

19 марта 1859 года на сцене Лирического театра в Париже впервые была поставлена опера «Фауст» французского композитора Шарля Гуно. С тех пор с неизменным успехом «Фауст» ставится на сценах оперных театров всего мира, а наиболее популяр-ные отрывки из оперы часто исполняются в кон-цертах.

Шарль Гуно написал четырнадцать опер. Среди них наиболее известны «Ромео и Джульетта», «Фидион и Бавкида», «Лекарь поневоле», «Мирейль». Но ни одна из опер, созданных Гуно, не может сравниться с его «Фаустом». Да и во всей истории французской оперы второй половины девятнадцато-го века (до появления «Кармен» Бизе) нельзя, по-жалуй, найти произведения, равного по своим до-стоинствам этому прекрасному детищу Гуно.

Среди французских композиторов своего време-ни Гуно занимает почетное место, являясь одним из создателей и классиков французской лирической оперы. Рано сформировавшись как композитор с четкими эстетическими воззрениями, Гуно уже в первых значительных произведениях обнаружил ос-новные черты своего творческого облика — стрем-ление к правдивой передаче человеческих чувств и переживаний, к простоте, искренности и изяществу.

Наиболее ярко все эти качества проявились в «Фаусте». Именно поэтому творчество Гуно (и «Фауст» в первую очередь) оказалось близким замечательному французскому композитору Жоржу Бизе, стремившемуся, как и Гуно, к передаче на оперной сцене жизненной правды¹.

Творчество Гуно высоко ценилось гениальным Чайковским. «Гуно, — писал он, — один из немногих, которые в наше время пишут не из предвзятых теорий, а по внушению чувства».

В одном из писем великого русского композитора мы находим такие строки, относящиеся к «Фаусту»: «Невозможно отрицать, что «Фауст» написан если не гениально, то с необычайным мастерством и не без значительной самобытности»².

Следует отметить, что Чайковский, очень редко выступавший как исполнитель чужих произведений, дирижировал «Фаустом» на сцене оперы Приянитникова в Москве 20 апреля 1892 года³. В своих воспоминаниях о Чайковском русский критик Ларош пишет: «Полубивши Гуно в конце 60-х годов, Петр Ильич остался ему верен на всю жизнь»⁴.

Для советских слушателей, самых вдумчивых и справедливых ценителей музыки, «Фауст» давно уже стал одной из наиболее любимых опер. Советские зрители ценят в «Фаусте» правдивость, яркость образов, простоту и естественность мелодического

¹ Однако не следует полагать, что реализм Бизе и реализм Гуно — явления однородные. Гуно, правдивому в изображении жанрово-бытовых сцен и интимных человеческих переживаний, не свойственны большая идейность, глубина и широта обобщений Бизе.

² Письмо к Н. Ф. фон-Мекк от 24 декабря 1878 года (5 января 1879 г.). М., 1934, т. I.

³ «Дни и годы Чайковского», М., 1940, стр. 549.

⁴ Г. Ларош. «Собрание музыкально-критических статей». М., 1922, т. II, ч. I-я, стр. 85.

зыка — черты, одинаково присущие всем произведениям музыкального искусства, близким народу. Особенно выделяется в музыке Гуно связь с французским народным творчеством, лиричность, насыщенность танцевальностью и огромное техническое мастерство.

* * *

В 16-м веке в Германии получила широкое распространение легенда о докторе Фаусте, волшебнике и черноквижнике. К концу века появились литературные обработки этой легенды. С тех пор писатели различных стран и времен много раз обращались к образу человека, дерзнувшего постичь тайны бытия. Известны поэтические переработки легенды о докторе Фаусте, принадлежащие перу Гейне, Ленау и многих других. Трагедия «Фауст» была результатом титанического труда всей жизни Вольфганга Гете, этого «величайшего немца» (Энгельс).

«Фауст» Гете — одно из выдающихся произведений мировой литературы, «величайшее создание человеческого духа», как охарактеризовал его Пушкин. В этой грандиозной трагедии, которая создалась писателем свыше пятидесяти лет и отразила его мировоззрение и эстетические взгляды, Гете дал глубочайший анализ жизни Германии своего времени.

В центре трагедии — образ доктора Фауста, дерзновенного мечтателя, стремящегося познать природу, мечтающего о таком порядке на земле, при котором:

Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной,
Дитя и муж, и старец пусть ведет,
Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ!

1 Перевод Холодковского.

Любовь к людям, стремление дать им счастье явились для самого Фауста источником его силы, свободы, они дали ему возможность вырваться из-под власти Мефистофеля.

Многих композиторов 19-го века привлекала трагедия Гете как прообраз их будущих музыкальных произведений. Этой теме посвящены оперы, оратории, балеты и симфонические сочинения. В основе почти всех этих произведений лежат всевозможные переработки трагедии, причем иногда родство их с шедевром Гете сводится к общности нескольких сюжетных положений и к сохранению имен действующих лиц трагедии.

Есть, однако, и превосходные произведения, посвященные этой теме. К ним относятся «Осуждение Фауста» Берлиоза и «Фауст-симфония» Листа. Кроме того, создано несколько замечательных песен, основой для которых послужили отдельные строфы трагедии. Здесь, прежде всего, нужно назвать «Песню о блохе» Мусоргского и Бетховена, «Песню Маргариты» Глинки и Шуберта.

Опера Гуно «Фауст» написана на сюжет первой части трагедии Гете. Некоторые критики упрекают Гуно в том, что он искажил литературный прообраз, лишил его глубины, обесценил его общественное значение, считают, что он не вместил в оперу всего богатства образов трагедии.

Действительно, доктор Фауст Гуно далек от сложного и противоречивого образа гетевского героя. Гуно не раскрыл в опере всей глубины философских исканий Фауста, всего многообразия окружающей его жизни. Композитор по-своему отнесся к трагедии Гете. Из множества идей и образов Гуно выбрал те, которые больше всего отвечали его собственным убеждениям, его взглядам на жизнь, наиболее соответствовали природе его творчества.

6

и операми маэстро мур. оперы

Будучи композитором лирического склада, Гуно в своей опере сознательно ограничил себя рамками лирической драмы Фауста и Маргариты. Но в пределах этой задачи, на первый взгляд очень скромной, он достиг большой глубины и убедительности.

Композитор обратился к миру чувств простых людей, и несомненно, что яркое и правдивое описание их переживаний и поступков неизменно вызывает у слушателей самые искренние симпатии.

* * *

Мысль о создании «Фауста» возникла у Гуно еще в юношеские годы. В своих автобиографических «Записках артиста» композитор вспоминает, что во время пребывания в Италии любимым его развлечением было чтение «Фауста» Гете; он рассказывает о том, как однажды ночью на острове Капри, в причудливом сиянии фосфорических лучей, ему пришла идея Вальпургиевой ночи по «Фаусту».

Этот замысел больше не покидал Гуно, и он «...повсюду носил с собой Гетевскую поэму, записывая без всякого порядка все приходившие... в голову музыкальные мысли, которые... могли бы пригодиться впоследствии при оперной обработке этого сюжета...»¹.

Однако осуществить свою мечту, написать оперу «Фауст» Гуно удалось лишь в 1858 году.

Композитор вспоминает далее: «В 1856 году я познакомился с Жюлем Барбье и Мишелем Карре (известные французские либреттисты. — С. З.) и предложил им сотрудничать со мною и составить

¹ III. Гуно. «Записки артиста». Перевод Оссовского. С.-П., 1904, стр. 72.

для меня какое-нибудь либретто; они весьма охотно согласились. Я первым делом обратил их внимание на сюжет «Фауста»; им очень понравилась моя мысль, и мы все вместе отправились к тогдашнему директору Лирического театра г. Карвало. Наш проект пришелся по сердцу ему, после чего мои сотрудники тотчас же принялись за работу. Я дошел уже почти до половины оперы, как г. Карвало объявил, что театр Порт-Сен-Мартен готовит к постановке мелодраму под тем же названием и что это обстоятельство опрокидывает все наши замыслы¹.

Карвало считал и, по мнению Гуно, «вполне основательно невозможным опередить названный театр исполнением «Фауста»; с другой стороны, ему казалось неразумным, с точки зрения успеха, вступать в состязание, на одном и том же сюжете, с театром, молва о роскоши постановки которого обойдет уже весь Париж к тому времени, когда наше произведение увидит еще только свет рампы. Карвало предложил нам подыскать другой сюжет².

Новый сюжет был найден, и в 1858 году Гуно совместно с либреттистами Карре и Барбье написал оперу «Лекарь поневоле», которая в том же году была с успехом поставлена.

Однако после того, как мелодрама «Фауст» театра Порт-Сен-Мартен была принята публикой со значительно меньшим успехом, чем это ожидалось, Карвало предложил Гуно приняться за прерванную работу над оперой. Вскоре «Фауст» был закончен, но композитору предстояло еще преодолеть множество трудностей.

¹ Ш. Гуно. «Записки артиста». Перевод Оссовского, стр. 123.

² Там же, стр. 124.

«Первоначальная партитура,— вспоминает Карвало,—была несравненно обширнее той, в какой теперь исполняется «Фауст». Так, Гуно сам выбрал сцену на Гарце, невзирая на то, что она была пресходна в музыкальном отношении, но настолько длинна, что с нею было бы невозможно окончить представление в один вечер. Затем, по моему настоянию, Гуно с большим неудовольствием согласился выбросить дуэт между Маргаритой и Валентином, где она дает ему медальон. ...Далее, ...композитор заменил песнь Валентина, воспевającego красоту своей сестры, хором солдат¹.

Актеры приступили к разучиванию оперы, но и здесь не обошлось без затруднений. Гуно рассказывает об этом: «...тенор, которому была поручена роль героя, несмотря на предестный голос и недурную сценическую внешность, отказался от участия в опере, не будучи в силах вынести на своих плечах большую и ответственную партию. За несколько дней до назначенного уже первого исполнения пришлось подыскивать заместителя для него².

Вдобавок ко всему, постановку оперы задерживала цензура, настаивавшая на удалении «богохульной» сцены в соборе.

Но, в конце концов, все препятствия удалось устранить, и 19 марта 1859 года на сцене парижского Лирического театра состоялась премьера оперы. Исполнителями основных ролей были: Миолан Карвало — Маргарита, Барбо — Фауэт, Беланке — Мефистофель, Февр — Зибель, Рейналь — Валентин.

Карвало рассказывает: «В Лирическом театре опера «Фауст» была поставлена с большой роскошью, но порядок сцен был не совсем такой, как те-

¹ «Московские ведомости» от 5 ноября 1893 года.

² Ш. Гуно. «Записки артиста». Перевод Оссовского, стр. 127.

дерь. Так, сцена в соборе происходила уже после сцены смерти Валентина. Маргарита, проклятая братом, шла в церковь, Мефистофель мешал ей молиться. Она сходила с ума и убивала своего ребенка»¹.

Первоначально опера успеха почти не имела. После ее премьеры в парижской печати появились рецензии, авторы которых упрекали Гуно в недостатке мелодического дара, в преобладании оркестрового начала над вокальным, в отсутствии интересных арий и, самое главное, в «резмерной учности» музыки.

Приведем одну из таких рецензий парижской «Музыкальной газеты». «В пьесе Карре и Барбье Фауст утомлен и пресыщен наукой. Господин Гуно изобразил эту скуку в оркестровой интродукции перед открытием занавеса с замечательной, быть может излишней, правдивостью. Рискованно простирать свою добросовестность до такого предела»².

Особенные нападки у критики вызвала сцена в саду Маргариты.

Но, естественно, нашлись иные судьи партитуры Гуно. Они по достоинству оценили оперу, предсказав ей великое будущее.

«Опера «Фауст», — писал музыкальный критик того времени Д'Ортин, — это творение мастера. Я всегда возвращаюсь к сцене в саду. Это восхитительная страница. Если бы он написал только одну эту сцену, то уже показал бы себя мастером. Гуно обладает редким даром писать как человек, который ко всему своему вдохновенно, определяющему большого музыканта, присоединяет качества образованного человека»³.

¹ «Московские ведомости» от 5 ноября 1893 года.

² «Диссонансы» (фр.), 1935 г., № 1, стр. 16.

³ Там же.

Это очень верное высказывание. Музыка «Фауста» действительно сочетает в себе глубину подлинного вдохновения с чрезвычайно разумным использованием всех средств музыкальной выразительности. Неудивительно, что русский критик Лауриш определял творчество Гуно, как сочетание ученого и общедоступного.

Почему же появление «Фауста» — столь замечательного произведения оперного искусства — было встречено большинством критиков и частью зрителей недоброжелательно? Это явление вполне объяснимо.

«Фауст» был написан и поставлен в Париже в конце 50-х годов 19-го века. Это были годы Второй Империи, сменившие во Франции эпоху революционного подъема первой половины этого бурного века.

Время свое, отсроченное.
Политическая жизнь Франции времен Наполеона III отличалась внешним показным блеском и внутренней опустошенностью. Это был период в истории Франции, когда, по меткому определению Карла Маркса, господствовали «...страсти, лишенные истины; истины, лишены страсти; герои без геройства; история без событий; развитие, единственной движущей силой которого является, повидному, календарь, утомляющий вечным повторением одних и тех же подъяемых и упадков; противоположности, периодически доходящие до высшей точки, как будто только для того, чтобы притупиться и ступеневаться, не будучи в состоянии разрешиться; претенциозно выставляемые напоказ усилия и мещанский страх перед надвигающимся светопреобразованием в то самое время, когда спасители мира предаются самым мелочным интригам и придворному комеданству, своей беспечностью менее напоминающими страшный суд, чем времена фронды; официальный совокупный гений всей Франции, па-

сущий перед лукавой тупостью одного человека; всеобщая воля нации, ищущая себя великий раз, как она выражается путем всеобщего голосования, достойного выражения в закоренелых врагах интересов масс, пока она, наконец, не находит его в волеи одного жулика. Если какая-либо страница истории написана сплошь серыми красками, то именно эта»¹.

В этих общественных условиях французское искусство переживало жестокий кризис и идейное оскудение. Господствовавшая при Наполеоне III буржуазия, ставшая к тому времени явно реакционным классом, предъявляла свои требования композиторам, писателям и живописцам. В опере она желала видеть либо пустые, развлекательные спектакли, либо преувеличенно-помпезные представления. Существовавшие в то время во французском музыкальном театре жанры большой и комической оперы испытывали серьезные затруднения. В угоду властвующей публике большая опера постепенно превращалась в грандиозный, но малосодержательный спектакль, а комическая опера, утратив свою социальную направленность, просто вырождалась.

Однако в то же время в творчестве некоторых представителей французской культуры и искусства были ощутимы явно прогрессивные тенденции. Это явилось отражением взглядов и идей передовых демократических слоев Франции. После безвременной смерти Наполеона III во Франции наступили знаменательные дни Парижской Коммуны, и общественно-политические идеи, в значительной степени способствовавшие появлению этого великого события в истории народов, не могли объективно не отразить-

¹ Карл Маркс. «18 брюмера Луи Бонапарта». Госполитиздат, 1950, стр. 34.

ся в творчестве талантливых представителей французского искусства, даже в том случае, если некоторые из них и не сочувствовали этим идеям.

Не находя в окружающей жизни стимулов к созданию произведений, отражающих яркие общественные события, прогрессивные французские художники стремились к правдивому раскрытию интимных, лирических переживаний своих героев. Именно эти годы во французской опере появляется новое направление, возникшее в результате естественного кризиса ранее существовавших жанров большой и комической оперы. Стилистически новый оперный жанр во многом связан с предшествующими, существуя в них лучше и жизнеспособнее.

Композиторы новых опер все чаще стремились показать на сцене простые и искренние чувства обыкновенных людей, а не вычурные и преувеличенно-патетические переживания, столь присущие прежним героям французской большой оперы. Центральным героям уже несомненно новых оперных произведений становилась личная драма героев. Сюжеты стали заимствоваться из произведений мировой классической литературы. Однако важно отметить, что в драмах Шиллера, трагедиях Шекспира и поэмах Байрона французские композиторы этого времени чаще всего видели не глубокие философские проблемы, значительные общественные события и выдающихся личностей, а обыкновенных средних людей, их лирические переживания, любовные истории, их радости и горести. С интересом воспроизводили авторы этих опер бытовое окружение своих героев, реальную обстановку, на фоне которой происходило действие. Эта новая тематика и новые образы, естественно, вызвали к жизни и новый, более демократический, в сравнении с большой и комической операми, музыкальный язык, основан-

ный на использовании привычных и близких слушателям песенных жанров и бытовых мелодических интонаций.

Так постепенно рождался и формировался новый, чрезвычайно противоречивый, оперный жанр, в котором явно реалистические черты сочетались с отсутствием большой идейности, с сентиментальностью, даже мещанством. Впоследствии, опираясь на лучшие особенности этого жанра, композитор Бизе создал свой подлинно реалистические произведения. Развивая отрицательные стороны этого оперного направления, композитор Массне в поздних своих операх пришел к натурализму.

Новый оперный жанр во Франции получил наименование «французской лирической оперы». Одним из создателей французской лирической оперы был Шарль Гуно, одним из первых и лучших произведений нового оперного направления был его «Фауст». Кроме «Фауста», можно назвать еще много прекрасных образцов лирической оперы, до сих пор звучащих на сценах оперных театров всего мира. Таковы «Ромео и Джульетта» Гуно, «Миньона» Тома, «Вертер» Массне.

Но не следует, однако, полагать, что с появлением лирической оперы большая и комическая кратили свое существование. Одной из особенностей музыкально-театральной жизни Франции времен Наполеона III была исключительная пестрота — одновременное существование большой оперы Мейербера, комической — Обера, оперетты Оффенбаха и Лекко и лирической оперы.

«Фауст» Гуно был первоначально написан с разговорными диалогами, то есть формально как комическая опера, хотя, по существу, ничего комического в нем почти нет. Именно это обстоятельство ввело, очевидно, в заблуждение часть французских музы-

кальных критиков, не понявших и не почувствовавших, что «Фауст» не принадлежит ни к жанру комической, ни, тем более, к жанру большой оперы, а является совершенно новым типом оперы. Поэтому единственными отрывками из «Фауста», встречеными в то время благосклонно, были богатая колоратура «ария с жемчугом» Маргариты и хор солдат, написанные в соответствии с традициями привычных и давно знакомых оперных жанров¹.

Неудача премьеры «Фауста» привела к тому, что некоторые влиятельные французские издатели отказались печатать партитуру оперы; наконец, она была продана композитором фирме «Шудон и сыновья».

Тем не менее, уже в 1861 году состоялась премьера «Фауста» в Германии, а в 1869 году опера была поставлена на сцене Большого Оперного театра в Париже. Для этой постановки «Фауста» Гуно написал балетную сцену «Вальпургиева ночь» и заменил диалоги мелодическими речитативами.

15 сентября 1869 года, под управлением известного русского композитора и дирижера Направника, «Фауст» был впервые поставлен на сцене Мариинского театра в Петербурге; партии пели выдающиеся русские оперные артисты: Давыдова — Маргариту, Комиссаржевский — Фауста, Кондратьев — Мефистофеля, Лавровская — Зибеля, Мельников — Валентина, Леонова — Марту.

Вслед за Петербургом опера ставится в Москве и в других городах России; с тех пор она не сходит со сцен русских оперных театров.

¹ Интересно отметить, что впоследствии та же судьба постигла «Кармен» Бизе — одно из первых произведений реалистического направления в западноевропейской опере, написанное, как и «Фауст» Гуно, с разговорными диалогами.

Замечательными исполнителями партий Маргариты и Фауста на русской сцене были Антонина Васильевна Нежданова и Леонид Витальевич Собинов. Федор Иванович Шаляпин создал великодушный образ Мефистофеля.

Постановка «Фауста» в России вызвала большой интерес у слушателей и самые различные отклики критики. Статьи и высказывания о «Фаусте» принадлежат выдающимся русским музыкальным критикам: Серову, Кюи, Ларошу и другим.

С успехом ставится «Фауст» на сцене наших советских оперных театров. В 1949 году новую постановку оперы осуществил Государственный академический Большой театр Союза ССР на сцене своего филиала. Эта постановка в значительной степени отличается от предыдущих. Внимательно «прочитав» «Фауста» Гуно, режиссер спектакля — Народный артист СССР Н. В. Смолич по-новому раскрыл образы основных героев оперы, значительно приблизив их к литературному первоисточнику. В своей трактовке оперы Большой театр находит опору в самой музыке Гуно и в особенностях чрезвычайно много-стороннего жанра лирической оперы.

Значительно углублена трактовка образа Мефистофеля (кстати, лучшие исполнители партии Мефистофеля на русской сцене, среди которых прежде всего нужно вспомнить Шаляпина, понимали по-настоящему сущность этого образа). Мефистофель Гуно — это не столько дух тьмы, каким преимущественно его показывали в предыдущих постановках «Фауста», сколько обличитель людских пороков. Если обратиться к музыкальной характеристике Мефистофеля, станет очевидной правдивость такого понимания его образа. В музыке оперы довольно мало отражено «демоническое» начало Мефистофеля, тогда как ария о власти денег на земле, в которой

он саркастически издевается над алчностью людей, является центральной в его характеристике.

Фауст в постановке Большого театра перестает быть только лирическим героем; его чувство к Маргарите активно, именно любовь к ней дает ему возможность порвать с Мефистофелем. Драматическая музыка конца последней картины оперы подсадила постановщикам новый финал спектакля — благодаря любви к Маргарите, которая явилась для Фауста олицетворением жизни, он сам нашел в себе силы, чтобы освободиться от власти Мефистофеля.

Противоречие между любовью и церковной моралью — основа образа Маргариты — подчеркнуто в постановке Большого театра. С этой целью акцентирована роль католической церкви в судьбе Маргариты. Особенно сильное впечатление производит на слушателей сцена в тюрьме, где на фоне бесстрастного хорала происходит развязка человеческой драмы — несчастную Маргариту ведут на казнь.

В связи с новой трактовкой образов, постановщики спектакля внесли изменения в некоторые сценические ситуации оперы, переменяли порядок картин в последнем действии.

Исполнители этого спектакля стремились к реалистическому раскрытию образов героев оперы. Представитель старшего поколения наших певцов, носитель лучших традиций русского певческого искусства, Народный артист СССР Александр Пирогов создал замечательный сценический и вокальный образ Мефистофеля. Партия Фауста — большая удача Народного артиста СССР И. С. Козловского. Поэтический образ Маргариты великолепно раскрыт Народной артисткой РСФСР Е. В. Шумской.

Идейная сущность постановки «Фауста» Гуно на сцене Государственного академического **Большого**

театра СССР близка и понятна нашему советскому зрителю. Именно это является одной из главных причин огромного успеха оперы у наших слушателей.

ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ И ЕЕ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК

«Фауст» — вершина французской лирической оперы. Это произведение, в котором раскрывается психологический мир героев, их чувства и переживания.

Несмотря на то, что опера носит название «Фауст», главной ее героиней является Маргарита, что совершенно естественно вытекает из трактовки композитором трагедии Гете¹.

Маргарита в опере Гуно — трагический образ человека, мятущегося между любовью и понятием о чести, обреченного в силу церковной морали и зла, совершенного Мефистофелем, на страшную гибель. Ее образ очерчен Гуно наиболее полно и разносторонне, он раскрывается и изменяется с развитием сюжета оперы.

Уже при первом появлении девушки на ярмарке среди шумной и веселой толпы (первое действие) в музыке четко вырисовывается ее чистый, поэтический облик. Лиричность, простота, женственность — вот основные черты ее характеристики.

Новые краски находит Гуно для изображения полюбившей девушки. Так, в сцене с Фаустом в саду (второе действие) в музыкальной обрисовке Маргариты появляются более страстные и взволнованные интонации:

¹ Интересно отметить, что в Германии долгое время опера шла на сцене и издавалась под названием «Маргарита».

Маргарита

Музыкальный фрагмент из оперы «Фауст» Маргариты. Заголовок: «Маргарита». Темп: *Andante* (d = 68). Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Подпись под нотами: «Ах! — ос-тавь ме-ня! нет боль-ше».

Музыкальный фрагмент из оперы «Фауст» Маргариты. Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Подпись под нотами: «си-льнр ду-ше ко-ей на-кой - го страх!».

И, наконец, огромной силы и убедительности достигает Гуно в изображении страданий, горя и безумия своей героини (третье и четвертое действия оперы); музыка, характеризующая Маргариту, глубоко драматична. Однако центральная героиня «Фауста» не является активным действующим лицом оперы, ее поступки продиктованы внешними обстоятельствами¹.

¹ В характеристике Маргариты особняком стоит ее ария из второго действия оперы, которую обычно называют «арией с жемчугом». Она несколько выпадает из общего замысла образа Маргариты, являясь, быть может, отголоском традиций большой и комической французских опер, где подобного рода вокальные номера были очень распространены. Однако эта ария Маргариты полностью соответствует драматургическому моменту оперы (девушка любит нежданым подарком) и потому не вносит никакой дисгармонии в общее развитие действия.

Подобно образу Маргариты, образ Фауста в опере дан в развитии. Сначала перед слушателями предстает фигура старого ученого. Музыка, характеризующая его, сдержанная, сурова, хотя порою здесь проскальзывают лирические интонации. После превращения дряхлого старца в полного сил и энергии юношу, Гуно наделяет Фауста преимущественно лирическими чертами. Его стремление к счастью и любовь к Маргарите переданы композитором очень искренно и убедительно. Наиболее полно это выявлено в каватине Фауста и в его дуэте с Маргаритой из второго действия оперы (интересно отметить некоторое сходство интонаций оркестрового сопровождения каватины и начала интродукции оперы, раскрывающей облик старого ученого).

Фауст
2
Larghetto

При вет то . бе, приют но.

.вин . ный, при вет, те бе, приют свя . щей . ный

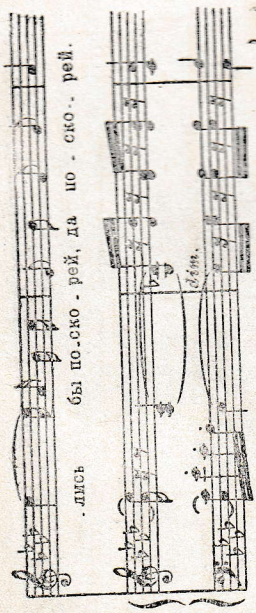
Любовь к Маргарите является для Фауста источником силы и привязанности к жизни. Это особенно ярко подчеркнуто Гуно в финалах первого и последнего действии оперы.

Мефистофель — третья центральная фигура «Фауста». Он не верит в добро и человеческие добродетели, стремится всюду сеять горе и зло. Он самоуверен, насмешлив. Куплеты о «золотом тельце» и серенада перед домом Маргариты прекрасно раскрывают слушателям сущность этого злого скептика. Его образ в опере лишен особенно ярких «демонических» черт. Лишь в некоторых моментах пролога и в сцене закланья цветов (конец второго действия) Гуно наиболее полно показывает слушателям жуткий облик сатаны.

Пожалуй, более ярким из остальных персонажей оперы является комический образ Марты, любовницы и болтливой соседки Маргариты. В сцене объяснения с Мефистофелем в саду (второе действие оперы) композитор несколькими сочными мазками прекрасно рисует облик этой кумушки:

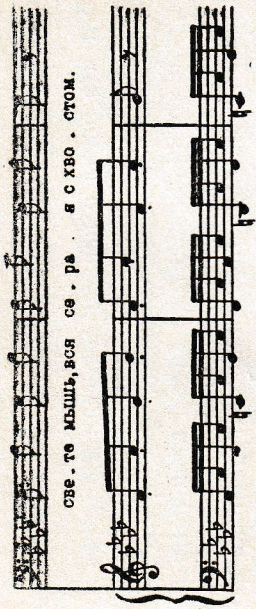
Марта
3

так вы, по ка е . ще есть время, за ум взя.



Наиболее полное представление о восторженном, пылком, чуточку сентиментальном студенте Зибеле, влюбленном в Маргариту, дают его куплеты из второго действия.

Исчерпывающая характеристика брата Маргариты Валентина дана при первом его появлении в каватине из первого действия оперы. Искренно и убедительно раскрыта его любовь и нежность к сестре, ярко подчеркнута его храбрость и воинская доблесть. Простодушный и веселый приятель Маргариты и ее брата Вагнер очерчен до некоторой степени в его шуточной песенке про мышшь.



Характеристика героев «Фауста» раскрывается в сольных номерах, в ансамблях и в оркестровой партии оперы.

Арии невелики по размеру и просты по форме. Это либо куплеты, либо простые трехчастные построения, где в последней части повторяется музыкальный материал первой (например, каватина Валентина). Они очень содержательны, эффективны сценически и вокально; прекрасным доказательством служат куплеты Мефистофеля, каватина Фауста, «ария с жемчугом» Маргариты, ария Зибеля и другие сольные номера оперы.

Однако, как говорилось раньше, раскрытие образов «Фауста» не исчерпывается только ариями героев. Их характеристика дана и в ансамблях оперы. Так, в дуэте из пролога пылкому и мечтательному Фаусту противопоставлен иронически-насмешливый, настойчивый в осуществлении своих замыслов Мефистофель; в квартете Маргариты, Фауста, Маргариты и Мефистофеля из второго действия каждый участник этого ансамбля сохраняет присущие ему индивидуальные черты.

Гуно проявил себя в «Фаусте» как замечательный драматург и превосходный мастер массовых сцен. Необычайно жизненны и правдивы возвращенные солдат с войны из второй картины третьего

действия оперы и сцена ярмарки из первого действия.

Вот что писал о первом действии «Фауста» русский композитор и музыкальный критик Цезарь Кюи: «Все это живо, естественно, просто; мы забываем, что это происходит на сцене, перед нами картинка, взятая из действительности».

Гуно показывает переживания героев на фоне больших народных сцен оперы. И эту очень хорошую и ярко-драматургическую особенность «Фауста» подчеркнул в своей последней постановке Большой театр.

Несмотря на то, что опера состоит из законченных музыкальных номеров — арий, ансамблей, хоров — почти всегда каждое из этих завершенных музыкальных построений оправдано происходящим на сцене и очень естественно следует одно за другим, образуя единую линию музыкального и драматургического развития всей оперы в целом. Это — характерная черта композиции «Фауста».

Вспомним, например, смерть Валентина из третьей картины третьего действия оперы. Законченные музыкальные номера (серенада Мефистофеля, трио Мефистофеля, Валентина и Фауста, хор горожан) очень естественно следуют здесь один за другим, органически образуя драматически развивающуюся оперную сцену. Музыка этой сцены постепенно драматизируется, приводя к моменту наивысшего напряжения — смерти Валентина и проклятия им Маргариты.

Подобных сцен, основанных на сквозном развитии музыкального материала, в «Фаусте» Гуно не мало. Таковы сцена в кабинете доктора Фауста и сцена в церкви. Δ

¹ Ц. Кюи. «Музыкально-критические статьи», т. I, стр. 126.

Единству и цельности драматургии «Фауста» способствует также использование одних и тех же музыкальных тем в различных моментах оперы. Ярким отражением это в сцене в тюрьме, где Маргарита вслушивается о своей первой встрече с Фаустом и о первом их свидании — в музыке появляется сначала мелодия вальса, затем тема ее друга с Фаустом на ярмарке и, наконец, отрывки из дуэта в саду; или в звучании темы любви Фауста и Маргариты (второе действие) в финале оперы. Подобных примеров очень много.

Наличие внутренних музыкальных связей при заочности отдельных номеров оперы и сквозности их развития — наиболее сильная сторона драматургии «Фауста».

Большую роль в опере играет контрастное сопоставление различных музыкальных отрывков и образов. Такова сцена в храме (первая картина третьего действия оперы) — душевному смятению Маргариты противопоставлена строгая, суровая, спокойная-величавая молитва; совершенно противоположны восторженные мечты Фауста о любви и насмешливые реплики Мефистофеля, иронизирующего по поводу восторгов пылкого влюбленного (конец второго действия); различны образы Марты и Маргариты; ярко контрастирует шумное веселье кружащихся в вальсе пар с робостью и трогательной чистотой Маргариты в сцене на площади.

При общем преобладании лирического начала, в музыке «Фауста» имеется немало глубоких драматических моментов. К их числу относятся сцена в храме, смерть Валентина, появление призрака казненной Маргариты.

Сама лирика Гуно лишена одногонности. Лирические страницы оперы богаты и бурной страстностью, и глубокой, целомудренной нежностью.

Есть в «Фаусте» и комические эпизоды — объяснение Мефистофеля с Мартой (второе действие оперы), песенка Вагнера про мышшь (первое действие). Одно из главных достоинств «Фауста» — богатое мелодическое начало. Мастерство полифонии и красочность гармонии прекрасно сочетаются в опере с напевностью и мелодичностью вокального языка.

Мелодика «Фауста» одинаково ярка и выразительна и в ариях, и в речитативах, и в ансамблях. Справедливо подчеркивал русский критик Ларош, что Гуно «ввел в серьезную музыку тог, если можно так выразиться, разговорный язык, которым так французы отлично владеют и прежде, которым так неподражаемо грациозно и увлекательно говорил Обер (французский оперный композитор середины 19-го века.—С. З.), но который был известен только в комической опере и потому был неразлучен с музыкальным стилем совсем иного свойства»¹.

Мелодика «Фауста» напевна и глубоко эмоциональна, она рельефна и лишена скованности, ей свойственна широта дыхания и естественность интонаций.

Весь музыкальный язык «Фауста» тесно связан с традициями французского национального искусства.

В основе музыки оперы лежит синтетическое обобщение бытующих интонаций, распространенных в песнях и танцах французского народа. Множество номеров оперы построено на жанрово-бытовом материале, что подчеркивает связь «Фауста» Гуно с национальными французскими оперными традициями.

¹ Г. Ларош. «Собрание музыкально-критических статей», т. II, ч. 2-я, стр. 83.

В опере можно найти песни (куплеты и серенада Мефистофеля), балладу (рассказ о Фульском короле), марш, вальс (сцена на ярмарке, ария Зибеля во втором действии, ария Маргариты с жемчужом).

Этими особенностями музыки «Фауста» определяются лучшие, реалистические черты оперы Гуно. Очень хорошо использован в опере оркестр.

«Оркестровая работа [Гуно] иногда более, иногда менее тщательная, всегда оставляет певцу полный простор выказывать блеск своего голоса и сосредоточивать на себе интерес слушателя», — писал русский музыкальный критик Ларош¹.

Однако оркестр «Фауста» не служит только лишь превосходной поддержкой певцам, он имеет иногда вполне самостоятельное значение. Так, иногда оркестру поручено проведение отдельных музыкальных тем и отрывков для выявления «подтекста» некоторых сценических ситуаций. Интересна в этом отношении сцена дуэта Фауста и Маргариты в саду. Фауст восхищается чистотой девушки, живо переключаясь с красотой и целомудрием окружающей природы — в оркестре в это время звучит музыка его каватинны; музыкальный «призрак» этого дуэта появляется впоследствии в сцене тюрьмы. Подобные примеры в опере не единичны.

Оркестр в «Фаусте» раскрывает также душевное состояние героев. Скорбное вступление ко второму действию передает всю глубину страданий Маргариты. Оркестровое заключение этого же действия рисует всю силу любви, охватившей Фауста и Маргариту. Оркестровая интродукция «Фауста» вводит слушателей в атмосферу оперы, в круг ее

¹ Г. Ларош. «Собрание музыкально-критических статей», т. II, ч. 1-я, стр. 150.

ИНТРОДУКЦИЯ

Опера начинается оркестровым введением — интродукцией.

После вступительного унисона оркестра неторопливо, как бы издалека возникает сдержанная средоточенная мелодия, постепенно становящаяся все более напряженной, тревожной и полновзвучной. Она сменяется небольшим полифоническим разделом — фугато, в котором одна и та же глубокомысленная и сумрачная мелодия проводится поочередно в различных голосах оркестра. Это образ старого ученого — доктора Фауста:

5

Adagio molto, quasi Largo

rit.

Но постепенно ощущение напряженности начинает терять свою остроту. И вот уже мягко и тепло звучат кларнеты и флейты, поющие нежную мело-

29

образов и настроений. Опера красочно инструментована. Но при всем этом в «Фаусте» оркестр не выдвигается композитором на передний план, не загромождает собой основное в опере — пение.

Наконец, несколько слов нужно сказать о полифоническом мастерстве Гуно. Сцена в храме и фугато из интродукции оперы представляют собой замечательные образцы полифонического искусства.

Опера Гуно «Фауст» не лишена недостатков. Уже говорилось о некоторой одноности характеристик самого Фауста. Можно прибавить еще и то, что развязка всей оперы несколько небедительна, балет «Вальдбургской ночи» выпадает из общего драматургического замысла оперы, играя скорее декоративную роль; чувствам и эмоциям героев Гуно порою нехватает достаточной глубины.

Но, несмотря на это, «Фауст» занимает почетное место в ряду лучших образцов оперной литературы. Музыка его связана с национальным искусством, опирается на классические оперные традиции, занимая в предшествующих оперных жанрах самое ценное и жизненное, опера очень сценична, лишена надуманности и фальши.

Именно эти качества «Фауста» завоевали ему любовь слушателей всего мира.

СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Фауст	тенор
Маргарита	сопрано
Мефистофель	бас
Валентин, брат Маргариты	баритон
Зибель } приятели	меццо-сопрано
и Вагнер }	бас
Марта, соседка Маргариты	меццо-сопрано
Действие происходит в Германии, в эпоху средневековья.	

28

дию (в опере мы встретим ее в первом действии, в каватине Валентина):

a tempo

Вскоре и этот лирический образ исчезает, угасающая место прозрачному звучанию всего оркестра. Светлые, едва слышные аккорды завершают интродукцию.

ПРОЛОГ

Кабинет средневекового ученого. В глубине, под сводами — библиотека, кругом — полки с различными научными приборами. У большого готического окна — стол, заваленный книгами и рукописями. Поздняя ночь. Склонившись над столом, в глубокой задумчивости сидит доктор Фауст. Он полон сомнений, недовольства; уже не в первый раз пытается он разгадать глубокие тайны природы, но все напрасно. На склоне своих дней ученый со скорбью вынужден признать бессилие науки и скудность своих познаний.

«Напрасно мой ум ответа жадно просит у творца и природы», — горестно восклицает он.

Близится рассвет. Первые лучи солнца проникают в мрачный кабинет Фауста; но и солнце не все-легает в доктора бодрость. Без грусти и сожалений решается он расстаться с жизнью.

Однако жизнь властно напоминает о себе: вдали слышится пение — это горожане и горожанки радостно приветствуют новый день. Их простая и безхитрая песня полна света и покоя:

Хор за кулисами (сопрано)

Ле-ли . выи лишь стелся та-кой по-рой —

Фауст колеблется. Чаша, наполненная ядом, дрожит в его руке. Но это лишь на мгновение. Вот уже с новой силой проваливается он все земное, науку и бога, неспособных помочь ему познать природу. В полном отчаянии он взывает к злему духу.

Появляется Мефистофель. Фауст взволнован. Напрасно пытается он отослать дьявола обратно — Мефистофель не намерен уходить. Он предлагает Фаусту золото, славу и власть. Все это не прельщает доктора; он мечтает лишь о счастливой юности, способной возратить ему любовь и дать силы для новых прекрасных дел. Взволнованны и страстно слова его просьбы:

в Фауст

Музыкальный фрагмент на странице 32, состоящий из трех систем. Первая система содержит вокальную партию с текстом: "Ко мке возвра тись счаст." и фортепиано. Вторая система продолжает вокальную партию с текстом: "дн ва-я ю пость, и в серд це важ." и фортепиано. Третья система содержит вокальную партию с текстом: "ги эке лань люб ви" и фортепиано.

Мефистофель согласен на все. Но — услуга за услугу. Здесь, на земле, он всегда будет покорным воле Фауста, но там, в аду, доктор будет принадлежать ему. Фауст смущен. Чтобы рассеять его колебания, дьявол показывает ему, как символ счастья и надежды, далекий образ Маргариты.

На фоне шестящихся скрипок и звенящих арф возникает нежная мелодия валторны, альтов и виолончелей (впоследствии она встретится в дуэте Фауста и Маргариты во втором действии):

Музыкальный фрагмент на странице 33, состоящий из трех систем фортепиано. Первая система начинается с динамикой *pp marcato si canto*. Вторая и третья системы продолжают мелодический рисунок.

Очарованный прекрасным видением, уже не колеблясь ни минуты, Фауст подписывает договор с сатаной. Осушив кубок, поданный ему Мефистофелем, он превращается в цветущего юношу, полного новых сил и надежд.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Площадь в старом немецком городке. Весело играют горожане, горожанки и студенты. Слышится смех, прибаутки, шутовская перебранка. Среди играющих — Вагнер и Зибель, друзья Валентина и его сестры Маргариты.

Вскоре появляется и сам Валентин. Равнодушный к веселью, он думает о Маргарите — ведь, уходя на войну, он оставляет здесь свою любимую сестру совсем одинокой.

Он молит бога охранять девушку от зла, искушений и бед. Музыка его каватинны очень выразительна. Мелодия арии певуча и нежна (смотри музыкальный пример № 6).

Середина каватинны звучит более взволнованно; маршеобразность, с оттенком героики, характеризует образ Валентина-воина:

10 Валентин

Музыкальный пример № 6: начало каватинны Валентина. Музыкальный пример № 6. Музыкальный пример № 6.

Да . . . в кро . . . ва . . . вой борьбе в час сра . . .

Музыкальный пример № 6: конец каватинны Валентина. Музыкальный пример № 6.

. . . же . . . нья, гля . . . нусь бу . . . ду пер . . . ным я в пер . . . вых рядах!

Вагнер и Зибель обещают Валентину быть верными защитниками Маргариты в его отсутствие. Успокоенный Валентин присоединяется к своим товарищам.

Окруженный друзьями, Вагнер запевает шуточную песенку:

«Бала на свете мышь,
Вся серая, с хвостом,
Жила все в погребе
Под бочкою с вином,
Но кот...»

Песнь внезапно обрывается — это к веселым друзьям неожиданно подходит Мефистофель и просит принять его в компанию. Он тоже не останется в долгу и потешит всех забавной историей. На фоне мощного звучания всего оркестра непринужденно и насмешливо Мефистофель запевает куплеты о «золотом тельце»:

«На земле весь род людской
Чтит один кумир священный,
Он царит над всей вселенной;
Тот кумир — телец златой!
В умилении сердечном,
Прославляя истукан,
Люди разных каст и стран
Пляшут в круге бесконечном,
Окружая пьедестал.
Сатана ликует там,
Ликует там, ликует там!»

Зибель, Вагнер и все остальные весело подхватывают последние слова куплета.

Еще более страстно Мефистофель продолжает рассказывать о всепобеждающей силе золота, президента, обрекающего все земные законы, обрекающего людей на войны и смерть.

13 Tempo di valse

Приближается Маргарита. Мефистофель быстро уводит Зибеля в сторону. Танцы прекращаются. Фауст подходит к девушке, приглашая ее погулять с ним:

Фауст
14 Andante

С большим достоинством и простотой смущенная Маргарита отвергает его предложение и быстро уходит.

Вновь приближаются танцующие. Слышны уже знакомые звуки вальса, сначала неуверенные, но постепенно переходящие в бурный и радостный вихрь. Весь этот вальс — не просто танец, а большая жанровая сцена, где происходит завязка драмы Фауста и Маргариты — их первая встреча.

Огорченный отказом Маргариты и очарованный ею, Фауст мечтает о новой встрече с прекрасной девушкой. Видя растерянность юного доктора, Мефистофель обещает ему помощь.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Скорбно и мрачно звучит оркестровое вступление ко второму действию оперы. В нем как бы заключена вся глубина будущих страданий Маргариты:

15 Moderato, quasi Andante

Постепенно замолкают вздохи скрипок и жалобное пение кларнетов. Возникают новые, светлые и радостные образы.

Сад Маргариты. В глубине дом, под навесом изображение Мадонны, чаша со святой водой. Все утопает в цветах. Влюбленный в Маргариту студент Зибель собирает для нее букет. Обращаясь к цветам, он просит

их рассказать девушке о своих мечтах, о любви к ней и о тоске. Пылкостью и искренностью веет от его слов.

16 Зибель

Allegretto agitato

Рас.ска. жи. те вы ей, цве. ты мо. и

Но собранные Зибелем цветы тотчас же вянут — сбывается предсказание Мефистофеля. Омыв руки святой водой, Зибель оживает цветы. Этот добрый знак радует его. Он решает, наконец, открыть Маргарите свои чувства и уходит, полный радужных надежд.

К дому Маргариты подходят Мефистофель и Фауст. Счастливым вид Зибеля, его букет и его признания вызывают в Фаусте ревность. Мефистофель

успокаивает доктора, обещая найти такой подарок для Маргариты, который скоро заставит ее забыть скромное подношение Зибеля.

Оставшись один, Фауст отдается очарованию окружающей его природы и мечтам о Маргарите:

«Какое чувствую волнение!
 Душа полна любовью страстной.
 О, Маргарита, здесь умру, у ног твоих.
 Привет тебе, приют невинный,
 Привет тебе, приют священный,
 Все о любви здесь говорит мне,
 И все невинностью дышит.
 Как мне мила вся эта простота,
 Все счастье здесь, невинность, красота,
 Сама природа здесь ее хранит,
 Живущих здесь она благословит».

(смотри музыкальный пример № 2). Искренность, лиричность, грустная нежность — вот основные черты Фауста, наиболее ярко и полно раскрытые композитором в этой его каватине.

Возвращается Мефистофель. Он принес ящик с драгоценностями и ставит дорогой подарок рядом с букетом Зибеля, у порога дома Маргариты.

Фауст и Мефистофель уходят. Появляется Маргарита. Она вспоминает о прекрасном рыцаре, о встрече с ним на ярмарке, с нежностью думает о брате и задумчиво напевает старинную балладу о любви и верности Фульского короля:

Маргарита

17 *ul poco rit.*

В Фу. ле жил да был ко. роль, — *ul poco rit.*

pp stacc.

он до са- мой сво- ей смер- ти

Трогательная и наивная песня Маргариты то и дело обрывается — девушку неотступно преследуют невольные мысли о Фаусте.

Наконец, Маргарита замечает букет Зибеля и ящичек Мефистофеля. Она не может побороть искушения и открывает драгоценный ларчик.

«... что вижу я!
Алмазы, жемчуг здесь!» — восклицает взволнованная девушка.

Вид сокровищ ослепляет ее. Она быстро надевает украшения, тут же нашлось и зеркало —

«Ну, как в него не поглядеться?» Маргарита с волнением и радостным смехом смотрит на себя, мечтая о прекрасном незнакомце (эта блестящая ария, так же как и ария Зибеля, написана в форме вальса):

18 Маргарита
Ах! — смело смотрю на себя

В сад входит соседка Маргариты, Марга. Она уверяет девушку в том, что все эти драгоценности принадлежат Маргарите по праву. Нет сомнения, что это — подарок какого-нибудь влюбленного рыцаря.

А вот и сам рыцарь.

Появляется Фауст в сопровождении Мефистофеля.

Мефистофель сообщает Марте печальное известие — скончался ее супруг. Но Марга быстро успокаивается. Она не прочь вторично выйти замуж. Об этом она тошно и недвусмысленно намекает Мефистофелю. Торопливая и простоватая речь Марты прекрасно рисует облик этой пустой и недалекой мещанки.

Внешне безупречно вежливый Мефистофель с трудом сдерживает свои насмешки по адресу веселой вдовушки. Желая оставить Фауста и Маргариту наедине, он уводит Марту в глубину сада.

Фауст и Маргарита охвачены робостью первых минут встречи. Сначала смущенно, но постепенно овладев собой, Маргарита просто и бесхитростно рассказывает ему о своей жизни. Фауст полон впечатлений. Он не может больше скрывать своих чувств и признается девушке в любви.

Желая помочь юному влюбленному, Мефистофель, избавившись, наконец, от очарованной им «старой красотки», властно закликает природу, приказывая цветам «впитаться Маргарите в сердце» и внушить ей любовь к Фаусту.

На фоне рокочущего оркестра грозно и неумолимо разносятся слова Мефистофеля — застывшее и безжизненное повторение одних и тех же звуков.

Вот он, его страшный облик!