилістичним і духовно-смысловим аспектам опери Ш. Гуно «Фауст», що розглядається у річищі поетики французької ліричної опери.

Ключові слова: французька лірична опера, опозиція «індивідуальне — патріархальне», «Фауст» Й. В. Гете, «релігійно-філософська трагедія».

Muravskaya O. V. «Faust» by Charles Gounod in the mainstream genre-style mythopoetical and specificity of the French lyric opera. Article is devoted to the stylistic and aspects of spiritual and Gounod's opera «Faust» dealt with in line with the poetics of the French lyric opera.

Key words: French lyric opera, the opposition «individual — patriarchal», «Faust» by Goethe, «religious and philosophical tragedy».

