

*Ольга Молодцова*

### **ОПЕРА Ф. БУЗОНИ «ДОКТОР ФАУСТ» В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

Работа над «Доктором Фаустом» относится к заключительному периоду жизни Ферруччо Бузони (1866-1924): к созданию оперы по собственному немецкоязычному либретто, композитор приступил в 1916 году. Партитура осталась незаконченной. По рукописям и наброскам работу над ней завершил ученик композитора Филипп Ярнах (1892 – 1982). В 1982 году, основываясь на недоступных Ярнаху эскизах Бузони, свое завершение оперы предложил музыковед Энтони Бомон (Antony Beaumont, p. 1949 г.).

В опере нашли отражение идейные и стилевые искания Бузони на протяжении многих лет.

Титульный персонаж оперы – Доктор Иоганн Георг Фауст (ок. 1480 – 1540) – реальное историческое лицо, бродячий ученый и чернокнижник, жизнь которого обросла легендами и превратилась в сюжет немецких ярмарочных кукольных представлений и народных сказаний. В позднем Средневековье оформился законченный сюжет легенды: её первым литературным пересказом стала изданная франкфуртским книгоиздателем Шписом в 1587 «*Historia von Dr. Iohann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler etc.*» («История о докторе Фаусте, знаменитом волшебнике и чернокнижнике и т. д.»), в последствии известная как «Народная книга». Постепенно знаменитый алхимик стал одним из самых популярных персонажей европейской художественной культуры, воплощенным во всех видах искусства.

Каждая следующая историческая эпоха предлагает свою концепцию (интерпретацию) истории Доктора (Ученого), заключившего пакт с потусторонними силами ради обладания сверхчеловеческими способностями, и развивает её в контексте собственной духовной жизни (в своем интеллектуальном стиле). Кристофер Марло (1564-1593) в «Трагической истории доктора Фауста» придает сюжету смысл, характерный для гуманистической концепции Елизаветинской эпохи с её индивидуализмом и вниманием к человеку. Эпоха Просвещения наделяет Фауста чертами ученого-протестанта: драматурги Г. Э. Лессинг, П. Вейдеманн, Ф. Мюллер, и Ф.М. Клингер один за другим издавали свои версии. Вслед за ними к написанию «Фауста» приступил Иоганн Вольфганг Гете (1749-1832). Знакомый с «Народной книгой», сюжетами ярмарочных бродячих кукольных спектаклей, придворными оперно-балетными представлениями и литературной деятельностью предшественников, Гете наделяет своего героя мировоззрением, присущим европейскому Просвещению, а также характерным стремлением к обретению смысла жизни. Эволюцию получает и образ Мефистофеля, который в отличие от «Народной книги» больше не является воплощением Зла, а становится необходимой движущей силой фаустовской драмы. В отличие от предшественников, Гете первым вводит образ Маргариты и любовную линию, которая только намечалась в «Народной книге». Парадигма Просвещения «утверждает в художественной культуре образ Фауста – победителя» [1, 182]. Позднее к критике идеологической концепции Просвещения приступили романтики: легенду о Фаусте разрабатывали Ф. Грильпарцер («Фауст», 1823), Кристиан Граббе («Дон Жуан и Фауст», 1829), Николаус Ленау («Фауст», 1835–1836), Генрих Гейне («Фауст» – балетное либретто, 1851). У фон Арнима Фауст уже странствующий шарлатан, у Ленау – двойственный, колеблющийся бунтарь. Романтики наконец воплотили и первые убедительные музыкальные интерпретации

«Фауста» (Берлиоз, Гуно, Лист). Романтический Фауст – типичный герой эпохи, мятежный и стремящийся к идеалу.

Коренной перелом в европейском мировоззрении ознаменовала Первая мировая война. Обобщенный образ своего времени изложил Освальд Шпенглер (1880 – 1936) в книге «Закат Европы» (1918), опубликованной в год поражения Германии в Первой мировой войне. Не случайно долгий период в истории мировой культуры начавшийся в 1000-е годы, Шпенглер предлагает именовать «фаустовской культурой». Размышления о «фаустовской душе» западноевропейской цивилизации Шпенглер развивает через анализ её структур: «воли», «силы» и «действия». Шпенглер пишет о «фаустовской воле к власти», о «фаустовской культуре» как «культуре воли», о «неукротимой жизненной силе, действующей на протяжении всей западноевропейской истории». Исследователи задаются вопросом, почему именно Фауст стал для Шпенглера титульным персонажем всей европейской культуры? Дело не в том, что архетип Фауста «задевает струны души, вибрирующие в немецкой психике» [3, 35]. Г. Ишимбаева предполагает, что дело «в той самой личностной неоднозначности и двуликости Фауста, включающей абсолютно доброе и абсолютно злое, теряющие свою интенсивность в западном мировоззрении [2, 131]. Фауст Шпенглера – Фауст в стиле модерн, субъективный Фауст, ставший итогом литературного процесса и преемственности культуры Германии.

В таком художественном окружении к созданию оперы «Доктор Фауст» приступил Ферруччо Бузони. Поиски сюжетного материала отражают интерес композитора к мистицизму: он думал о Заратустре, Калиостро, Мерлине, Дон Жуане, «Божественной комедии» Данте и Леонардо да Винчи.

Литературная одаренность позволила Бузони самому взяться за написание либретто. Первые наброски текста относятся к 1910 году. Литературным источником стала редакция кукольного спектакля,

опубликованная Карлом Йозефом Зимроком (1802-1876) в 1846 году. В заключительной сцене присутствует влияние Людвиг Рубинера (1881 – 1920). Бузони упоминал, что основное влияние на либретто «Доктора Фауста» оказали народные ярмарочные кукольные представления, переработанные в соответствии с требованиями оперной сцены. Анализ личной библиотеки композитора позволяет исследователям говорить о том, что он был знаком с большинством «литературных Фаустов», созданных предшественниками. Несмотря на то, что Фауст Бузони вступает в противоречие с Фаустом Гете, черты трагедий Гете и Лессинга в опере очевидны.

Бузониевский вариант сюжета содержит большинство ключевых моментов мифа о Фаусте, но некоторые (например, соблазнение Фаустом простой девушки, за которое ему хочет отомстить Солдат) вынесены за пределы сценического действия.

Опера состоит из двух прологов, интермеццо и трех сцен. Необычное строение вероятнее всего восходит к средневековым мистериям, черты которых, в том числе отразил и гетевский «Фауст» («Пролог на Небесах», «Пролог на Земле»), а также к ренессансным и барочным аллегорическим театральным представлениям.

Открывается опера разделом *Symphonia*, с подзаголовком «Пасхальная вечерня и начало весны»<sup>1</sup> и хор за сценой поет одно слово «Рах» («мир»). В первом прологе зритель встречает ректора университета Виттенберга, доктора Фауста, сосредоточенно работающего в своем кабинете. К нему приходят студенты из Кракова и преподносят книгу по черной магии – «*Clavis Astartis magica*» («Волшебный ключ Астарты»).

Во втором прологе Фауст с помощью полученной книги приступает к вызову сверхъестественных сил. Из шести ответивших демонов

---

<sup>1</sup> Пасха – подходящее время для вызова духов и приобретения мистического опыта.

чернокнижник выбирает в качестве слуги Мефистофеля, как самого быстрого духа, способного двигаться со скоростью человеческой мысли.

В интермеццо Мефистофель, защищая Фауста, подстраивает гибель жаждущего мести солдата от рук стражников капеллы Мюнстера, и Фауст становится косвенным убийцей человека.

Первая картина начинается с торжественного шествия в Парке Герцогов Пармских. На свадьбе Герцога и Герцогини демонстрируются пары влюбленных библейских героев (Соломон и царица Савская, Самсон и Далила, Саломея и Иоанн Креститель), Фауст уверяется в любви к нему Герцогини и назначает ей ночное свидание. Мефистофель, снова спасая Фауста, на этот раз от отравленных праздничных угощений, предлагает Герцогу обратить свой взор на другую даму.

Во второй картине Фауст встречается в трактире со студентами и провозглашает популярные у них идеи о том, что вино, женщины и пение – лучшие удовольствия, которые может преподнести судьба и не стоит их упускать. Он рассказывает о своих любовных победах, в том числе о соблазнении Герцогини на её свадьбе с Герцогом. Появляется Мефистофель, сообщает о смерти Герцогини и о том, что она якобы завещала Фаусту их общего ребенка. Вместо младенца мы видим соломенное чучело, сжигаемое Мефистофелем, обещающим Фаусту встречу с еще более прекрасной женщиной.

Фаусту является видение Елены Троянской и быстро исчезает. Возвращаются студенты из Кракова и требуют назад книгу.

Действие третьей картины оперы происходит на улице Виттенберга. Фауст встречает Герцогиню в образе нищенки, которая передает ему мертвого ребенка. Фауст понимает, что его смерть близка и отдает свою жизнь младенцу, чтобы тот, ведя праведную жизнь, исправил ошибки, совершенные Фаустом.

Бузони раскрывает образ своего Фауста, через сцены личных размышлений героя и во взаимодействии с другими персонажами – Мефистофелем, Герцогиней, студентами.

Анализ личной философии Бузониевского Фауста позволяет увидеть в ней черты, характерные для интеллектуального стиля эпохи модерна.

Прежде всего это мистицизм и интерес ко всему сверхъестественному (сцена вызова духов по «Книге магии Астарты»), ведь именно в эпоху модерна мистика и оккультизм предполагались в качестве основы для новой единой религии, по аналогии с единым (тотальным) искусством и единой философией.

Другими характерными чертами модерна в образе Фауста Бузони являются его индивидуализм, проявляющийся в вере, что все в руках человека, а не бога, а также гипертрофированный интеллектуализм (преодоление времени – до сих пор нерешенная философская и научная проблема). В отличие от Фауста Гете, он не стремится к благу для всего человечества, а хочет исполнения только своих личных желаний (сцена договора с Мефистофелем). Европейский модерн также был ориентирован на индивидуальность и научное познание мира.

Фауст у Бузони – человек, наделенный редкостной гордыней и возможно манией величия (высказывает желания власти над всем миром, абсолютной гениальности и сверхспособностей, соблазнение Герцогини, а не простой девушки), циничный (соблазнение Герцогини на её свадьбе с Герцогом, прославление вина, женщин и пения, предвкушение встречи с еще более прекрасной женщиной), не считающийся с чувствами других людей (Солдата, Герцогини, Герцога). При этом, наделенный стремлением к идеалу, нацеленный на поиск вечной женственности (видения Елены Троянской) что также пересекается с интеллектуальными исканиями модерна. Обратим внимание, что традиционная оперная любовная линия не выражена (в частности, в опере нет любовного дуэта и лирических ариозо-признаний), в

отличие от «Осуждения Фауста» Берлиоза и особенно оперы Гуно, где эта линия сильно акцентирована.

Неудовлетворенность внешне благополучной жизнью (у Бузони Фауст не бродячий алхимик, а уважаемый ректор университета Виттенберга), стремление к разрушению пересекается с характерным для модерна стремлением к разрыву с традицией.

Подводя итоги, можно констатировать, что образ Фауста в опере Бузони во многом продолжает линию позднеромантического Фауста обобщенно представленного в творчестве Листа. Вместе с тем, в его портрете явно проступают черты модерна, которые в концентрированном виде можно наблюдать в более позднем «Докторе Фаустусе» Томаса Манна. Отрицательные черты героя, такие как жажда власти, размытые границы допустимого для человека, выбор любых средств для достижения своей цели коррелируют с ницшеанскими идеями, извращенные плоды которых выросли в тоталитарных режимах второй трети XX века.

Музыкальный стиль оперы «Доктор Фауст» также отражает язык своей эпохи. В произведении ярко выражены черты неоклассицизма, в частности использование приема «вариаций на стиль». Отметим любопытный факт, что главной моделью для Бузони становится «романский» барочный стиль (Свадьба Герцога и Герцогини, которая словно воспроизводит театральные представления при королевских дворах Франции и Италии XVI-XVII вв.). Музыкальный театр Бузони в опере «Доктор Фауст» – театр представления (а не театр переживания), что характерно для эпохи. Связь с музыкальной драматургией XX века проявляется также в использовании инструментальных форм как структурной основы крупных оперных построений (сюита, вариации в сцене вызывания духов). Опера имеет сквозное строение, состоит из ариозо, монологов, диалогов, написанных в декламационной манере. Ведущую выразительную нагрузку несет оркестровая партия, которая и иллюстрирует, и поясняет, и создает контекст,

и имеет самостоятельное драматургическое значение, прежде всего в отдельных прелюдиях и интерлюдиях. Насыщенный хроматикой гармонический стиль оперы опирается на свободную гемитонику; во многих эпизодах используется также серийная техника.

Опера Ферруччо Бузони «Доктор Фауст» представляет собой кульминацию творчества композитора, в которой нашли отражение не только индивидуальные свойства автора, но и черты эпохи. Это примечательный образец модернистской оперы, который незаслуженно редко ставится на сценах мировых оперных театров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ильичева Н. И.* Полистилистика как феномен художественного творчества XX века (на примере литературы и музыки) // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 3. С. 182 – 184.
2. *Ишимбаева Г. Г.* Образ Фауста в немецкой литературе XVI – XX веков. М.: Флинта: Наука, 2002. 262 с.
3. *Юнг К. Г.* Психология и литература // Психоанализ и искусство. Киев: Ваклер, 1998. С. 30 – 54.
4. *Crispin J.* EVOKING THE MYSTICAL: THE ESOTERIC LEGACY OF FERRUCCIO BUSONI // Music and Esotericism, ed. by Laurence Wuidar, BRILL, 2010. P. 265 – 294.
5. *Hentschel F.* Ferruccio Busonis Doktor Faust: Eine "Oper, die keine Oper" ist // Archiv für Musikwissenschaft. 2005. 62. Jahrg., H. 4. Pp. 303-326.
6. *Levitz T.* FERRUCCIO BUSONI AND HIS EUROPEAN CIRCLE IN BERLIN IN THE EARLY WEIMAR REPUBLIC // Revista de Musicología, Vol. 16, No. 6, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. 1993. Vol. 6. Pp. 3705-3721.