

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФАУСТИАНСКОГО МИФА В ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Лаврова С. В.¹, Шекалов В. А.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена анализу интерпретаций фаустианского мифа в оперных либретто конца XX — начала XXI века. Отправной точкой исследования служит роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», фигурирующий в ряде оперных либретто. Также анализируются оперы «Ваш Фауст» Анри Пуссёра, «Последняя ночь Фаустуса» Паскаля Дюсапена, «Доктор Фаустус» Конрада Бемера, «Фауст и Йорик» Вольфганга Рима, «Фауст» Филиппа Фенелона, а также «Доктор Атом» Джона Адамса. Итоговым выводом из проведенного исследования становится тезис о том, что множество самых различных источников, присутствующих на всех уровнях в либретто опер второй половины XX — начала XXI века, созданных на основе фаустианского мифа, представляют его постмодернистскую трактовку; сюжет мифа актуализируется в зависимости от потребностей общества и слушателя.

Ключевые слова: Фауст, фаустианский миф, постмодернистская опера, оперное либретто.

INTERPRETATIONS OF THE FAUSTIAN MYTH IN OPERA LIBRETTOS OF THE LATE 20th — EARLY 21st CENTURIES

Lavrova S. V., Shekalov V. A.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of interpretations of the Faustian myth in opera librettos of the late 20th — early 21st centuries. The starting point of the study is Thomas Mann's novel *Doctor Faustus*, which also appears in a number

of opera librettos. The operas *Your Faust* by Henri Pousseur, *The Last Night of Faustus* by Pascal Dusapin, *Doctor Faustus* by Konrad Böhmer, *Faust and Yorick* by Wolfgang Rihm, *Faust* by Philippe Fénélon, and *Doctor Atom* by John Adams are also analyzed. The final conclusion from the conducted research is the thesis that the multiplicity of the most diverse sources present at all levels in the librettos of operas of the second half of the 20th – early 21st centuries, created on the basis of the Faustian myth, represents its postmodernist interpretation, updated depending on the needs of society and the listener with a variety of semantic accents.

Keywords: Faust, Faustian myth, postmodern opera, opera libretto.

В трактате «Закат Европы» [1], впервые опубликованном в 1918 году, Освальд Шпенглер предсказал последующее объединение Европы. Он представил свою концепцию цивилизационного развития, предложив классификацию типов культуры. Так, развитие и становление культуры уподобляется живым организмам, которые, проходя определенные стадии развития, в итоге умирают, превращаясь в механистическую цивилизацию. Согласно разработанной Шпенглером социальной теории, западноевропейское общество относится к фаустианской культурной эпохе и Фауст, становясь своего рода метафорой, определяет содержание эпохи модерна. Известно, что реальный персонаж, Фауст, впервые появляется в письменных источниках в 1507 году, однако к этому времени он уже становится легендой.

В известном романе Томаса Манна («Доктор Фаустус», 1947) гений, продавший душу дьяволу, превратился в некую резонансную точку между модерном и постмодерном. Главный герой романа композитор Адриан Леверкюн, последовательно проводящий линию эстетического модернизма, в конечном счете потерпел фиаско. Образ современного композитора представлял собой инвариант Фауста: в его очертания были вплетены жизненные траектории Ницше, а прототипом музыканта-философа, ставшего ярким прообразом Леверкюна, называют Арнольда Шенберга (1874–1951).

Известно также, что в роли консультанта у Томаса Манна выступил Теодор Адорно, живший с ним по соседству в Лос-Анджелесе. Несмотря на явную увлеченность идеей додекафонии, постулированной и обоснованной Томасом Манном в методе композиции Леверкюна, Адорно критически относится к проблеме творчества в рамках предустановленных правил. В своей «Философии новой музыки» он пишет о современном композиторе следующее: «Не творец... Уровень техники предстает как проблема в каждом такте, о коем он осмеливается думать... Композиция теперь не что иное, как такие ответы, не что иное, как решение картинок-загадок, а композитор — единственный, кто в состоянии их прочитывать»

[2 с. 87]. В книге «Жизнь как музыка» ее автор музыковед Джованни Ди Стефано [3] раскрывает роль музыки в «Докторе Фаустусе»: «Соответствие между историей Леверкюна и историей Германии, естественно, символично, но не лишено и отдельных проблемных аспектов. Обращение к истории шенберговской додекафонии имеет символическое значение. Его творчество, как известно, преследовалось режимом как образец дегенеративного искусства. Этим фактом объясняется и гневная реакция Шёнберга по прочтению романа» [3, р. 41].

Леверкюн в романе предстает композитором, приверженцем рациональных принципов создания музыки, что, в частности, представлено в XXII части романа, где излагаются основы додекафонии: «...свобода становится принципом всесторонней экономии, не оставляющим в музыке ничего случайного и создающим любое многообразие из одного и того же материала. Где нет ничего нетематического, ничего, что нельзя было бы толковать как производное от неизменного, там едва ли можно говорить о свободном стиле...» [4]. В то же время жизнь Леверкюна частично повторяет отдельные вехи биографии Рихарда Вагнера — также весьма неоднозначной фигуры на германском культурно-политическом олимпе.

Очевидно, что легенда о Фаусте не только в XX веке, но и в другие времена стала одним из самых значительных, определяющих нарративов западной цивилизации. Ключевые элементы ее истории, несмотря на множество различных интерпретаций, все же остаются неизменными в большинстве версий. Так, одержимый жаждой знаний и опыта, которые дают власть над миром, Фауст заключает договор с Мефистофелем. В музыкальном искусстве в целом и в композиторском творчестве в частности Фауст стал знаковым мифом для композиторов XIX века, включая Берлиоза, Шумана и Гуно, Листа. Некоторые сочинения на сюжет Фауста появились и в первой половине XX века: опера «Доктор Фауст» Феруччо Бузони, которая осталась незаконченной. Это сочинение основано не на произведении Иоганна Вольфганга фон Гёте, а на более ранних версиях легенды о Фаусте и драме Карло Гоцци. Завершить своего «Фауста» Бузони не успел: в 1924 году он умер в Берлине в возрасте пятидесяти восьми лет. В итоге опера была завершена его учеником Филиппом Ярнахом (1892–1982), а премьера состоялась в Дрездене в 1925 году (1916–1924). Специфика трактовки оперного жанра у Бузони состояла в идее разделения музыки и действия: так, в «Докторе Фаусте» присутствует разговорная роль поэта и немые роли призраков. С жанровой точки зрения сочинение определяется как «музыкально-поэтическое представление с двумя прологами, одной интермедией и тремя основными сценами» [5].

Во второй половине XX века легенда о Фаусте оказалась не менее востребованной, однако контуры истории размываются во множестве постмодернистских трактовок.

С конца 1960-х годов появляется более десяти опер на сюжет «Фауста», начиная с экспериментальной алеаторической оперы Анри Пуссёра «Ваш Фауст» (1960–1968) и заканчивая «Трагедией дьявола» (2009) Питера Этвоша. Муждуними были: «Последняя ночь Фаустуса» Паскаля Дюсапена (2003–2004), «Доктор Фаустус» Конрада Бемера (1980–1983), «Фауст и Йорик» Вольфганга Рима (1976) и «Фауст» Филиппа Фенелона (2007), «Доктор Атом» Джона Адамса (2005), «Фауст, травестименто» Луки Ломбарди (1986–1991) и кантата «История Иоганна Фауста» Альфреда Шнитке (1983–1994).

В опере «Ваш Фауст» («*Votre Faust*»), созданной Анри Пуссёром совместно с литератором Мишелем Бютором, широчайший спектр различных цитат от Веберна до Монтеверди и от Вареза до Шумана сочетается со сложной алеаторической структурой, живыми звуками и звуками, данными в записи. Центральный персонаж «Вашего Фауста» — композитор, которого также звали Анри, становится фаустовским альтер эго Пуссёра, когда он подвергает сомнению свое отношение к высокому модернизму, борется с классическим музыкальным наследием и пытается ориентироваться во множестве доступных ему перспектив. Подлинно энциклопедический диапазон музыкальных и литературных цитат, озвученных в «Вашем Фаусте», демонстрирует разнообразие возможностей, которые главный персонаж оперы изучает, прежде чем перейдет к созданию своей оперы. Этот принцип оказывается основополагающим и в попытках самого Пуссёра работать одновременно и в сериальной технике, и моделями полистилистики. В период создания оперы Пуссёр ощутил, что сериализм стал слишком жесткой системой. Он интересовался такими композиторскими принципами, которые помогли бы ему преодолеть разрыв со слушательской аудиторией. При первом появлении на сцене в «Прологе на (о) театре»¹ Анри выступает со вступительной речью о современной музыке по просьбе Директора театра.

Директор театра представляет Пуссёра публике как автора «блестящих» и «провокационных» статей о современной музыке. Он полагает, что они способны объяснить некоторые из «проблем» современной музыки, которые вызывают трудности ее восприятия. Звучит фонограмма с записью речи Пуссёра, одновременно с которой актер, играющий Анри (Пуссёра), обращается к публике, имитируя речевой процесс. Текст состоит из отрывков реально существующей и опубликованной статьи Пуссёра («*Pour une périodicité généralisée*») [6, p. 241–290].

¹ Отсылка к «Прелюдии в театре» в начале «Фауста» Гёте. «Пролог в театре», или «Театральное вступление» представлено у Гёте как беседа Директора театра с Поэтом и Комиком о задачах театрального зрелища, миссии искусства и художника.

По мере того, как звучащий в записи текст затихает, Анри напрямую обращается к аудитории. Он жалуется на то, что в основном путешествует, представляя теоретические доклады о современной музыке, и у него остается совсем мало времени на сочинение музыки: «Конференция здесь, конференция там, поезд, самолет... Не успеваю увидеть места, мимо которых проезжаю... Все это ради какой выгоды?! И всегда приходится говорить о проблемах современной музыки, вместо того, чтобы создавать ее, по-настоящему работать... Кто даст мне решение?» [7, р. 3–5]. Во время речи Анри через колонки воспроизводятся «Thema Omaggio a Joyce» Берлиоза и «Gesang der Jünglinge» Штокхаузена. Сцена в начале первого акта еще больше подчеркивает отстраненность от публики современного композитора: в отсылках к начальным сценам первой части пьесы Гёте, где Фауст размышляет в уединении своего кабинета, Анри оказывается один в своей квартире, где анализирует Вторую кантату Веберна, сидя за «фортепиано». В постановке оперы актер, изображающий Анри, имитирует фортепианную игру на столе, в то время как инструментальный ансамбль играет сбоку от сцены. Эта сцена оказывается единственной в опере, когда Пуссёр ограничивается одним стилем — цитатами коротких фрагментов из кантаты Веберна, исполняемых на скрипке и фортепиано. Параллельно звучит декламация баритона с заменой оригинального текста на текст из сцены Вальпургиевой ночи из «Фауста» Гёте в тот момент, когда в комнату входит его друг Ришар, который упрекает композиторов в многократном изучении одного и того же произведения. Несмотря на вторгающиеся в звуковое пространство обрывки разговоров прохожих на улице, однообразное звучание скрипки со стороны соседа студента-скрипача, Анри усердно продолжает изучать Веберна до тех пор, пока его вновь не прерывает приход Директора театра. С того момента, когда Анри принимает заказ от Мефистофеля (Директора театра) на создание оперы «Фауст», он оставляет далеко позади ограничивающее существование чтение лекций по современной музыке и анализу Веберна и внезапно открывает широкий спектр музыкально-стилистических и литературно-постмодернистских впечатлений. Пуссёр представляет комбинации разнообразных музыкальных цитат из разных стилей и периодов существования фаустианской темы в качестве основ интеллектуально-звукового пространства конца 1960-х годов. Его ключевая идея состояла в том, чтобы овладеть новыми возможностями художественной коммуникации, противопоставив их прежней изоляционистской позиции. Воспроизведение широкого спектра самых разных музыкальных стилей должно было подчеркнуть важность восстановления утраченных связей с традицией в современной музыке. Композитор смело экспериментировал с различными способами комбинирования цитат и стилистических аллюзий, заимствуя их как из прошлого, так и настоящего. В тот момент, когда

автор оперы покидает пространство своей квартиры и отправляется на поиски вдохновения, Пуссёр представляет три вида материала, связанные с различными общественными пространствами, — кабаре, улицей и ярмаркой. По мере того, как он оказывается в каждой из этих локаций, удельный вес литературных и музыкальных цитат существенно возрастает, достигая кульминации в сложном взаимодействии между различными музыкальными и языковыми слоями в ярмарочной сцене. Получив заказ от Директора театра, Анри сначала отправляется в уличное кафе у церкви, где встречает Грету и Мэгги. Он слышит, как певица из кабаре (контральто) поет французский перевод из серенады Мефистофеля. Сама же сцена — цитата колыбельной Мари из «Воццека» Берга, однако, представленная в синкопированных, скорее, джазовых ритмах. Фонограмма со звуками фонтанов, щебетанием птиц и звоном бокалов дополняется цитатами из Дебюсси. Таким образом, слушатель может легко воспринять каждую из музыкальных ссылок, присутствующих в сцене. В следующем эпизоде, сцене на улице, где живет Мэгги, общая плотность звука и число аллюзий постепенно увеличиваются. Здесь Пуссёр объединяет записанные звуки уличных шумов с ударными инструментами и различными звучаниями электроники, вызывающими ассоциации с музыкой Эдгара Вареза. Анри и Мэгги встречают бездомного, который поет арию, служащую аллюзией на «Бориса Годунова» Мусоргского, а также отсылку к музыке Бартока. Пуссёр сталкивается с невероятным по своему охвату спектром разных цитат и аллюзий в центральных сценах оперы. Эти ярмарочные сцены представляют собой поворотные моменты сюжета, выходом из которых служит голосование зрителей. Расширенная ярмарочная сцена происходит во втором акте, где ряд вмешательств публики определяет последовательность различных представлений. Пуссёр адаптировал цитаты из произведений прошлого в язык XX века, исследуя таким образом возможности взаимодействий. Каждый стенд представляет тот или иной национальный колорит. Выставка на «французском» стенде составлена из цитат «Фауста» Гуно и Берлиоза, «Кармен» Бизе и «Манон» Массне, подчиненных в общих чертах стилистике Мийо. «Немецкая» версия включает в себя фрагменты из Лорцинга и Вебера, а также цитаты из Вагнера, и все это преобразовано «в стилистику Шенберга». «Итальянский» стенд — цитаты бельканто от Россини до Пуччини, которые Пуссёр стремился представить в стиле Стравинского. На «английском» стенде ярмарки звучат отрывки из «Мессии» Генделя, «Аве Мария» Баха — Гуно, «Свадебного марша» Мендельсона и «Похоронного марша» Шопена, а также «Панис Ангеликус» Сезара Франка. Все они — в хиндемитовском неоклассическом стиле. Преобладающее ощущение стилистического шока усиливается включением фонограммы с шумами, дополняющими диалоги персонажей. В еще более масштабной ярмарочной сцене из второго акта Пуссёр стремился

к стилистическим контрастам. На протяжении всего акта от зрителей требуется не только определять общие траектории развития сюжета, но и делать выбор в каждой сцене, чтобы заставить действие переключаться между различными контекстами. Когда Анри приходит на кукольный спектакль Фауста на ярмарке, зрителю доступен выбор между различными возможными версиями спектакля. Пуссёр и Бютор предполагали четыре возможные версии кукольного шоу², каждая из которых имеет отличительный музыкальный фон. *E1* содержит отрывок из «Орфея» Глюка, записанный в качестве фонограммы, который часто звучит на фоне атональных аккордовых кластеров у инструментального ансамбля, присутствующего на сцене. Все звучащее также сопровождается «романтической фантазией для фортепиано», которая отсылает к музыке Бетховена, Шумана, Листа и Шенберга, чьи цитаты звучат среди музыки прочих композиторов. *E3* представляет собой запись полностью представленной финальной сцены прихода Командора из оперы «Дон Жуан» Моцарта, дополненной различными выставками из инструментального ансамбля. В эпизоде *E4* сочетаются цитаты из хорала Баха со ссылками на «Трехгрошовую оперу» Вайля. На протяжении сцены кукольного представления Фауста зрителям неоднократно задают вопрос, хотят ли они, чтобы исполнители продолжили текущую версию или переключились на другую? В финале оперы персонаж Пуссёра (Анри) так и не преодолевает творческий тупик. Творческая амбивалентность Анри становится результатом полной дезориентации во множестве возможностей, открывающихся перед ним. Так проявляет себя поэтика открытого произведения в опере «Ваш Фауст».

Продолжительная (в большинстве версий — более трех часов) опера Пуссёра и Бютора не всегда находила понимание публики. Понимая элитарную репутацию оперного жанра, стремясь преодолеть это свойство, Мишель Бютор и Анри Пуссёр пытались таким образом восстановить связь с аудиторией. Созданная авторами оперы невероятная культурная общность поставила миф о Фаусте в центр полиязыковой концепции (в соприкосновении немецкого, французского, итальянского и английского языков) как с вербальной точки зрения, так и музыкальной.

Немецкий композитор Вольфганг Рим (род. 1952), также создавший оперу «Фауст и Йорик» (1976) на фаустианский сюжет, основывал свое либретто на короткой абсурдистской пьесе под названием «Фауст Йорик» (1966) Жана Тардьё. В этой очень короткой (около двадцати минут) «опере» персонаж Фауста — это Ученый (*Der Gelehrte*), собирающий человеческие черепа, с целью поиска научных доказательств завершающего этапа эволюции и появления на этом этапе нового, сверхразумного человека. Одноактная опера

² Они обозначены в либретто оперы как *E1*, *E2*, *E3* и *E4*.

представляет собой серию кратких сцен из жизни Ученого, семь из которых охватывают сорок лет жизни главного персонажа. В конечном счете, череп, который мог бы стать неопровержимым доказательством гипотезы ученого, остается найденным, и он умирает, не завершив свой проект. Но опера заканчивается ироничным поворотом: после смерти ученики Ученого обнаруживают, что именно его череп содержал идеальные измерения, которые тот искал в течение всей своей научной практики [8, р. 89–90]. Так, полностью погруженный в изучение человеческих черепов Ученый оказывается в полном отрыве от повседневной человеческой жизни. Он постепенно стареет и дряхлеет на протяжении семи сцен оперы, находясь все в том же положении, сидя за столом среди книг и бумаг. Несмотря на то, что большинство сцен отражают ключевые моменты биографии Ученого (день его женитьбы, рождение ребенка, разговор со взрослой дочерью о ее разводе, смерть жены), он остается абсолютно отстраненным и безучастным к этим событиям. В сценах, где члены семьи обращаются к нему, композитор всячески подчеркивает поглощенность персонажа работой. Во всех случаях Ученый повторяет одну фразу: «Череп, да, да, череп, вот в чем большая проблема!»

Вокальная стилистика, отражающая образ Ученого, всегда тяжеловесна; его вокализованная речь сухая, декламационная. Возвращение к более мягким динамическим уровням и более сдержанной декламации происходит лишь в тех случаях, когда персонаж поясняет, как он пришел к идее своего исследования, сосредоточившись на человечестве и его эволюции. Рим со свойственным ему юмором подчеркивает вокальную линию повторяющимися тридцать вторыми нотами с фигурациями у флейты и кларнета. Другие персонажи также высмеивают странную одержимость ученого, как и сам автор оперы: в четвертой сцене дочь сообщает, что он является объектом насмешек в университете, где преподает. В пьесе Тардьё и опере Рима не только предполагается, что далеко не все научные исследования приносят реальную пользу человечеству, но и содержится намек на возможные «темные» цели научных исследований. Так, представляется идея существования физической основы «идеального» человека, которая резонирует с идеями расового превосходства и евгеникой. Такое возможное прочтение текста Жана Тардьё «Фауст и Йорик» в качестве критических оснований нацистской идеологии подтверждается тем, что во время нацистской оккупации Франции писатель был связан с Сопротивлением. Стихотворения, опубликованные писателем во время фашистской оккупации, высмеивают огромную нацистскую коллекцию черепов, которую Ученый накопил к концу своей жизни, и, наряду с тем, вызывают в памяти образы массовых захоронений жертв геноцида.

Следующей в ряду фаустианских опер стал «Доктор Фауст» (1980–1983) голландского композитора Конрада Бёмера (род. 1941). Премьера оперы состоялась в Парижской опере в 1985 году. Это сочинение в принципе

не основано на каких-либо предыдущих литературных произведениях. Автор оперного либретто Хьюго Клаус основывался скорее на некоторых анекдотах об «историческом» Фаусте, т. е. Иоганне Георге Фаусте. Действие либретто, основанное на рассказах о якобы реально существовавшем странствующем алхимике и маге, происходит в конце XV — начале XVI века. Главный персонаж — Иоганн Тритемиус — реинтерпретация известной исторической фигуры. Он — аббат-бенедиктинец, заменяющий Мефистофеля в его традиционной роли спутника Фауста.

Опера являет собой эклектичное собрание музыкальных идиом от сериализма до рок-музыки и лютеранских хоралов, что не помешало ей стать достаточно успешной (Бёмер был удостоен премии Рольфа Либермана). Бёмер и Клаус в принципе не собирались реконструировать историю жизни Фауста, а, скорее, пытались обнаружить множественные несоответствия между фигурой, возникшей из исторических документов, и изображением Фауста в различных литературных версиях, представляя типично постмодернистское недоверие к метарассказам, деконструируя миф и следуя принципам его развенчания. Бёмер представляет странствующего алхимика как «лжеца, бродягу и нищего», как контр-Фауста [9, р. 68]. Сочетание сериальной техники у Бёмера с «полистилистической дикостью» фрагментов поп-музыки подчеркивает идею псевдонаучного противодействия природе, что отражается во взаимодействии холодной бесчеловечности звукового рационализма с варварством массового искусства.

Опера «Доктор Фаустус» (1982–1988) итальянского композитора Джакомо Мандзони (род. 1932) была создана на либретто, адаптированное композитором к роману Томаса Манна. Премьера состоялась в миланском Ла Скала в 1989 году в постановке известного режиссера Роберта Уилсона. Имя композитора, сериалиста Манцони, широко известно в Италии переводами теоретических работ Арнольда Шёнберга и Теодора В. Адорно. В либретто Манцони сжал повествование романа Манна и преуменьшил политический контекст. Три акта оперы сосредоточены на ключевых моментах. Манцони устраняет большинство второстепенных персонажей романа Манна.

Итальянский композитор Лука Ломбарди (род. 1945) обратился к Фаусту как к теме своей первой оперы «Фауст: Маскировка» («*Faust, un travestimento*», 1986–1991). Премьера состоялась в Базеле в 1991 году. Опера также исполнялась на немецком языке в Веймарском национальном театре в 1993 году. Ломбарди создал либретто по пьесе Эдуардо Сангвинети по мотивам «Фауста» Гёте. Текст Сангвинети служит одновременно пародией и осовремениванием пьесы Гёте. Так, Фауст впервые видит свою возлюбленную, Грету, в порнофильме, а сцена Вальпургиевой ночи происходит в ночном клубе. Полистилистический язык Ломбарди в этой опере основывается

на атональных формах с цитатами из музыки XIX века (Шуберта и Вагнера), а также вкраплений рок музыки.

В операх 2000-х годов «Фауст» (2007) французского композитора Филиппа Фенелона на либретто самого композитора, адаптировавшего «Фауст-поэму» Николауса Ленау (1836), отражена фрагментарность оригинального текста, созданного из нескольких коротких сцен, но в итоге растянутых на два акта. В финальной сцене Фауст совершает самоубийство.

Концепция Фенелона абсолютно нигилистическая. Он утверждает, что «ни наука, ни религия не приносят абсолютного знания, а семейная жизнь уныла. Ничто из того, что составляет нашу повседневную жизнь, не может нас удовлетворить» [10]. Стремление Фауста к поискам истины также тщетно, полагает Фенелон. Жизнь Фауста — путь одиночки. Фауст заключает договор с Мефистофелем, который обещает помочь ему в поисках истины в обмен на душу. Фенелон описывает отношения между Мефистофелем и Фаустом в парадигме мастера и ученика. Мефистофель приводит Фауста к такому развороту различных жизненных ситуаций, которые служат испытаниями. Фауст почти во всех случаях терпит фиаско. Премьера «Фауста» Фенелона состоялась в Театр дю Капитолия в Тулузе в 2007 году, а затем была поставлена в Опера де Париж в 2010 году.

Премьера «Трагедии дьявола» («*Die Tragödie des Teufels*»), оперы венгерского композитора Петера Этвеша (род. 1944), состоялась в Баварской государственной опере в Мюнхене в феврале 2010 года. Либретто немецкого драматурга Альберта Остермайера было создано по мотивам «Трагедии человека» Имре Мадаха (известной как «Венгерский Фауст», 1861), а также фильма «Матрица» и двух его продолжений. В опере Люцифер отправляет Фауста в различные виртуальные миры. В финале Люцифер также понимает, что он лишний в этом мире, и принимает таблетку, которая заставляет его исчезнуть.

«Последняя ночь Фауста» — опера Паскаля Дюсапена (2003–2004). В ней композитор создал одного из самых ярких отрицательных персонажей Фауста в истории интерпретации этого сюжета. Описывая Фауста как «опасного интеллектуала», он представляет его стремление к превосходству и контролю, которое лежит в основе поиска знаний в современном мире. Кем бы был Фауст сегодня? В любом случае, он не был бы врачом-гуманистом, готовым поддаться дьявольскому искушению, чтобы расширить свои познания о мире. Сегодня Фауст был бы тем, кто любил бы абсолютную власть. Музыкальный язык Дюсапена и его специфический подход к вокальной стилистике призваны подчеркнуть безумие Фауста. В то время, как партию главного героя исполняет баритон, Дюсапен располагает материал в основном в самой верхней части тесситуры, часто даже в манере, напоминающей крик, а иногда и фальцетом.

Хотя композитор и предпочитает плавные вокальные линии в других партиях, вокальные трансформации Фауста возникают особенно часто и представлены в экстремальном диапазоне (например, во внезапном переходе от медленной, лирической линии к маниакально быстрой декламации). Эти изменения вокального стиля явно связаны с изменчивой натурой Фауста.

На протяжении оперы Фауст претерпевает несколько экстремальных и непредсказуемых изменений настроения и мировоззрения. Например, только во второй сцене эмоциональное состояние Фауста меняется от паранойи к ярости и экстатической радости. Возможно, из-за того, что опере не хватает традиционной сюжетной структуры, а внутренние потрясения Фауста и резкие перепады настроения становятся центральным драматическим фокусом произведения. Дюсапен использует различные музыкальные ресурсы (включая расширенные вокальные и инструментальные приемы и резкие изменения в динамике и фактуре), чтобы изобразить неустойчивость Фауста. Еще одним ярчайшим воплощением фаустианского мифа стала опера американского композитора Джона Адамса «Доктор Атом». Изначально Адамс в соответствии с идеей режиссера Селларса должен был создать оперу об изобретателе атомной бомбы Дж. Роберте Оппенгеймере, которая изображала бы его «американским Фаустом». Премьера состоялась в Оперном театре Сан-Франциско в 2005 году в постановке Селларса и затем также была поставлена в Метрополитен-опере в 2008 году режиссером Пенни Вулкок. Селларс создал либретто из рассекреченных на тот момент правительственных документов и воспоминаний ученых, участвовавших в Манхэттенском проекте, соединив их с отрывками из индуистского священного текста Бхагавадгиты и текстами песен коренных американских племен тева, а также стихами Джона Донна, Шарля Бодлера и Мюриэл Рукейзер. Действие «Доктора Атома» происходит в течение 48 часов, предшествующих взрыву бомбы на полигоне Тринити в Лос-Аламосе, штат Нью-Мексико, в июле 1945 года.

Идея параллели открытий физики, несущих в себе смерть, и фаустианского мифа возникла еще в пьесе «*Blegdamsvej Faust*», которая была пародией на «Фауста» Гёте, физики в ней были главными персонажами. Блегдамсвей — это копенгагенский адрес, по которому располагался Институт теоретической физики Нильса Бора. «*Blegdamsvej Faust*» 1932 года был полностью переписан и сокращен молодыми учеными на конференции Бора. Пьеса переработана в то, что по сути является юмористической пародией на физиков того времени. Герои Гёте были заменены современными физиками, их более молодые коллеги надевали маски, чтобы играть тех на сцене. Мефистофель стал вспыльчивым австрийцем Вольфгангом Паули, а Фауст стал Паулем Эренфестом, близким другом Эйнштейна. Роль Бога была отведена, что вполне уместно, Нильсу Бору.

Фаустианский миф как символ «вечного повторения» в документальной опере, а именно таким образом Адамс определил жанр оперной трилогии «Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера» и «Доктор Атом», привносит в последнюю из них эпохальный определяющий штрих. Как утверждает Адамс, нет более яркого образа, чем атомная бомба и ее распускающееся грибовидное облако. В его детстве, приходившемся на 1950-е годы и в начало 1960-х доминировал этот единственный мрачно-угрожающий, но в то же время странно неотразимый образ [11].

Бомба для того времени была достижением науки. С ее появлением все человеческие изобретения мгновенно поднялись на мифологический уровень. Сила ее символизма была огромной, захватывала воображение и проникала в глубочайшие области общественной психики мира. Его необычайные способности позволили ему с помощью интуиции создать нечто такое, что продвинуло физику на много лет вперед и заставило его коллег-физиков пытаться следовать этому новому времени. Ему повезло родиться в то время, когда современная физика вступала в эпоху расцвета, и именно поэтому он извлек огромную пользу из этого. Предшествовавшие ему, поколения, к которым принадлежали Эйнштейн, Бор, Планк и Гейзенберг, заложили фундамент, но деяния Оппенгеймера были несоизмеримо больше.

Оппенгеймер в конце 1930-х — начале 1940-х не ассоциировался с политикой. Таким образом, заключает Адамс, идея общности между Фаустом и Оппенгеймером стала весьма подходящей для того, чтобы создать сюжет для американского Фауста. Величайший парадокс заключался в том, что этот чрезвычайно одаренный человек, выходец из богатой семьи, харизматичный интеллектual стал человеком, который возглавил создание первой в мире атомной бомбы. Но чем больше Адамс читал об Оппенгеймере, тем меньше видел рационального в параллели между самим Оппенгеймером и Фаустом [11]. Манхэттенский проект стал одной из величайших ироний нацизма. Значительное число интеллектуалов, выдающихся ученых, сыгравших важную роль в создании атомной бомбы, были евреями-эмигрантами. Блестящие молодые физики, химики, инженеры и математики, собравшиеся на горе в Лос-Аламосе, штат Нью-Мексико, считали для себя приемлемым вовсе не то, чтобы заключить договор с дьяволом. Бомба для Адамса была связующим звеном множества важных тем, которые лежали в центре человеческой истории. Не последним из них был союз научного знания и технологии разрушения. И в этом ракурсе миф о Фаусте резонировал со всеми сопутствующими темами. Питер Селларс Адамс сделали этот парадокс центральным во всей истории. В июльское утро 1945 года, когда взорвалась плутониевая бомба, высвободив ранее невообразимое количество энергии, отношение человеческого вида к планете безвозвратно изменилось: «Бомба была живым доказательством

того, что мы, как биологический вид, теперь обладаем возможностью разрушить свой мир. Это было сейсмическим событием, полностью перевернувшим человеческое сознание. Поразительно, с какой скоростью атомная бомба превратилась в миф. Вероятно, что эта опера — одно из самых противоречивых повествований о современном Фаусте» [11].

Селларс, понимая, что имеющиеся архивные материалы о Лос-Аламосе и Манхэттене сами по себе являются интереснейшим материалом, рассказал в своем либретто сложную драматическую историю. Либретто было создано из первоисточников, которые включали в себя цитаты из подлинных фраз ученых и военных, позаимствованных из воспоминаний, из писем или из современных отчетов.

В либретто фигурируют цитаты из воспоминаний Теллера. В начальной сцене Теллер читает письмо физика Лео Сциларда, призывающее ученых, участвовавших в создании атомной бомбы, обозначить свою общественную позицию. К лету 1945 года, когда впервые была испытана атомная бомба, ученым из Лос-Аламоса стало очевидно, что их оружие будет использовано против японских городов. Сцилард был одним из немногих, кто чувствовал необходимость протестовать против того, что, несомненно, станет причиной уничтожения сотен тысяч мирных жителей в конце войны. Либретто Селларса использует именно тот текст, который Сцилардом был отправлен для распространения среди ученых в Лос-Аламосе.

В тексте либретто с невероятной изобретательностью переплетаются цитаты их хроник, документальных и литературных источников и, в том числе, из книги 1945 года «Атомная энергия для военных целей» [12], составляющей текст хора в прологе оперы. Используются также выдержки из журналов, стенограммы интервью с учеными, которые участвовали в этом проекте. В первом акте можно найти текст, который произносит сам Оппенгеймер³. Для этого текста Адамс искал особые возможности музыкального выражения.

Одни лишь архивные источники — стенограммы и цитаты из писем и высказываний физиков лишили бы оперу возможности достичь некоего художественного уровня, как полагал изначально Адамс. И именно поэтому в либретто «Доктор Атом» были включены поэтические источники. Так, в партии Оппенгеймера использовались тексты некоторых его любимых поэтов, таких как Шарль Бодлер и Джон Донн, звучали также тексты из Бхагавадгиты. Тексты поэтессы Мюриэл Ракейзер, современницы Оппенгеймера, стали основой для разработки персонажа Китти Оппенгеймер, жены главного героя.

³ Это текст из рассекреченной в 1980-е стенограммы встречи в Вашингтоне (округ Колумбия), на которой присутствовал Оппенгеймер.

Опера фокусируется на научных и общечеловеческих дискуссиях, развернутых учеными Робертом Оппенгеймером, Эдвардом Теллером и Робертом Уилсоном в лаборатории проекта. Жаркие споры о возможных последствиях испытаний атомной бомбы разгораются между одержимым создателем термоядерного («водородного») оружия Теллером и Оппенгеймером — создателем плутониевой ядерной бомбы, названной «Худыш» (Thin Man). Сцена, которая изображает повседневную деятельность ученых за работой, формирует общественный образ Оппенгеймера — блестящего ученого и государственного служащего. Другие грани образа раскрываются в отношениях Оппенгеймера с его женой Китти (Акт I, Сцена 2), то отчуждение, которые они чувствовали по отношению друг к другу из-за Манхэттенского проекта, формирует иной образ Оппенгеймера. «Священный сонет № XIV», созданный около 1609 года поэтом Джоном Донном, вдохновил его назвать полигон в Лос-Аламосе и плутониевую бомбу именем «Троицы». Это обстоятельство подчеркивает и формирует представление об Оппенгеймере не как просто об ученом, но как о глубоко тонком знатоке мировой литературы, человеке, обладающем особой художественной чуткостью, подлинном «Homo Universalis». Представляя главного героя — Оппенгеймера, опера также воспроизводит коллективный образ «Большой науки», изображающий военно-научный комплекс, в котором ведется интенсивная работа над проектом. Военные, политики, государственные деятели — все они взаимодействуют и вносят свой непредсказуемый вклад в науку и вероятность гибели человечества от собственных изобретений и открытий. «Фауст атомной эпохи» Оппенгеймер — яркая тема, особенно актуальная для нашего времени.

Подводя итоги проведенному исследованию, отметим, что множественность самых различных источников, присутствующих на всех уровнях в либретто опер второй половины XX — начала XXI века, созданных на основе фаустианского мифа, представляет его постмодернистскую трактовку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. 590 с.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 345 с.
3. Di Stefano G. La vita come musica. Milano: Marsilio; 1991. 280 p.
4. Манн Т. Доктор Фаустус. [Электронный ресурс] URL: https://librebook.me/doktor_faustus/vol1/22 (дата обращения: 03.12.2024)
5. Busoni F. Doktor Faust. Dichtung für Musik in 2 Vorspielen, einem Zwischenspiel und 3 Hauptbildern // Klavierauszug vokal beider Fassungen / Breitkopf & Härtel ed. 360 p.
6. Pousseur H. Fragments théoriques I sur la musique expérimentale. Brussels: Éditions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970. 290. p.

7. *Butor M., Pousseur H.* Votre Faust: Fantaisie variable genre opera // Centre d'études et de recherches marxistes. 1968. № 62. P. 3–5.
8. *Рим В.* «Фауст и Йорик»: камерная опера, партитура. 1976 (1977). Vien: Universal Edition, 2009. P. 89–90.
9. *Boehmer K.* Aspects historiques et esthétiques, et implications dramatiques de la composition sonore // Musique et dramaturgie: Esthétique de la représentation au XXe siècle / ed. Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. 543 p.
10. *Banoun B.* «Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Le Faust de Philippe Fénelon d'après Lenau (2007) // Cahiers d'études germaniques. 2013. # 65. URL: <https://journals.openedition.org/cege/6379> (дата обращения: 01.12.2024)
11. *Siegel R.* Music Interviews. John Adams Writes an Opera for the Atomic Age // NPR October 7, 2005. URL: <https://www.npr.org/2005/10/07/4948871/john-adams-writes-an-opera-for-the-atomic-age> (дата обращения: 01.12.2014)
12. *Смит Г. Д.* Атомная энергия для военных целей. М.: Гос. транспорт. железнодорожн. изд-во, 1946. 140 с.
13. *Ehman C.* Reimagining Faust in Postmodern Opera // PHD-Thesis University of Rochester. New York. 2013. 356 p.

REFERENCES

1. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Novosibirsk: Nauka, 1993. 590 s.
2. *Adorno T. V.* Filosofiya novoj muzyki. M.: Logos, 2001. 345 s.
3. *Di Stefano G.* La vita come musica. Milano: Marsilio; 1991. 280 p.
4. *Mann T.* Doktor Faustus. [Elektronnyj resurs] URL: https://librebook.me/doktor_faustus/vol1/22 (data obrashcheniya: 03.12.2024)
5. *Busoni F.* Doktor Faust. Dichtung für Musik in 2 Vorspielen, einem Zwischenspiel und 3 Hauptbildern // Klavierauszug vokal beider Fassungen / Breitkopf & Härtel ed. 360 p.
6. *Pousseur H.* Fragments théoriques I sur la musique expérimentale. Brussels: Éditions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970. 290 p.
7. *Butor M., Pousseur H.* Votre Faust: Fantaisie variable genre opera // Centre d'études et de recherches marxistes. 1968. № 62. P. 3–5.
8. *Rim V.* «Faust i Jorik»: kamernaya opera, partitura. 1976 (1977). Vien: Universal Edition, 2009. P. 89–90.
9. *Boehmer K.* Aspects historiques et esthétiques, et implications dramatiques de la composition sonore // Musique et dramaturgie: Esthétique de la représentation au XXe siècle / ed. Laurent Feneyrou. Raris: Publications de la Sorbonne, 2003. 543 p.
10. *Banoun B.* «Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Le Faust de Philippe Fénelon d'après Lenau (2007) // Cahiers d'études germaniques. 2013. # 65. URL: <https://journals.openedition.org/cege/6379> (data obrashcheniya: 01.12.2024)

11. *Siegel R.* Music Interviews. John Adams Writes an Opera for the Atomic Age // NPR October 7, 2005. URL: <https://www.npr.org/2005/10/07/4948871/john-adams-writes-an-opera-for-the-atomic-age> (data obrashcheniya: 01.12.2014)
12. *Smit G. D.* Atomnaya energiya dlya voennykh celej. M.: Gos. transport. zheleznodorozhn. izd-vo, 1946. 140 s.
13. *Ehman C.* Reimagining Faust in Postmodern Opera // PHD-Thesis University of Rochester. New York. 2013. 356 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, проф. каф.; proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, проф. каф.; shekalov@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair; proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075

Shekalov V. A. — Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair; shekalov@inbox.ru