

Митрофанова Д. А.

"ФАУСТ" Ш. ГУНО И "МЕФИСТОФЕЛЬ" А. БОЙТО - ДВА ВОПЛОЩЕНИЯ ТРАГЕДИИ И. В. ГЕТЕ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/64.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2007. № 3 (3): в 3-х ч. Ч. I. С. 154-155. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

«ФАУСТ» Ш. ГУНО И «МЕФИСТОФЕЛЬ» А. БОЙТО - ДВА ВОПЛОЩЕНИЯ ТРАГЕДИИ И. В. ГЕТЕ
В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

*Митрофанова Д. А.
Санкт-Петербургская государственная консерватория*

Идеи «Фауста» с момента его выхода в свет не раз привлекали внимание композиторов: «На сюжет «Фауста» Гете написано множество музыкальных произведений: зингшпили И.Вальтера, Йоз. Штрауса, В.Мюллера и др.; оперы Л.Шпора (по народной книге), Г.Бишопа, Г. Цельнера; «Осуждение Фауста» Г.Берлиоза, «Доктор Фауст» Ф. Бузони, «Доктор Иоганнес Фауст» и «Дон Жуан и Фауст» (по Х. Граббе) Г.Рейтера; балеты (в т.ч. А. Адана); симфонические произведения Р.Вагнера, Ф.Листа, Р.Шумана, А.Рубинштейна и др.» [Гозенпуд 2005:563].

Однако самыми популярными произведениями в истории музыкального театра оказались «Фауст» Ш. Гуно и «Мефистофель» А. Бойто. Причем в последнем случае «первое рождение» оперы не принесло ей популярности: «Мефистофель» Бойто впервые был поставлен в 1868 году, в Ла Скала; опера не имела успеха, после этого она шла в других театрах Италии и за рубежом, но в Милане больше не ставилась. Всемирную известность ей принесла постановка 1901 года - настоящий триумф имел место в Милане, в том же театре Ла Скала, когда в партии Мефистофеля выступил Ф.И.Шаляпин.

Об этом подробно пишет В.Дорошевич в своих «Театральных заметках». По его словам, А. Бойто хотел «воссоздать в опере гетевского «Фауста» вместо рассиропленного, засахаренного, кисло-сладкого «Фауста» Гуно. Настоящего гетевского «Фауста». Настоящего гетевского Мефистофеля» [Дорошевич 1987: 242]. По-видимому, ему удалось в этом преуспеть.

Известны две редакции «Мефистофеля» А. Бойто: первая - 1868 года представляла собой синтез «Фауста» Гете, вторая редакция 1875 года - менее удачная, с точки зрения автора, изменилась в сторону большей театральности.

В отличие от «Фауста» Ш. Гуно, написанного по первой части трагедии Гете, при создании «Мефистофеля» А. Бойто использует обе части трагедии. «Мефистофель» даже структурно близок «Фаусту» Гете: он начинается прологом в театре, за которым следует пролог на небесах. Пролог в театре представляет собой беседу между театральным критиком, зрителем и автором, в котором А. Бойто излагает свою литературную программу. А. Бойто провозглашает, что после того как «этот универсальный сюжет прошел все лирические, эпические и театральные формы, Гете суммирует его, преобразует и прославляет в необъятной поэме, известной всей присутствующей цивилизации» [Voito 1942: 99]. Автор называет «Фауста» Ш. Гуно произведением «вымышленным и пространным» [Voito 1942: 100]. Многочисленные воплощения «Фауста» не смогли исчерпать этой темы, так как для этого необходимо было бы, «чтобы в нас умер инстинкт Правды, эманацией которого он является» [Voito 1942: 100]. Однако наивысшим воплощением истории «Фауста» А. Бойто считает именно трагедию Гете, в подтверждении своей мысли он приводит слова мадам де Сталь, которая написала: ««Фауст» Гете заставляет думать обо всем и более чем обо всем» [Voito 1942: 100]. «Тип Мефистофеля также неисчерпаем, как и Фауста» [Voito 1942: 100]: «Мефистофель - это воплощение вечного отрицания Справедливости, Красоты и Добра» [Voito 1942: 101]. Предвидя, вероятно, возможное непонимание своих идей, автор вкладывает в уста Зрителя следующие слова: «Говорите вполголоса. Теории, комментарии, демонстрации: все эти прекрасные вещи я не хочу знать, когда присутствую на представлении. Дайте мне сильных эмоций и удалите от меня скуку... Я думаю, что страница музыки может научить меня большему, чем курс философии... В театре, как и в музее я избегаю говорунов...» [Voito 1942: 101]. В его же уста вложен вопрос: «... либретто кажется мне несколько чрезмерно объемным. В котором часу закончится спектакль?» [Voito 1942: 102].

Вся опера пронизана духом Гете: об этом свидетельствуют эпитафии, предпосланные каждому акту, пространные комментарии: в них рассматриваются различные варианты имен Мефистофеля; причины, которые позволяют автору описать первое появление Мефистофеля под видом монаха; приводятся цитаты из Библии, из К. Марло; указывается на то, что четвертый и пятый акты взяты из второй части «Фауста» Гете, которая является «продолжением и необходимой частью первой» [Voito 1942: 152]; автор объясняет, что в описании ночи шабаша он использует гекзаметр, «чтобы придать сцене колорит поэтической достоверности» [Voito 1942: 167] и т.п.

Эти и многие другие комментарии свидетельствуют о серьезной литературной подготовке автора, а также о том, что он неслучайно выбирает те или иные выразительные средства.

Комментарии касаются также и музыки, в частности, в комментарии к пятому акту мы находим: «У Гете основу этой сцены составляют четыре призрака, окружающие Фауста; то, что Гете поместил на сцену, мы помещаем в оркестре, и вместо слов используем звуки, с тем, чтобы сделать еще более бестелесными и нечеловеческими галлюцинации, которые тревожат Фауста на краю могилы» [Voito 1942: 176].

Либретто «Фауста» Ш. Гуно было написано Ж. Барбье и М. Карре, причем последний был до этого автором драмы «Фауст и Маргарита» (1850). Основой сюжета «Фауста» также послужил «Фауст» Гете, либретто оперы было написано по первой части трагедии. Вот, что писали об этом отечественные критики еще совсем недавно: «Своей жизнеспособностью опера обязана исключительно музыкальному мастерству Гуно, который заставляет быть снисходительным к многочисленным погрешностям либретто, текста и трактовки действующих лиц» [Ремезов 1935: 55]. Проведя сопоставление первой части трагедии и либретто оперы автор

приходит к выводу о том, что авторы прочли первую часть трагедии глазами буржуа своего времени, что привело к низведению философской трагедии Гете на уровень обычной для оперы любовной мелодрамы (примечательно, что на родине оперы в Италии наряду со словами «орегга» и «lìgica» функционируют также название жанра - «melodramma»). Существует между тем и другая точка зрения: «мнение о «Фаусте» Ш. Гуно как о весьма упрощенной версии выдающегося литературно-философского сочинения ныне в искусствоведении канонизировано без какой бы то ни было научной аргументации» [Исаханов 1983: 14].

Трансформация литературного произведения в оперу требует от композитора и либреттиста особого отбора выразительных средств, каждого из искусств. Литературное и музыкальное произведения пишутся в разных жанрах, и как следствие, рассуждения о том, насколько удачно или неудачно композитор воплотил в музыке идеи писателя, оказывается некорректным.

«Фауст» имел много воплощений, как в истории литературы, так и в истории музыкального театра, это связано с тем, что основная тема «Фауста»: поиски смысла жизни относится к числу универсальных.

Поэма является глубоко философской, а это область - недоступная музыке, которой в большей степени подвластны чувства. Воплощение в музыке поэмы Гете требует не только других выразительных средств, но и переносит смысловые акценты в другую сферу.

Поэма Гете является полифоническим произведением, что позволяет автору оперы «извлекать» из нее те составляющие, которые оказываются ему ближе.

«Фауст» Гуно был впервые поставлен в 1859 году, а «Мефистофель» Бойто в 1868. Формально между этими операми девять лет разницы, а фактически «Фауст» оказывается типичным представителем лирической оперы (не случайно автор называет ее именно так - выводом на первый план отношения героев, а в Германии оперу и вовсе традиционно называют по имени главной героини), а «Мефистофель» своего рода предвестником символизма. Таким образом, либретто оперы, а вслед за ним и музыка оказывается не индифферентными не только к источнику, но и к проблемам времени.

Ш. Гуно отдает либретто своей оперы на откуп либреттистам, которые и пишут его в рамках обычной среднестатистической романтической драмы. Основой либретто становится первая часть трагедии Гете и пьеса «Фауст и Маргарита», написанная М. Карре, одним из либреттистов оперы. Авторы либретто, мыслящие театральными штампами своего времени пишут любовную историю, в которой фигура Мефистофеля приобретает несколько схематичный характер.

Бойто, мыслящий широкой литературной традицией, и, не будучи удовлетворен существующими воплощениями «Фауста» в музыкальном театре, выступает и как композитор, и как либреттист своей оперы. Бойто сознательно старается избежать мелодраматичности, свойственной либретто оперы Гуно и сокращает линию взаимоотношений Маргариты и Фауста, выводом на первый план фигуру Мефистофеля, как воплощения мирового отрицания. Вместе с тем персонажи оперы оказываются игрушками в руках судьбы и идут к своему финалу, ведомые роком.

Оценка оперы не может определяться степенью ее близости или удаленности от литературного первоисточника. Степень литературных достоинств либретто не является определяющим фактором успеха или неуспеха оперы. Либретто оперы оказывается неиндифферентным к эстетическим, стилевым и другим проблемам своего времени. В исполнительской практике знание первоисточника необходимо, так как именно Шаляпин принес популярность «Мефистофелю» и возродил интерес к «Фаусту», поскольку в обоих случаях приближал свою трактовку к трагедии Гете.

Список использованной литературы

1. **Boito A.** Tutti gli scritti. Milano. 1942.
2. **Гозенпуд А.** Оперный словарь. СПб. 2005.
3. **Дорошевич В.** Рассказы и очерки. М. 1987.
4. **Исаханов Г.Д.** «Фауст» Ш. Гуно как объект музыкально-сценического анализа (теоретические аспекты работы постановщика над оперным спектаклем) АД. Л. 1983.
5. **Ремезов И.** Фауст. Москва. 1935.

ГЕНДЕР В РЕКЛАМЕ: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)

Могилевская О. А.

Волгоградский государственный технический университет

Одним из актуальных направлений гендерных исследований является изучение в языке стереотипов, их динамика, отражающая изменения в традиционной полоролевой дифференциации общества. Печатная реклама является наиболее доступным и психологически оправданным средством внушения и распространения гендерных стереотипов.

Стоит сразу же оговорить, что, безусловно, реклама будет представлять определенные особенности в зависимости от самого рекламируемого продукта. В данной работе мы проводили анализ рекламных текстов косметической продукции, в широком смысле включающей продукты гигиены, как для мужчин, так и для женщин. Однако стоит отметить некую изначальную субъективность данной тематики: безусловно, рынок