

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

О ХРИСТИАНСКОЙ ВЕРЕ В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛЕГЕНДЕ Г. БЕРЛИОЗА «ОСУЖДЕНИЕ ФАУСТА»

В. В. Азарова

Аннотация. В статье впервые исследована проблема христианской веры как гуманитарной ценности в трагедийной литературно-музыкальной интерпретации Г. Берлиозом «Фауста» Гёте. Целью работы явилось обнаружение нового истолкования композитором неверия как зла, ведущего к осуждению и гибели человека — в свете новой романтической поэтики, нового мышления Берлиоза. Рассмотрены христианское содержание «Пасхальных песнопений» из светской кантаты для голосов, смешанного хора и симфонического оркестра «Восемь сцен из «Фауста» Гёте» (1828–1829); программа, музыкальная драматургия, особенности музыкального языка произведения, написанного в оригинальном вокально-симфоническом жанре «драматической легенды», — «Осуждение Фауста» (1845–1846). Выявлены особенности жанровой семантики легенды о Фаусте; новизной отличается применение методов комплексного анализа в исследовании концепта веры в музыкальном содержании следующих разделов партитуры: «Пасхальный гимн», Литания, эпизода из Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) и Апофеоз Маргариты. Показаны историческая закономерность возникновения художественной концепции Берлиоза в контексте развития искусства и литературы французского романтизма 1800–1840-х годов; связи «Осуждения Фауста» с основополагающими тенденциями развития романтизма — утверждением духовности и апологией христианской веры в творчестве Ф. Р. де Шатобриана. Обоснована актуальность идей христианства в операх и ораториях французских композиторов, в культурном пространстве Франции.

Ключевые слова: «Осуждение Фауста», Г. Берлиоз, драматическая легенда, «Пасхальный гимн», литания, христианство, вера, опера, оратория, романтическая поэтика.

«... смерть художника, у которого
нет веры и у которого вместе с тем
не хватает силы и стоицизма,
чтобы не верить...»

(Р. Роллан. «Берлиоз»)

«... его детская вера всегда дремала
в нем»

(Теодор-Валенси. «Берлиоз»)

Возникновение раннего романтизма во французской литературе совпало с периодом бурных социально-политических преобразований 1800–1814 годов. Новая поэтика запечатлела художественные особенности мировоззрения целого поколения писателей: Ж. де Сталь, Э. де Сенанкура, Ф. Шатобриана, А. де Ламартина, Жорж Санд, Б. Констан, А. де Виньи, Ш. Нодье, раннего В. Гюго. Центральным объектом романтического искусства является сов-

ременный человек, переживающий последствия революции 1789–1794 годов¹. Антропоцентризм как всеобъемлющая эстетическая константа романтизма отразился в произведениях французских поэтов и писателей, находившихся в оппозиции к любым формам социального деспотизма. Интерпретация реальной жизни сквозь призму ее восприятия молодым человеком («молодежное» переживание действительности в послереволюционной Франции первых десятилетий XIX века) исследована филологом и литературоведом Л. Г. Андреевым в статье

¹ Результатами этой революции стали низвержение провозглашенных революцией общественных идеалов свободы, равенства и братства; проявления революционного терроризма; после крушения Первой Республики — установление диктатуры Наполеона I и в итоге — искажение освободительной программы революции, смыслом которой была борьба за счастье и социальное благополучие всех народов.

«Два лика свободы». Описание характера молодого героя, сталкивающегося с экзистенциальными проблемами, лежит в основе содержания художественных произведений: «На передний план искусства выдвинулась личность исключительная, сосредоточившая в себе поистине необъятные возможности, ставшая перед необходимостью решения кардинальных вопросов человеческого существования. Освободившись от жесткой социальной регламентации, романтический герой самостоятельно, в своем драматическом личном опыте определяет нормы социального поведения, отношение свободы и морали, свободы и необходимости». В романе Ш. Нодье «Жан Сбогар» ученым рассмотрен комплекс идей «романтического свободомыслия»: «Жаждавший свободы герой искал «свободную страну» и нашел ее за непроходимыми скалами, отделившими «дикий» край от цивилизации, от несвободного общества», — отмечал Л. Г. Андреев.

Для романтической поэтики характерен дерзновенный характер суждений (мечтаний) героев о «свободе полной»: гражданской и свободе веры: «свободное волеизъявление того чувствительного, сильного, разумного создания, которое бог создал по образу и подобию своему. Человек богу уподобляется — и на его роль, его «ремесло» претендует, не желая знать границ своему «волеизъявлению». Поэтому он бунтует, бунтует против всего и вся, против самой жизни, поскольку она основана на «взаимном обязательстве», превращена в «общественный долг», в «правило», установленное без участия данной личности. Личность бунтующая желает установить свои «правила», — резюмировал автор статьи. Невозможность осуществления «полной свободы» приводит молодого человека к пониманию несовершенства мира, в котором часто недостижимо и счастье любви. Диапазон проблем романтической поэтики включает различные интерпретации темы любви: от неясных грез и предчувствий любви до горестных разочарований в любви и ее утраты¹. Судьбы романтических героев нередко сравнивают со звеньями бесконечной цепи человеческих трагедий.

Поиск молодым героем истины, смысла жизни связан с необходимостью осмысления философско-религиозных проблем: смерти / бессмертия души, существования Бога, утверждения / отрицания христианской веры. Так, в Записной книжке Лотарио («Жан Сбогар») легендарный герой горестно восклицает: «Если б сердце мое могло уверовать... Боже всемогущий, сжался надо мной!». Острое переживание несчастья привело протестовавшие-

го против жизни человека к молитве. Связанные с психологической константой веры художественные описания чувств, мыслей и поступков героя включают мотивы томления человеческой души; страдая от безверия (душевного опустошения), человек стремится к смерти. Ф. Лист рассмотрел психологическое состояние байроновского Чайлд Гарольда: одинокий скиталец «не в состоянии испытать из того источника — и в этом найти облегчение, — который способен утолить любую жажду и всякой душе предлагает отраду...». Великий композитор-романтик считал веру вершиной стремлений человека и человечества. Утверждение христианских ценностей находится в ряду новых идей развития романтического художественного мышления. Выразителем исключительных чувств «странника на лоне волшебной природы, пребывающего во власти жгучей скорби», носителем никогда не смолкающего беспокойства и разочарования духа в литературе XIX века является Байрон. Ф. Лист, тем не менее, утверждал, что неоспоримое право называться первым из романтических героев принадлежит Рене, герою одноименной повести Ф. Р. де Шатобриана, «и не только в силу своего первородства»; из исповеди Рене читатель узнает о его спасении от гибели благодаря христианской вере.

Тематика романтизма сложна возможностью ее разветвления по отдельным линиям, которые можно рассматривать как единицы общей структуры; определенным темам соответствуют характерные для романтизма художественные образы. На переднем плане романтического искусства находятся темы, содержащие противоречие между событиями реальной жизни и миром грез, который создает художник; суть названного явления выражает термин «двоемирие». Раздвоенность между действительностью и мечтой побуждает героя к бегству от современной действительности, и он отправляется в путешествие по экзотическим странам, либо — в сферу чистого вымысла или, например, в прошлое.

В романтической поэтике особое значение имеет автобиографическая исповедь художника. «Исповедальность — обязательный признак романтической литературы, всегда обнажающей души героев, раскрепощающей их в прямом и откровенном разговоре», — отметил Л. Г. Андреев. Особое место здесь принадлежит описаниям исторически отдаленных реалий: событий эпохи Средних веков, готической архитектуры, старинных поэтических текстов, криптографических надписей. «Романтический историзм часто принимал форму ностальгического отождествления своего времени с прошлой эпохой», — отметил С. Н. Зенкин.

Неотъемлемым аспектом романтической поэтики является тщательно продуманное описание природы: пейзажей с изображением морской сти-

¹ Невозможность любви делает бессмысленным существование Вертера — главного героя романа в письмах И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774).

хии, горных отрогов, диких ущелий, бурных водопадов. Это «не просто фон, не просто место действия, природа аккомпанирует герою, настраивает его на определенное состояние и реализует его в своих чертах <...> В прекрасном этом крае душа «царит над временем и пространством». Романтическая природа помогает абсолютизировать романтического героя, слить его со стихиями, придать ему масштаб вселенский — только таким масштабом можно измерять бури, которые бушуют в сердцах героев романа», — так определил Л. Г. Андреев функции описаний природы в романтических повествованиях.

В художественном рассмотрении характеров романтических героев отмечаются чувства, душевные порывы; анализ эмоционально-психологических состояний здесь важнее, чем действия. В монологе молодого человека слышатся стоны его разбитого сердца, в нем ощутимы различные эмоциональные оттенки. Сквозь призму психологических состояний героя читатель узнает о противоречивых мотивах его поступков и действий. «Выбор героя не падает более на существа, которые, благодаря своим необыкновенным добродетелям, могут сиять в качестве идеала. Нет, современный герой, напротив, зачастую является представителем редчайших, в исключительной степени ненормальных и человеческому сердцу весьма чуждых склонностей. Тщательнейшим и подробнейшим образом рисуется здесь, как эти последние зарождаются в нем, как в языках пламени вздымаются они до самого неба и как ярким огнем освещают изломанное и разбитое сердце», — писал Ф. Лист в статье «Берлиоз и его симфония «Гарольд»».

Эволюция мировоззрения ранних французских романтиков обобщила опыт осмысления нравственных проблем современности; постепенное утверждение чувства глубокого разочарования в человеке, понимание трагического перелома в сознании современников французской революции 1789–1794 годов — тех, кто еще недавно готов был приветствовать победу светлого будущего. Скорбь о человеке и человечестве, осознавшем недостижимость установления совершенного социального строя и потерявшем веру в прогресс, получила определение «мировая скорбь». «Мировая скорбь» романтиков выразила обобщенное переживание сокрушительного удара, обрушившегося на чувство нравственного достоинства человека; размышления о мере его нравственной ответственности приобрели особую актуальность.

Переосмысление центрального положения доктрины французских энциклопедистов — тезиса о главенствующей роли разума — послужило импульсом к возникновению аклассических тенденций в мировоззрении французских филологов и мысли-

телей; отрицание разума привело к разрушению системы классицистского искусства в начале 1820-х годов. В творчестве французских писателей-романтиков периода Реставрации (1815–1830) отражены новые социально-политические, гражданские и духовные мотивы «полевевшего романтизма»; христианские корни Европы дали новые всходы во французской духовной жизни и культуре. Проблема веры / неверия героя вошла в содержание современной литературы и искусства; романтическая поэтика сформулирована в обращении поэтов и писателей к идеям, образам и символам христианства.

К программным сочинениям раннего французского романтизма принадлежит книга Ж. де Сталь «О литературе в ее связи с общественными установлениями» (1800), в которой автор утверждает существование взаимосвязи и параллельного развития общественных законов, морали, веры и литературы: «...я убеждена, что христианство в период его утверждения было совершенно необходимо для развития цивилизации <...> христианские рассуждения, к какой бы области знаний их ни прилагали, способствовали развитию способностей ума к наукам, метафизике и нравственной философии <...> Религия призвала [людей] не бояться страданий и смерти ради защиты веры...», — утверждает автор.

На рубеже 1820–1830-х годов происходило обновление идей и принципов романтизма во французском искусстве. В основе художественного анализа эмоциональной и интеллектуальной жизни современного героя произведений второго поколения французских писателей-романтиков оставался принцип «двоемирия», служивший отправной точкой формирования психологических концепций в литературе и искусстве. Отворачиваясь от реальной действительности, романтический герой погружался в мир мечты, в другую жизнь, которая раскрывалась в повествовании как мир жизни духовной. Художественному обобщению подлежат раскрытые автором аспекты эмоционального, интеллектуального и духовного опыта романтического героя. Разочарование в жизни, неверие — актуальные проблемы романтического искусства, допускающие как обобщенно духовное, так и полемически заостренное художественное воплощение.

Галерея литературных портретов создает представление о художественном менталитете современников эпохи рубежа 1820–1830-х годов. К «детям века» — сочинениям и образам Шатобриана (Атала и Рене), Сенанкура (Оберман), Б. Констана (Адольф), Ш. Нодье (Жан Сбогар), Ламартина и Виньи, Гюго и Жорж Санд, Мюссе и Готье, отразившим атмосферу романтической эпохи и художественное видение картины мира в пределах целой эпохи, — добавился переведенный на французский язык «Фауст» Гёте.

Противоречивый образ Фауста был воспринят художниками французского романтизма как концентрация человеческих стремлений к запредельности.

Сложившиеся художественные формы и поэтика литературного романтизма опередили его утверждение в архитектуре, скульптуре и живописи. Внутри литературного романтизма 1830-х годов возникли элементы нового мироощущения — реализма, который утвердился в конце 1840-х — начале 1850-х годов как один из определяющих компонентов духовной жизни Франции и оказывал воздействие на многих романтиков. Взаимодействие с академическими нормами классицизма и дидактизмом эпохи Просвещения, а также с реализмом — отличительная особенность литературной школы французского романтизма.

Влияние классицизма наиболее заметно во французской архитектуре и скульптуре первой половины XIX века. Многочисленны примеры работ в стиле директории, в стиле ампира как разновидностях классицизма в архитектуре. Исследователи И. Н. Михайлова и Е. Г. Петраш привели убедительные примеры работ зодчих, представляющих основные направления французской архитектуры, скульптуры и живописи. Это Ж. Шальгрэн, Луи-Жозеф Дюк (1802–1879), Ж. Лакарне, Лабаррон, Леба, Пойе, Фонтен, Балтар, Селлерье, Герши, Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814–1879). Не менее прославленные имена мастеров, связанные с традицией классицизма, представляют французскую скульптуру первой половины XIX века: Пьер-Жан-Давид д'Анже (1788–1856), Антуан-Огюстен Прео (1809–1879), Франсуа Рюд (1784–1825), Антуан-Дени Шоде (1763–1810), Жан-Жак Прадье (1792–1852), А. Канова, Роллан Картелье, Раме, Лемо. Какие работы названных авторов можно считать классическими? «Я охотно назвал бы классическими все уравновешенные произведения — те, которые удовлетворяют наш ум не только четкостью, или грандиозностью, или остротой изображения чувств и обликов, но и логической стройностью, единством, словом, всеми качествами, которые усиливают впечатление, приводя к простоте», — писал Э. Делакруа.

Авторитетный английский историк искусства Джон Рескин (1819–1900) отметил, что большая часть чисто дидактического искусства является отражением христианской веры: «Но ум, заблуждающийся в вере, не отличающийся смирением в горе и в своем упрямстве жаждущий более точного и убедительного ощущения Божества, постарается дополнить или, вернее, сузить свое понимание <...> В большей части творений христианского искусства отсутствует сознательная идея о существовании изображаемого», — размышлял далее ученый. В лекции об отношении искусства к религии Дж. Рескин рассуждал о чувствах, под впечатле-

нием которых находится человеческий разум «в представлениях о духовном бытии»: христианская нравственность «была, есть и всегда будет врожденным побуждением в сердцах всех цивилизованных людей, столь же верным и неизменным, как их внешняя видимая форма, и которая получает от религии надежду и блаженство».

К романтической школе французской живописи XIX века принадлежат Антуан Гро, Жан-Огюстен Доминик Энгр, Теодор Жерико, Орас Верне, Эжен Делакруа, Теодор Шассерио; к реалистическому направлению относится искусство Оноре Домье, Жана-Франсуа Милле и Гюстава Курбе. Представление о новой логике художественного мышления во французском изобразительном искусстве рубежа 1820–1830-х годов связано, в первую очередь, с именем выдающегося художника романтической эпохи — Эжена Делакруа (1798–1863). Разнообразны виды и жанры искусства, в которых работал Делакруа: портреты, картины на литературные и исторические сюжеты, натюрморты, акварели, жанровые полотна, декоративные росписи.

Э. Делакруа был авторитетным теоретиком искусства; его статьи, письма и дневники содержат не только профессиональные размышления о технике живописи (о композиции, об особенностях изучения природы, об изображении природы, о модели и др.), но и проницательные суждения о недостатках современного академического искусства. Своеобразной константой теоретических работ Делакруа является его мысль о необходимости выразить в живописи свою душу. Делакруа исследовал, как изменяется цвет в зависимости от вида освещения, как взаимодействуют цвета. Теория цвета Делакруа создавалась в процессе размышлений о том, как выразить на полотне мир психологических переживаний, эмоций человека, и донести до зрителя содержание художественного замысла произведения: «В искусстве особенно надо обладать очень глубоким чувством, чтобы сохранить оригинальность мысли, вопреки привычкам, к которым даже талант всегда чувствует непреодолимую склонность скатиться». К раннему периоду творчества художника относится цикл рисунков и литографий к «Фаусту» Гёте.

Первый перевод «Фауста» на французский язык (1828) был выполнен литератором Фредериком А. — А. Штапфером (1802–1892). «Делакруа немедленно взялся его иллюстрировать», — отметил автор жизнеописания художника Ф. Жюллиан¹. Композицию

¹ 17 литографий Э. Делакруа не были единственными иллюстрациями к «Фаусту» Гёте. Гравюры к произведению Гёте ранее создали немецкие художники Мориц Рецш (1779–1857) и Петер Корнелиус (1783–1867). По признанию Делакруа, относящемуся к 1821 году, он был поражен искусством Рецша.

семнадцати литографий Э. Делакруа справедливо сравнивают с офортами Ф. Гойи «Капричос». Издатель Мотт, по словам художника, «имел неосторожность издать эти литографии с текстом, который повредил продаже, так же как необычность характера иллюстраций; на них было даже сделано несколько карикатур, и я был окончательно причинен к корифеям *школы безобразного*. Все же Жерар, хотя он и академик, отозвался с похвалой о нескольких рисунках, особенно *в кабачке*». Биограф художника отметил, что в литографиях к «Фаусту» не оставлен без внимания «ни один из доспехов романтизма: тут и черепа, и песочные часы, и алебарды, и кубки; от иных леденеет в жилах кровь — ни дать ни взять «Гаспар из тьмы»¹. В них звучат отголоски распространенных среди молодых художников жутковатых острот и богохульных шуточек».

В 1828 году во французском журнале «Искусство и древность» (Т. IV, вып. 2) была опубликована заметка ««Фауст». Трагедия Гёте», в которой содержалась высокая оценка немецким поэтом и мыслителем перевода Штапфера и искусства Делакруа. «Хотя эта драматическая поэма, по сути, возникает из сумрачной стихии и разыгрывается в многообразной, но исполненной страхов обстановке, однако французский язык, который всему придает веселую легкость, облегчает созерцание и понимание, делает ее значительно более ясной и обозримой <...> тем более замечательно, что художник настолько сблизился с этим произведением в том его первоначальном духе, что именно так воспринял все его сумрачные исходные особенности, и беспокойно стремительного героя сопровождает столь же беспокойный карандаш. Господин Делакруа — живописец, наделенный бесспорным талантом <...> [он] видимо, чувствует себя как дома в этом диковинном произведении, между небом и землей, между возможным и невозможным, между самым грубым и самым нежным, между всеми противоречиями», — писал Гёте².

С появлением образа Фауста, на протяжении нескольких веков служившего вестником свершающихся переворотов в морали, искусстве и культуре, изменилась логика романтической художественной мысли. Противоречивая, «запредельная» фаустовская личность сделалась причастной к одной из основных тенденций развития французского «высокого» романтизма; эта тенденция была определена А. В. Карельским как «апология духовности». В содержании романтического искусства вошла фаустовская тема; основной ее задачей стало рассмотрение

жизненного пути (судьбы) человека и человечества, оставшегося без духовного измерения и стремящегося к обретению утраченной духовности.

О ХРИСТИАНСКОЙ ВЕРЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. Р. ДЕ ШАТОБРИАНА

Значительное влияние на формирование французского и европейского романтизма оказал известный мыслитель, писатель, историк и политический деятель Франсуа Рене де Шатобриан (1768–1848), литературные труды и эстетические взгляды которого являются достоянием французской культуры³. Авторитетный литератор Г. Лансон отметил, что Шатобриан единогласно признавали своим учителем поэты и писатели XIX — первой половины XX веков: «от Санд до Лоти и от Готье до Ренана». Т. Готье всесторонне охарактеризовал значение Шатобриана в истории французской литературы, отметив его роль инициатора духовного возрождения, развеявшего антирелигиозные заблуждения в культурном пространстве Франции: «Он реставрировал готический собор, вновь открыл скрытое могущество природы, дал название современной меланхолии <...> Шатобриан — подлинный творец художественного стиля, который придет к расцвету в творчестве второго поколения французских писателей XIX века, а именно — у Флобера».

С начала 1800-х годов Шатобриан призывал современников к глубокому пониманию духовных ценностей христианства в противовес атеизму века Просвещения и революционной эпохи 1789–1794 годов; литературные труды философов-просветителей и события французской революции содействовали переосмыслению и изменению функционирования концепта веры в сознании французов. Центральная мировоззренческая позиция Шатобриана выражена в его словах: «Я убежденный христианин, и величайшим гениям земли не поколебать моей веры». Согласно характеристике литературоведа А. В. Карельского, атмосферу периода написания «Гения христианства» — основного произведения Шатобриана — характеризовали «грубый гедонизм Директории» и «раболепие Империи». Основной предмет творчества Шатобриана — психология «сына века»⁴. Рене — главный герой одноименной повести, находящийся во власти «неопределенных

¹ «Гаспар из Тьмы» («Ночной Гаспар») — цикл стихотворений в прозе выдающегося французского писателя Алоизиуса Бертрана, опубликованный в 1842 г.

² О похвалах Гёте в адрес французского издания трагедии «Фауст» также известно из его бесед с Эккерманом в Веймаре (1829).

³ Творчество Шатобриана исследовал выдающийся французский критик Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804–1869) в книге «Шатобриан и его литературная группа в период Империи» (1861).

⁴ Повесть «Рене» (1802) вошла в Книгу 5 «Гения христианства»; писатель также включил в трактат повесть «Атала» (1801), ранее изданную отдельной книгой. Ключевые произведения романтической эпохи позднее получили определение «дети века». В связи с этим, примечательно название романа А. де Мюссе «Исповедь сына века» (1836).

страстей» (*du vague des passions*), был свидетелем революционного крушения гуманистических идеалов; с того времени Рене страдает от неверия и пребывает в состоянии меланхолии: «В «Рене» я изобразил болезнь моего века», — признавал Шатобриан.

«Гений христианства» (1802) состоит из четырех частей. В книге изложены «Догматы и доктрины» христианства (часть 1); Принципы христианской поэтики (часть 2); «Изящные искусства и литература», суждения о влиянии христианства на музыку и другие искусства (скульптуру, архитектуру) и науки, выступающие «доказательствами божественного всемогущества» (часть 3); основные события истории христианства (часть 4).

Анализ творчества Мильтона, Тассо, Расина привел Шатобриана к выводу о могуществе христианских идей, способствовавших яркому воплощению характеров в их произведениях. «Христианская религия так счастливо устроена, что сама является поэзией, ибо характеры ее приближаются к прекрасному идеалу», — отмечал Шатобриан. От изображений красоты природы писатель переходил к утверждению могущества Бога. Проследивая связи христианства с историей культуры и цивилизации, Шатобриан писал: «Христианство, можно сказать, двойственно по своей сути: занимаясь природой духовного существа, оно одновременно занимается нашей собственной природой, тайны Божества соседствуют в нем с тайнами человеческого сердца, открывая истинного Бога, оно открывает и подлинного человека <...> христианская религия — это божественный ветер, надувающий паруса добродетели и вызывающий бури совести, смятенной пороком». В философско-теологическом трактате утверждается основополагающее значение христианской религии для расцвета искусства и науки. Автор «Гения христианства» проявил глубокое сострадание к современникам французской революции и послереволюционных политических и идеологических коллизий, нуждающимся в утешении и вере. Писатель-моралист, утверждающий «нравственную философию», Шатобриан был убежден, что укрепление католического духа обновит современную общественную жизнь и поможет «восстановить разрушенную веру».

В известном труде «Хроника русского» А. И. Тургенева, постоянного посетителя салона мадам Рекамье с 1825 года, приведены подробные описания его личных встреч и бесед с Шатобрианом в период значительного обострения общественной борьбы во время Реставрации¹. Считая несправед-

ливостью судьбы должностную отставку и уход с политической арены крупнейшего политика и мыслителя (Шатобриана), А. И. Тургенев подчеркнул важное значение в духовной атмосфере Франции блестящей мысли Шатобриана, выраженной «с правосудием историка, с высоким беспристрастием христианина». А. И. Тургенев засвидетельствовал высокий уровень интереса, с которым встречали современники появление новых трудов Шатобриана, сравниваемого с великими Тацитом и Боссюэ. Книгу Шатобриана о Веронском конгрессе и испанской войне современники называли «великим трудом». «Культурный атташе передовой России на Западе» (так М. П. Алексеев назвал А. И. Тургенева) упоминал также о новой книге Шатобриана «Исторические этюды» (*Etudes au discours historiques sur la chute de l'empire romain ... suivies d'une analyse raisonnée de l'histoire de France*, 1831) как политически актуальной в связи с общественной значимостью доктрины Гизо, поскольку в эпоху Реставрации доктринерство являлось «наиболее влиятельным оппозиционным течением французской интеллигенции»². Интеллектуальное движение доктринерства, как одно из ярких проявлений французской общественной мысли, отразило накаленную атмосферу общественных разногласий в эпоху Реставрации; политические волнения и разногласия усилились, когда с разрушением цензурных заслонов Империи во Францию стали проникать современные произведения, знакомящие читателей с идеологическими процессами за границей³.

Страницы воспоминаний А. И. Тургенева, посвященные Шатобриану, передают особую атмосферу почтительного восхищения со стороны французской интеллигенции, окружавшую прославленного писателя в последние годы его жизни. Так, А. И. Тургеневым воссозданы факты одного события, произошедшего 16 марта 1845 года: Шатобриан впервые увидел скульптурное изображение на мраморе сцены из его романа «Мученики», созданного тремя десятилетиями ранее (1809), выставленное в салоне мадам Рекамье («лесное аббатство»); тогда

² После падения министерского кабинета доктринеров во главе с Гизо (1836) лидирующее положение во французской государственной политике занял известный общественный деятель и писатель-историк, автор «Истории французской революции», Л. А. Тьер.

³ В исследовании «Французская романтическая историография (1815–1830)» Б. Г. Реизов исследовал общественную природу борьбы научной мысли и отметил, что крупные историки 1820-х годов — Гизо, Тьер, Барант — целиком отделились государственной деятельности и надолго прекратили литературную работу. Философия доктрины «во многих отношениях определила методологию французской романтической историографии», — резюмировал ученый.

¹ «Хроника русского» и Дневники выдающегося литератора, представителя эпистолярного жанра, близкого друга Пушкина Александра Ивановича Тургенева (1784–1845), содержат около ста упоминаний имени Шатобриана, с которым автора «Хроники» связывали литературные и общественные интересы.

же состоялось и концертное исполнение музыки с текстом из названного романа. Фрагменты оперы *Symdoscée* молодого композитора И. Михаэли исполняла итальянская певица Эжени Гарсия в сопровождении французского арфиста Поле; стихотворное переложение 24-й главы романа «Мученики» было сделано французским историком Pitre-Chevalier, как и Шатобриан, уроженцем Бретани (Сент-Мало). Глубока и искренна была признательность Шатобриана и других гостей к мадам Рекамье за ее множественные проявления «бессмертной дружбы», благодаря которым она останется в памяти современников: «Шатобриан сидел еще в своих креслах, перед мрамором, гением его одушевленным, умиленный и восторженный произведениями поэта и компониста, им же вдохновенных; сколько блаженных минут доставила ему дружба! Как оживлен, укреплен ею старец, переживший царей и царства, коих лелеял и громил, но не дружбу, для коей сохранил улыбку признательности. Все подходило к старцу с приветливым словом», — писал А. И. Тургенев.

О значении христианства для современной эпохи идет речь в романах Шатобриана «Мученики» (1809), «Жизнь Рансе» (1844), в «Исторических этюдах» (1831), а также в фундаментальном автобиографическом труде «Замогильные записки» (начало 1810-х — 1848/49), повествующем о личной жизни писателя и жизни революционной и послереволюционной Европы. В 4 часть (Кн. 44) «Замогильных записок» Шатобриан включил суждения об обществе будущего и о вселенском значении христианства: «... человек, чуждый христианству, вообразить его (будущее) не в силах <...> Христианство — самая философическая и самая разумная оценка Бога и творения; оно объемлет три великих закона вселенной: закон божественный, закон нравственный и закон политический; закон божественный — единство Бога в трех ипостасях; закон нравственный — милосердие, закон политический — свобода, равенство, братство». Итоговой в творчестве писателя является мысль: «Христианство, неколебимое в своих догматах, подвижно в своей мудрости; перемены в нем объемлют перемены всемирные».

Апология веры в творчестве Шатобриана вызвала понимание его современников, осмысливших проблемы духовной жизни Франции; известный политический деятель и писатель Л. А. Тьер публично выразил солидарность со словами литератора Л. М. Фонтана, написавшего о главном сочинении Шатобриана: ««Гений христианства» будет жить, так как он тесно связан с достопамятной эпохой, он будет жить, подобно тому как фризы на мраморе памятника живут до тех пор, пока живет то здание, на котором они созданы».

МУЗЫКАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ Г. БЕРЛИОЗА: ГОДЫ ТВОРЧЕСКОГО ФОРМИРОВАНИЯ

Литературный романтизм на рубеже 1820–1830-х годов достиг высокого расцвета во Франции, следовавшей за Англией и Германией. ««Французская муза» является штаб-квартирой романтиков», — утверждал современный литературный критик Э. Дешан. По сравнению с романтизмом литературным, более позднее утверждение французского музыкального романтизма, связанное с творческой и музыкально-критической деятельностью Г. Берлиоза на протяжении 1830-х годов, является аксиомой, как и факт влияния на музыкальный романтизм современных литературных манифестов, а также признанных шедевров европейских поэтов и драматургов, в первую очередь — Байрона, Шекспира и Гёте¹. «Паломничество Чайльд Гарольда» и «Манфред» Байрона, «Макбет», «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Король Лир» Шекспира, «Страдания молодого Вертера» Гёте обнаруживали новое видение мира и человека. В этих произведениях поэты и драматурги показали не только противоречивые поступки «героев, погруженных в стихию» (Ю. М. Лотман), но по-новому раскрыли область бурных чувств и сложных психологических состояний человека, мир странствий его души.

Творчество и разносторонняя музыкальная деятельность Гектора Берлиоза (1803–1869) — яркого выразителя эстетических и творческих принципов музыкального романтизма во Франции — развивалось в условиях непрерывной общественно-политической борьбы и связанных с ней перемен в духовной и культурной жизни страны. Композитор был современником смены форм государственной власти во времена Наполеона Бонапарта (Первая империя, 1804–1814), Реставрации (1815–1830), Июльской монархии (1830–1848), Второй республики (1848–1851) и Второй империи (1851–1870). Берлиоз — носитель нового музыкально-поэтического сознания — был, по определению Ж. Комбарье, «больше, чем музыкант-романтик; он был непосредственным воплощением романтизма». Р. Роллан утверждал: «Он не музыкант, он — сама музыка. Он не повелевает своим демоном, он поистине сам находится в его власти».

Годы ранней юности (1810–1814), предшествовавшие периоду творческого формирования Г. Берлиоза, прошли в Кот-Сент-Андре — не-

¹ Интерес к шедеврам европейской драматургии, пробудившийся у Берлиоза в самом начале творческого пути, привел к появлению программной симфонии «Гарольд в Италии» (по Байрону, 1834), драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839), оперы «Беатриче и Бенедикт» (по Шекспиру, 1862) и драматической легенды «Осуждение Фауста» (по Гёте, 1846).

большом городе провинции Дофине. Биограф Берлиоза А. Бошо указал на то, что в шестилетнем возрасте будущий композитор был помещен в духовную школу; эта школа им была оставлена в 1811 году. Доктор Луи Берлиоз — верный традициям ультрароялист, «видный врач, любивший литературу» (Теодор-Валенси), взял на себя труд общеобразовательных занятий с сыном. Луи Берлиоз познакомил будущего композитора с древними языками, с образцами античной поэзии и начальными сведениями о географии¹. Исследователь Теодор-Валенси отметил, что мать композитора была ревностной католичкой; в Мемуарах (Гл. I) Берлиоз писал: «Мне нет необходимости говорить, что я был воспитан в римско-католической, апостолской вере».

Творческое формирование начинающего композитора приобрело интенсивный характер с ноября 1821 года, когда молодой бакалавр, приехавший в Париж, поступил в Медицинскую школу. Занятия медициной и курсы экспериментального электричества под руководством известного ученого-физика Жозефа Луи Гей-Люссака вскоре были прекращены ради самостоятельного изучения оперных партитур Глюка в библиотеке парижской консерватории. В Мемуарах Берлиоз описал непреодолимое восхищение музыкой «Орфея», отдельные фрагменты нотного издания которого им были обнаружены еще дома, в библиотеке отца. К сочинениям Глюка, в то время не ставившиеся в Оперу, Берлиоз «инстинктивно чувствовал уже глубокую страсть». Композитор вспоминал: «Я читал и перечитывал партитуры Глюка, переписывал и заучивал их наизусть; из-за них я потерял сон, забывал о пище и питье; я ими бредил».

Став постоянным посетителем парижских музыкальных театров («Фейдо», Опера), Берлиоз с увлечением постигал особенности оперного мастерства последователей Глюка — Э. Н. Мегюля («Стратоника», 1792) и А. Сальери («Данаиды», 1784). Диапазон произведений, с музыкой которых познакомился Берлиоз, постоянно расширялся; вскоре он открыл для себя имя Л. Персью (1769–1819), автора балета «Нина, или Безумная от любви». 22 августа 1822 г., «после томительного ожидания», Берлиоз услышал в Оперу «Ифигению в Тавриде» Глюка. Музыка этого произведения вызвала сильнейшие переживания: «Колени дрожали, зубы стучали, голова кружилась, я едва держался на ногах...».

¹ «Энеида» Вергилия — любимого из классических авторов — спустя многие годы составит сюжетную основу оперной дилогии Берлиоза «Троянцы» (1858). Античность, преломленная сквозь призму традиций французского классицизма XVII века (Ж. Расин), для Берлиоза и его современников являлась национальным достоянием.

По воспоминаниям Берлиоза, после того случая у него возникло решение сочинить крупное произведение — кантату в сопровождении большого оркестра по поэме Мильвуа «Арабский конь»; за кантатой последовали трехголосный канон и другие произведения.

В 1823 году Берлиоз стал частным учеником выдающегося композитора и музыкального деятеля, члена Института, профессора парижской консерватории Жана Франсуа Лесюэра (1763–1837), признавшего гениальность молодого музыканта; в 1827 году он был зачислен в Королевскую школу музыки (консерваторию), в класс композиции Лесюэра; по контрапункту и фуге Берлиоз учился у опытного, профессионально одаренного педагога А. Рейхи (1770–1836). Несколько раз Берлиоз делал попытки принять участие в конкурсе на Римскую премию: в 1826 г. его постигла неудача. В 1828 г. ему была присуждена вторая премия, в 1829 г. вновь случилась неудача; в 1830 г. он получил Большую Римскую премию за кантату «Сарданапал» по трагедии Байрона и картине Делакруа.

С особым вниманием начинающий музыкант отнесся к открытию мира симфонической музыки Бетховена. Симфонизм Бетховена определил направление творческого развития Берлиоза. Если в Австрии и Германии симфония утвердилась в качестве ведущего музыкального жанра классицистской эпохи, то во французской музыке первенство в иерархии жанров принадлежало музыкальному театру (опере и балету). Концерты солирующих исполнителей с симфоническим оркестром вызвали большой общественный интерес во Франции, однако музыкальный театр продолжал оставаться в центре внимания французских композиторов первой половины XIX века. Названный факт был отмечен Берлиозом, который в 1823 году стал осваивать профессию музыкального критика².

Молодой Берлиоз освобождался от традиционных форм композиторского мышления, стремясь к созданию крупных симфонических форм на основе литературной программы и театральной образности, к новому синтезу жанровых элементов. После Торжественной мессы (1824), исполненной в парижской церкви Сен-Рош (1825) и работы над оперой «Тайные судьи» (1826–1828) Берлиоз начал работу над драматической фантазией на тему «Бури» Шекспира для хора, оркестра и фортепиано, предназначенной для театральной сцены³. Р. Шуман писал в статье, посвященной Берлиозу: «Выбор сюжетов, которые вдохновляют Берлиоза, уже сам по

² Музыкально-публицистическая и критическая деятельность Берлиоза продолжалась до 1863 года.

³ «Буря» была исполнена 7 ноября 1830 г. в театре парижской Оперы.

себе может быть назван гениальным. <...> Берлиоз требует понимания таких вещей, о каких никто до него не говорил».

В творческом формировании Берлиоза решающая роль принадлежала современной французской литературе. В мемуарах композитора, начало написания которых, как известно, относится к периоду 21 марта — 10 апреля 1848 года, содержится примечание: «Большинство произведений, которыми я тогда восхищался, были запрещены папской цензурой». Произведения Э. де Сенанкура, Ш. Нодье, Б. Констана, А. де Ламенне, А. де Мюссе и В. Гюго пробуждали у современников понимание безысходности идеальных устремлений и действий современного романтического героя.

В конце 1820-х годов «вызывавшим поклонение всех юных романтиков» (Теодор-Валенси) было творчество Франсуа Рене де Шатобриана — мастера, который очаровал современников «поэзией своего воображения и лиризмом стиля» (Г. Лансон). Открытие Берлиозом творчества Шатобриана произошло неожиданно, «как натываются на чудо <...> Гектор узнал в нем себя, свою душу — трепетную и мечтательную, объятую лихорадочным жаром восторженного лиризма и образами, озаренными вспышками молний. Его охватывает трепет, а перед затуманенным взором, где-то вдали, за чертой обманчивой действительности, разворачиваются волшебные сцены. И вот он бежит от самого себя, бежит, так как ему нечем дышать. И на распростертых крыльях Шатобриана, среди волнующих радостей он преследует изменчивое таинственное облако, неутомимо жаждущее пространства, стремится за горделивой рекой, которая раскрывает перед притихшими долинами свой капризный нрав и опьянение неисчерпаемой любовью к странствиям», — писал Теодор-Валенси. Идеи и образы Шатобриана нашли отклик в творческом сознании молодого Берлиоза; лирико-поэтическое мироощущение композитора в соединении с личным, индивидуальным стремлением к духовности привело к новым музыкальным открытиям.

Первые концертные выступления Берлиоза в Париже вызвали неприятие академической художественно-интеллектуальной и музыкальной среды. Идеи Берлиоза не соответствовали установленным законам и правилам искусства, которым следовали современные музыканты: композиторы Дж. Мейербер, Г. Спонтини, Ф. А. Буальдьё, Дж. Россини, Л. Керубини и дирижеры Габенек, Жирар. У Берлиоза, в свою очередь, бурную неприязнь пробуждали музыкальный стиль, «условные и застывшие формы» мышления (гармония, оркестровка) итальянских композиторов, «воспринятые затем некоторыми французскими композиторами». Негодование Берлиоза вызывала «плоская и жалкая

рифмованная проза школы Скриба». Композитор обдумывал театральный проект, в центре которого должен был находиться образ современного героя.

ПЕРЕВОД «ФАУСТА» ГЁТЕ. О СИНКРЕТИЗМЕ ВЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

К 1828 году относится первое чтение Берлиозом «Фауста» Гёте в переводе на французский язык Жерара де Нерваля (1808–1855), отмеченное композитором в Мемуарах как одно из замечательных событий его жизни: «Эта чудная книга меня захватила с самого начала; я с нею не расставался и читал ее беспрерывно: за столом, в театре, на улице, всюду <...> Этот перевод в прозе содержал несколько стихотворных отрывков, песен, гимнов и проч. Я поддался искушению переложить их на музыку», — вспоминал Берлиоз. Композитор обратил внимание на то, что в переводе «Фауста» Гёте молодым Жераром (Жерар Лабрюни — настоящая фамилия писателя) отчасти преодолена французская традиция переводить поэтические тексты прозой. Стихотворные фрагменты перевода «Фауста» ярко свидетельствовали о незаурядном литературном таланте будущего автора сонетов «Христос на Масличной горе», стихотворных циклов «Химеры», «Оделетты», биографий известных масонов (Калиостро, Жак Казот), книг «Путешествие на Восток», «Иллюминаты», «Дочери огня», повести «Аврелия», статей и заметок на религиозно-философские темы.

Крупнейший мастер французского романтизма, Нерваль был «самым немецким» из французских поэтов; Гейне являлся «как бы зеркальным отражением его собственной творческой личности», — отметила Н. А. Жирмунская. Проницательная характеристика творчества Нерваля содержится в статье исследователя С. Н. Зенкина «Жерар де Нерваль — испытатель культуры»¹. Новая поэтика, романтическое мышление Нерваля и других французских писателей (Т. Готье, А. Мюссе, А. Виньи) приводили к утверждению духовности в творчестве. Особое внимание Ж. де Нерваль уделил вере: примечательна его неканоническая интерпретация евангельской темы «Христос в Гефсиманском саду». Развивая мысль об универсализме веры, Нерваль создал ряд произведений, соединяющих элементы эзотеризма, романтического мессианства, спиритуалистического христианского культа и элементы языческих верований. В текстах его романов и повестей, связанных с погружением в мир восточных верований, присутствуют образы всеобъемлющей мистической любви и космоса / хаоса. Соединение

¹ Речь идет о вступительной статье к книге «Ж. Нерваль. Мистические фрагменты».

No.1 Chants de la Fête de Pâques

Ophelia: Heavenly powers, restore him.
(Hamlet, Shakespeare)

FAUST

Voici une Liqueur que je dois boire pieusement; je l'ai préparée, je l'ai choisie, elle sera ma boisson dernière, et je la consacre avec toute mon âme, comme libation solennelle à l'aurore d'un jour plus beau.
(Il porte la Coupe à sa bouche. Son de Cloches et chants de Choeurs.)

Religioso. Moderato (♩. 80)

Flûtes I, II
Corns Anglais I, II
Clarinettes (En Si) I, II
Bassons I, II*
Corns (En Fa) I, II
Harpes I, II
Dessus 1^{er} Choeur d'anges I, II
Dessus 2^e Choeur d'anges I, II
Ténors Choeur de Disciples I, II
Basses Tailles I, II
Violons I, II
Altos I, II
Violoncelles I, II
Contre-Basses I, II

Fl. I, II
C. A.
Cl. (Si) I, II
Bns
Corns (Fa) I, II
Harpe I
Harpe II
Choeurs d'anges
Choeur de Disciples
Vns
Aitos
Vlies
C.-B.

Religioso. Moderato (♩. 80)

Рис. 1. Г. Берлиоз «Восемь сцен из «Фауста» Гёте». «Пасхальные песнопения»

разнородных элементов веры в художественной концепции одного произведения определен филологом Н. А. Жирмунской как характерный признак «сомнения в теодицее». Вместе с тем, «Нерваль не был ортодоксом ни в какой-либо религии, ни в какой-либо ереси». <...> Нерваль — человек культуры, а не религии, и его благочестивые намерения все время ставятся под вопрос его религиозным синкретизмом», — отметил исследователь С. Н. Зенкин.

В 1829 году 1 часть «Фауста» во французском переводе Жерара де Нерваля (третьем по счету) была прочитана и одобрена автором трагедии: «Гёте хвалил, как очень удачный, упомянутый выше перевод Жерара», — писал И. П. Эккерман. «Понемецки, — сказал он, — мне больше уже не хочется перечитывать Фауста, но в этом французском переводе он опять производит на меня впечатление и кажется свежим, новым и острым».

«ВОСЕМЬ СЦЕН ИЗ «ФАУСТА» ГЁТЕ» Г. БЕРЛИОЗА (1828–1829)

Текст перевода Нерваля составил основу «Восьми сцен из «Фауста» Гёте» — раннего произведения Г. Берлиоза (1828–1829). Сочинение написано в жанре светской кантаты для голосов, смешанного хора и симфонического оркестра. Композитор избрал 8 эпизодов, в которых дана музыкальная интерпретация отдельных картин и образов, навеянных трагедией Гёте. 1. Пасхальные песнопения. 2. Пение и танцы крестьян под липами. 3. Концерт сильфов. 4. Компания кутил, песня о крысе. 5. Песня Мефистофеля о блохе. 6. Фульский король: готическая песня. 7. Романс Маргариты, хор солдат. 8. Серенада Мефистофеля.

Каждая сцена предварена словесным эпиграфом из пьес Шекспира «Гамлет» (сцены 1, 4, 5, 6, 8) и «Ромео и Джульетта» (сцены 2, 3, 7). Сцены обрамлены ремарками, поясняющими место и характер действия; фразы действующих лиц имеют вид

Рис. 2. Г. Берлиоз «Восемь сцен из «Фауста» Гёте». «Пасхальные песнопения» (окончание)

лаконичной программы. Так, сцена 1 «Пасхальные песнопения» завершается выписанной в партитуре ремаркой — словами Фауста: «Что за оглушительные звуки? Что за сила отнимает кубок от моих пересохших губ?» (перевод наш. — В. А.).

Сцена № 1 «Пасхальные песнопения» (Chants de la Fête de Pâques) в виде эпитафии содержит реплику Офелии («Силы небесные, воскресите его»), смысл которой соотносится с начальной фразой двух хоров ангелов («Христос воскрес!»). Текст либретто Ж. де Нерваля передает обобщенное смысловое и эмоциональное содержание таинства, связанного с переживанием праздника Воскресения Христа.

Развернутая хоровая сцена (№ 1) с участием двух хоров ангелов (Choeurs d'Ange) и хора учени-

ков (Choeur de Disciples) исполняется в умеренном темпе *Religioso. Moderato*. В партитуре композитором предписан дифференцированный характер исполнения партий: хорам ангелов — *pp*, очень нежно, в духе речитатива; хору учеников — вполголоса (*sotto voce*). Религиозный и торжественный характер исполнения выдерживается на протяжении всей сцены. **Пример 1.**

Начальная фраза в партии хоров ангелов *Christ est ressuscité* представляет собой четырехкратный унисонный повтор тона (с, квинта) с последовательным сокращением ритмических длительностей при переходе от долгих к кратким (преодоление ритмической инерции), с остановкой на продолжительном звучании тонического аккорда (*F-dur*).

Поступенное движение верхних голосов на кварту ведет к разворачиванию унисона в полный четырехголосный тонический устой (сопрано, альты, тенора, басы). Символика числа, олицетворяющего четыре стороны креста Спасителя, присутствует в создании впечатляющего звукового образа Воскресения Христа. Динамический план звучания хоров (*pp*) соответствует представлению о великом пасхальном таинстве. После второго проведения начальной фразы («Христос воскрес!») происходит полифоническое наложение партий одного из хоров ангелов и хора учеников. Увеличение состава хора учеников в партитуре отмечено ремаркой: «Хор более многочисленный, чем в начале произведения». Партия хора ангелов дублируется в партиях флейт и кларнетов; гармонические фигурации струнных инструментов дополнены арпеджио двух арф.

В среднем разделе сцены («Вы, осененные Его любовью, поднимайтесь!») унисон хора ангелов преобразуется в четырехголосное изложение; в сочетании с четырехголосием хора учеников звучание двух хоров, развивающееся на основе приема имитационного вступления голосов, достигает кульминации (*ff*). Краткий вокализ (сопрано) на фоне партий хора ангелов служит переходом к заключительному разделу рассматриваемой сцены. Два хора, основанные на свободном сочетании относительно самостоятельных голосов, развиваются параллельно, образуя автономные «планы действия» (В. Протопопов). «Прошедший строгую школу полифонии у А. Рейхи, Берлиоз в юности бунтовал против закостенелости академических форм полифонии, но восхищался творческим ее обновлением», — отметил исследователь.

В заключительном разделе сцены «Пасхальных песнопений», помимо варьирования тематических элементов в оркестровых партиях, внимание композитора сосредоточено на поддержании интонационной интенсивности тематических построений хоров и взаимодействии оркестрового и хорового пластов музыкальной ткани. В партии хора учеников (*Languissant ici-bas*) композитор включил речитативные трансформации интонаций из начальной фразы хора ангелов; развитие приводит к появлению протянутых аккордов, поддержанных квинтетом струнных инструментов и фигурациями двух арф. В виде самостоятельного звукового пласта на фоне партий хора учеников контрастно выделяется партия хора ангелов («Поднимайтесь к небесам. Его голос вас призывает»), поддержанная высокими духовыми инструментами (флейты, кларнеты). **Пример 2.**

В хоровой фактуре встречаются удвоения голосов, их различная направленность, приемы контрастно-тематических сочетаний хоровых партий; в оркестровом пласте музыкальной ткани преобладает варьирование тематических эле-

ментов. Так в творчестве Берлиоза утверждалась контрастно-тематическая разновидность полифонии, обусловленная принципом программности. В. Протопопов обратил внимание на новизну контрастных сочетаний тематических элементов в музыке композитора, оставившую заметный след в историческом развитии полифонического искусства. «Пасхальные песнопения» из «Восьми сцен» содержат предпосылки формирования принципов композиции разнообразных синтетических форм Берлиоза, сочетающих имитационность и контрастность.

Спустя семнадцать лет музыкальный материал сцены «Пасхальные песнопения» из «Восьми сцен» получил последовательное подчинение драматургическим задачам в части II драматической легенды «Осуждение Фауста». Примечательно, что двадцатидевятилетний Берлиоз открыл последовательность «Восьми сцен из «Фауста» Гёте» изложением «Пасхальных песнопений» — константы веры, центрального концепта христианства. Проблема *веры — гуманитарной ценности* (А. А. Новиков) — составила основу содержания драматической легенды Берлиоза «Осуждение Фауста»¹.

ЛЕГЕНДА О ДОКТОРЕ ФАУСТЕ

Легенды о союзе человека и дьявола известны со времен раннего христианства. Растущее влияние христианства на фоне синкретизма элементов языческих культов и магических практик западной и восточной традиций сформировало полярные представления: о Христе — как об источнике добра и света; о дьяволе — как об олицетворении зла и тьмы. Существование названной легенды в Средние века отмечено утверждением связанных с ней устойчивых сюжетных мотивов: отказа от христианской веры ради запретных земных наслаждений и мотива письменного договора, заключаемого дьяволом с человеком, соглашавшимся в обмен на земные блага отдать дьяволу свою душу.

В статье «История легенды о Фаусте» известный филолог В. М. Жирмунский привел примеры французских версий этой легенды в поэме Гюте де Куэнси (XII в.), а также у трувера Рютбефа (XIII в.). Рассмотрев распространение легенды о Фаусте, существующей на разных языках, исследователь сделал вывод: «О широкой популярности этой легенды на Западе свидетельствуют и другие ее литературные обработки на разных европейских языках, частые упоминания в проповедях и хрониках, а также многочисленные памятники средневекового искусства — церковные витражи, скульптуры,

¹ «Вера как гуманитарная ценность (мировоззренческий и гносеологический аспекты)» — глава XXV А. А. Новикова в книге «Наука глазами гуманитария».

миниатюры». Развитие поэтических образов легенды о союзе человека и дьявола проходило в рамках мировоззрения той или иной эпохи, «прикрепляясь нередко к историческим или современным, общеизвестным или частным именам»¹.

История о докторе Фаусте, народная баллада о нем, немецкая народная драма, народная кукольная комедия, лирические народные песни о Фаусте, а также народные книги Иоганна Шписа (1587), Г. Р. Видмана (1599), И. Н. Пфитцера (1674) и «Верующий христианин» (1725) сохранили содержательные аспекты легенды как старейшей традиции повествования о докторе Фаусте. Названные первоисточники рассказывают о проклятии веротступников, которые осуждены на вечное заточение в аду (*damnatio*). Фауст из Народной книги Шписа задает вопросы Мефистофелю: смилуется ли Господь над осужденными на адские муки? Смогут ли грешники вновь обрести милость и прощенье Бога? Фауст получает ответ — НЕТ: «Ибо все те, кто обретается в аду, кого отринул господь, там навек останутся и пребудут в гневе господнем и немилости, там, где нет навсегда никакой надежды», — повествует легенда. Мефистофель называет Фаусту его поступки, делающие невозможным прощение Бога: «Ты... отступился от своего создателя, который тебя сотворил, дал тебе язык, зрение и слух, чтобы ты разумел его волю и стремился к вечному блаженству. От него ты отрекся, ты употребил во зло дивный дар твоего разума, ты отказался от бога и от всех людей, и в этом тебе некого винить, как только свои дерзкие и гордые помыслы, ради которых ты потерял лучшее свое сокровище и драгоценность — царство божие».

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ Г. БЕРЛИОЗОМ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛЕГЕНДЫ «ОСУЖДЕНИЕ ФАУСТА». ЛИБРЕТТО

Идеи, символы и образы христианства — неотъемлемая составляющая музыкального содержания, духовная сфера музыкальной драматургии программных вокально-симфонических произведений Берлиоза: драматической легенды в 4-х частях с апофеозом «Осуждение Фауста» (Op. 24, 1845–1846) и ораториальной трилогии «Детство Христа» (Op. 25, 1853–1854)².

¹ Об Иоганне Фаусте — историческом лице, учившемся в Краковском университете, свидетельствовали современники; одним из них в период 1507–1540-х годов был Филипп Меланхтон, ученик и ближайший соратник Лютера.

² Идеи христианства составляют основу музыкального содержания программных вокально-симфонических форм Р. Шумана (светская оратория «Сцены из «Фауста» Гёте», 1844–1853) и Ф. Листа (оратория «Легенда о Святой Елизавете», 1857–1862; оратория «Христос», 1853–1866; оратория «Святой Станислав, Король Венгрии», 1896).

Музыкальное содержание «Восьми сцен из «Фауста» Гёте» послужило композитору исходным материалом для драматической легенды «Осуждение Фауста»³. К началу создания партитуры, как отмечал Берлиоз в Мемуарах, план «Фауста» им был «давным-давно обдуман», предстояла большая работа над произведением грандиозного масштаба: «Отрывки из французского перевода «Фауста» Гёте, ... которые я намеревался использовать для моей новой партитуры, соответственно их отделаю, а также две или три другие сцены, написанные по моим указаниям Гандонньером перед моим отъездом из Парижа, не составляли даже и шестой части всего этого произведения». В «Осуждение Фауста» Берлиоз включил эпизоды, принадлежащие ко второй части трагедии Гёте: «Воззвание к природе», смерть Фауста, фрагмент Эпилога с хором демонов и осужденных («На земле»), апофеоз Маргариты.

Из писем и мемуаров Берлиоза известно, что работа над либретто и партитурой «Осуждения Фауста» проходила неравномерно, урывками, в промежутках между разъездами и концертами, во время путешествий по Германии (Силезия, Бреславль), Австрии, Чехии, Венгрии. Оригинал либретто был создан Ж. де Нервалем, Алмире Гандонньером и Г. Берлиозом. «Мерно покачиваясь в старой немецкой почтовой карете, я пробовал сочинять стихи, предназначенные для моей музыки. Я начал с обращения Фауста к природе, не стараясь ни переводить, ни подражать этому шедевру, но только вдохновиться им и извлечь из него ту музыкальную сущность, которая в нем содержится», — вспоминал Берлиоз. В его Мемуарах отмечен факт сознательного отступления от плана изложения и точного текста первоисточника («Фауста» Гёте); также воссоздана творческая атмосфера 1846 года, в которой завершалась работа над произведением — как во время путешествий, так и по возвращении в Париж: «Стоило лишь начать — а дальше стихи, которых мне не доставало, рождались одновременно с приходившими в мою голову музыкальными мыслями, я написал свою партитуру с такой легкостью, какую я редко испытывал, работая над другими своими произведениями <...> Я не искал мыслей, они приходили сами, притом в порядке самом неожиданном. Когда был наконец завешен довольно подробный набросок всей партитуры, я принялся его обрабатывать, отделять различные его части, соединять и сшивать в одно целое со всем рвением и всем терпением, на какие я только был способен, а также заканчивать оркестровку, которая до сих пор была кое-где только намечена. Я считаю это

³ В Письме к Ж. д'Ортигу от 13 марта 1846 года композитор назвал это произведение «большой оперой». Такое определение жанра Берлиоз применял вплоть до завершения работы над партитурой.

произведение одним из лучших среди мною написанных», — резюмировал Берлиоз.

В либретто «Осуждения Фауста» обобщены аспекты многовековой традиции народной легенды о докторе Фаусте, согласно которой спасение Фауста невозможно. Можно предположить, что отсюда произошло оригинальное, литературно-повествовательное определение жанра, найденное композитором: «драматическая легенда». Основу композиторской интерпретации народной легенды составило современное осмысление итога поисков свободной человеческой мысли. Герой Берлиоза Фауст, подобно героям Шатобриана, страдает от усталости и разочарования в жизни. Вера его слаба, и ее недостает, чтобы защитить и спасти Фауста. Любовь Фауста к Маргарите скоротечна; стремление Фауста спасти покинутую Маргариту из сострадания, запоздавшая вспышка его прежней любви и раскаяние привели к подписанию рокового договора: в обмен на обещание Мефистофеля освободить из рук палача Маргариту Фауст обязуется отдать Мефистофелю свою душу; обманутый Мефистофелем герой трагически погибает.

Для творчества Берлиоза характерна автопортретность образа художника, стоящего в центре его произведений; в тексте либретто «Осуждение Фауста» запечатлен психологический портрет современника композитора. В повествование драматической легенды Берлиоз включил ряд автобиографических аллюзий. Так, в Мемуарах (глава 40) описано поэтическое, музыкально-эстетическое переживание веры: «Я живу совершенно один <...> пою, верую в Бога. Исцеление». Композитор ощущал гармонию и полноту бытия, находясь вблизи морского побережья, в Ницце. Биограф Берлиоза А. Бошо именуется его «Берлиозом/Фаустом», который хотел бы возвратиться в мир гармонии и красоты — в тот мир, воспоминания о котором связаны с юношеской верой. Композитор включил в либретто слова доктора Фауста, характеризующие противоречивое переживание им веры на склоне лет: «Сердце, как дрожь ты! / Стремясь с пением святым ты к небесам. / Ко мне вернулась вера / И возвратила мне покой святой». И далее: «Увы! О песнь небес, зачем ты пробуждаешь / В душе остывшей жизнь? О дивная молитва, / Зачем колеблешь ты решение мое?» (здесь и далее — перевод Н. М. Спасского).

Глубокое волнение охватывает Фауста, созерцающего картины природы. Его стремление оказаться внутри всеобъемлющих стихий мироздания представлено в эпизоде «Обращения-воззвания к природе» (ч. IV): *Nature immense, impénétrable et fière! / Toi seule donne trêve à mon ennui sans fin!* («В тебе, в природе лишь, непроницаемой и гордой, / Я отдых нахожу от бесконечных мук!»). В мир чувств главного героя проникает ощущение полноты бытия.

В IV часть «Осуждения Фауста» композитор включил автобиографический мотив из эпизода, так описанного в Мемуарах: «В одно прекрасное майское утро, в Кот-Сент-Андре, я сидел на лугу в тени высоких дубов <...> Поглощенный чтением, я все же был отвлечен нежным и печальным пением, раздававшимся над равниной через правильные промежутки времени. Невдалеке совершался крестный ход Вознесения, я слышал голоса крестьян, поющих «литании святых». В этом обычае обходить весной холмы и равнины, чтобы призвать небесное благословение на плоды земные, есть нечто поэтическое и трогательное, невыразимо меня волнующее. Процессия остановилась у подножия деревянного креста, украшенного листвою; я увидел, как люди преклонили колени, в то время как священник благословлял поля, затем они медленно пошли дальше, продолжая свое меланхолическое песнопение». Мотив молитвы у придорожного креста выполняет смысловую и структурную функции в эпизоде «Скачка над бездной»: не желая испугать молящихся женщин и детей, Фауст призывает Мефистофеля усмирить адских коней. Спеша на помощь погибающей Маргарите, Фауст все еще способен воспринимать циничные реплики Мефистофеля о ничтожности человеческого существования. Сострадание Фауста к судьбе Маргариты пришло слишком поздно, и герой оказался над бездной ада. Его предсмертное состояние так охарактеризовано в эссе «Фауст» М. Юрсенар: «До момента смерти Фауст не очень отчетливо понимает, что с ним происходит, и это умственное помрачение спасает его, превращая в того, кем являемся все мы: в несчастного растерянного человека».

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА Г. БЕРЛИОЗА

«Трактовка образа героя определила эстетический замысел произведения в целом», — отметила А. А. Хохловкина. Об уникальности художественного замысла композитора свидетельствуют литературное определение жанра (от лат. *legendae* — «то, что надлежит прочесть»), особенности литературного языка (полиязычие), принципы музыкальной драматургии и формообразования. Полиязычие в «Осуждении Фауста» складывается из взаимодействия французского языка, латыни и мистифицированного языка, на котором, по мнению шведского мыслителя Э. Сведенборга, изъясняются демоны и осужденные (*les damnés*) — обитатели преисподней¹. Жанровый синтез элементов оперы, балета, оратории и симфонии при ведущей роли литературно-поэтического текста (программы) — отли-

¹ Эммануил Сведенборг (1688–1772) — шведский теософ, христианский мистик.

чительная особенность композиторского замысла, музыкального содержания произведения.

Особенность художественного замысла композитора состоит в создании современного трагедийного литературно-музыкального истолкования христианской веры, в обнаружении неверия как зла, ведущего к гибели человека. Музыкально-театральное воплощение обобщенного образа зла отличается новизной; современный реализм этого образа в истолковании Шекспира, Гёте и Берлиоза выражен мыслью: зло, скрывающееся под маской добра, есть «часть той силы, что вечно хочет блага».

Проблема укрепления позиций христианства сохраняла актуальность в культурном пространстве Франции. «Слишком часто забывают, что независимый «Фауст» — произведение *чисто христианское по своему построению* (курсив наш: В.А.) <...> с теологической точки зрения человеческая природа не является воплощением зла изначально и, только уступив греху, становится таковой <...> Если бы путь к порогу Гретхен Фаусту указал ангел, их поцелуй принес бы обоим только счастье», — отметила М. Юрсенар.

Психологическая константа веры определяет своеобразие художественного замысла произведения и особенности интерпретации Берлиозом судьбы главного героя, который осужден из-за сомнения в вере. В драматической легенде «Осуждение Фауста», как и в «Пасхальных песнопениях» из «Восьми сцен», вера — «особое достояние музыкального содержания», что обнаруживается на семантическом и структурном уровнях произведения¹.

КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА

Доминирующий смысловой мотив *damnation* (осуждение, гибель, проклятие) связан с событиями сцены XIX, части IV *Pandaemonium* и Эпилога («На земле»), повествующими о тайне смерти Фауста. Мотив гибели главного героя определяет специфику интерпретации Г. Берлиозом «Фауста» Гёте, отступление литературно-музыкальной концепции драматической легенды от смысла и структуры литературного первоисточника: трагедия гибели Фауста есть страшная тайна, скрытая в безднах ада.

Жанровая дефиниция Берлиоза «драматическая легенда с апофеозом» определяет семантическую и структурную функции двух заключительных разделов произведения: Эпилога, состоящего из двух эпизодов, и «Апофеоза Маргариты». Утверждение в разделе «Апофеоз Маргариты» веры и бессмертия спасенной любовью души Маргариты «достраивает» и завершает христи-

анское содержание вокально-симфонической концепции, стягивая в единый узел все прежние выходы к ней («Пасхальный гимн» в части II и литания крестьян в части IV, а также эпизод «На небе» из Эпилога). Разделы партитуры, связанные с утверждением веры, образуют устойчивый смысловой стержень в композиции; эти разделы помещены в узловые точки развития действия. Музыкально-драматургическая сфера *осуждения и гибели Фауста* и противоположная по смыслу сфера *христианского мира* структурно уравновешены. Идеиные оппозиции (вера / неверие) в сочинении Берлиоза выявляются во взаимосвязи и противопоставлении ярких музыкально-театральных образов Фауста, Маргариты, Мефистофеля.

СТРУКТУРА, СИНТЕЗ ЖАНРОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ, МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ «ОСУЖДЕНИЯ ФАУСТА»

Партитура драматической легенды «Осуждение Фауста» состоит из четырех частей, разделенных на сцены и отдельные номера-эпизоды (всего — 19 сцен, включая Эпилог; 26 отдельных эпизодов, включая апофеоз Маргариты). В *часть I* вошли сцены I — III: Интродукция (1), Хор и крестьянская пляска (2) и Венгерский марш (3). *Часть II* включает сцены IV — VIII, объединяющие 10 разнохарактерных номеров: Север Германии (4), Пасхальный гимн (5), Винный погреб Ауэрбаха (6), Песня Брандера (7), Фуга на тему песни Брандера (8), Песня Мефистофеля (9), Ария Мефистофеля (10), Хор гномов и сильфов (11), Балет сильфов (12), Финал. Хор солдат. Хор студентов (13). В *часть III* (сцены IX — XIV) входят 7 эпизодов: Allegro (14), Ария Фауста в комнате Маргариты (15), Баллада о Фульском короле (16), Заклинание Мефистофеля (17), Менуэт блуждающих огоньков (18), Речитатив и серенада Мефистофеля (19), Терцет и хор (20). *Часть IV* (сцены XV — XIX и Эпилог) включает 6 эпизодов: Романс Маргариты (21), Воззвание к природе (22), Речитатив и охота (23), Скачка над бездной (24). Пандемониум. Хор духов ада (25), Апофеоз Маргариты (26).

Чередование речитативов, сольных эпизодов, ансамблей, хоровых и массовых сцен (в том числе танцевальных, балетных сцен) составляет логически ясное драматургическое целое; тематические элементы вокальных и оркестровых партий обобщены в вокально-симфонической ткани произведения. Драматургические функции оркестра состоят в выполнении задач программно-изобразительного, «внешнего» характера, а также в развитии экспрессивно-психологического уровня содержания, связанного с раскрытием психологического подтекста происходящего. «Осуждение Фауста» обладает характерным для жанра оперы соотношением ком-

¹ «Особое достояние музыкального содержания» — выражение исследователя В. Н. Холоповой.

Chant de la Fête de Pâques

Religioso moderato assai (♩ = 69)

Religioso moderato assai (♩ = 69)

Рис. 3. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный гимн»

понентов музыкальной драматургии (речитативов, сольных эпизодов, ансамблей и т.д.); композиционные функции и масштаб хоровых и массовых сцен в произведении соответствует критериям ораториального жанра. Согласно определению исследователя А. А. Хохловкиной, в «Осуждении Фауста» Берлиоз нашел новый комплексный жанр, близкий романтической опере, в котором лирические, драматические, народно-жанровые, фантастические и описательные эпизоды сосуществуют в сложном взаимопроникновении и единстве.

Многоплановостью действия обусловлен многоуровневый характер сосуществования и взаимодействия различных сфер музыкальной драматургии (народно-жанровой, фантастической и др.). К основ-

ным сферам принадлежат: сфера христианского мира, сфера *damnation* и лирическая сфера любви Фауста и Маргариты. Сфера христианского мира сформирована четырьмя различными эпизодами действия, которые объединяет вера как гуманитарная ценность, центральный концепт христианства. «Пасхальный гимн», литания, эпизод из Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) и «Апофеоз Маргариты» — смысловые рифмы произведения.

В процессе параллельного развертывания «Пасхального гимна» и монолога с речитативом Фауста создается композиция сцены сквозного развития действия, смысл которой можно условно обозначить как взаимодействие образов императи-

ва веры (гимн христиан) и сомнения в вере (противоречивый эмоциональный мир Фауста).

Молитва христиан (литания из IV действия) образует смысловую арку со сценой «Апофеоз Маргариты». В эпизоде Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) Берлиозом создан обобщенный музыкально-театральный образ прощения и спасения Маргариты. В финальной сцене «Апофеоз Маргариты» закреплена смысловая итог литературно-музыкального повествования: бессмертие спасенной любовью души Маргариты — основная идея христианства.

ПАСХАЛЬНЫЙ ГИМН

«Пасхальные песнопения», открывавшие «Восемь сцен из «Фауста» Гёте», были включены композитором в состав сцены IV сквозного развития действия, с названием «Пасхальный гимн»¹. Развитие драматургической сферы христианского мира (часть II «Север Германии») связано с показом центрального события христианства — таинства Воскресения Христа. «Пасхальный гимн» образует единую композицию с монологом (начало сцены) и речитативом Фауста (окончание сцены)². Здесь объединены самостоятельные «планы действия»: хоровой гимн христиан (женская и мужская группы хора), соло Фауста и партия симфонического оркестра. «Пасхальный гимн» открывается унисоном женской группы хора (1 и 2 сопрано), интонирующей постепенно восходящий ход на кварту, к тоническому устою. Методом раздвоения голосов вокальный унисон «разворачивается» до четырехголосного аккорда; во время торжественного возгласия: «Христос воскрес!» полное тоническое трезвучие *F-dur* прозрачно звучит у деревянных и медных духовых инструментов (*forte*), на фоне тремоло литавр и *pizzicato* струнных инструментов. **Пример 3.**

Вступающие по принципу антифонного пения голоса мужской хоровой группы (тенора и басы) в унисон интонируют выразительные мелодические фразы, декламационный склад которых соответствует ритму поэтического текста; в переключку хоровых партий включается партия солирующих литавр. В ритмически ровное движение гармонической фигурации струнных инструментов *pizzicato* время от времени вторгаются синкопы. Приглушенное звучание аккордовых вертикалей в партиях деревянных и медных духовых инструментов исследователь А. Бошо сравнивал с «до-

носящимися издали звуками органа». Унисоны выразительной партии валторн изложены крупными длительностями, которые ритмически контрастируют с синкопированными фигурами в партиях литавр и контрабасов. Гибкость голосоведения, пластичность хоровой фактуры, простота и изысканность инструментовки отличает композиторскую технику вокально-симфонического письма Берлиоза. Отдельные тематические элементы и ритмо-интонационные комплексы имеют сквозное развитие: восходящее поступенное движение, синкопированные ритмические группы внутри аккордовых вертикалей в партиях мужской группы хора и в партиях хора валторн, пунктирный ритм в партиях литавр и контрабасов. Ясность и прозрачность фактуры «Пасхального гимна» сохраняются и в его финальной кульминации.

В композиции рассматриваемой сцены можно условно выделить три раздела: повторное проведение начальной фразы «Христос воскрес!» на границе первого и второго разделов создает ощущение непрерывного нагнетания энергии; в третьем разделе содержится лирическая кульминация, в которой сосредоточены ностальгические воспоминания Фауста о возвышенном переживании душевного восторга, испытанного им в детстве, в часы молитвы. Яркой находкой Берлиоза является тихая кульминация «Пасхального гимна»; вокально-симфоническое *pp* — выразительная звуковая характеристика музыкально-театрального образа праздничного торжественного таинства.

«Пасхальный гимн» — константа веры, репрезентирующая «центральную мировоззренческую позицию и одновременно психологическую установку христианства» (С. Аверинцев). В произведении Берлиоза изложение гимна соединено с показом противоречивого внутреннего мира Фауста. Истоки веры Фауста находятся в дорогих его сердцу воспоминаниях детства: «Я вспомнил детство вновь, / Молитвы сладкий час ...». Вера Фауста — моральная составляющая его души и ума. На склоне лет, испытывая отвращение к «остывшей жизни», герой осознавал веру как возможность примирения с жизнью, соединения с Богом. Когда Фауст услышал пасхальное пение, воспоминания о трепетном переживании молитвы пробудили в его душе надежду на возвращение утраченной веры, способной «освежить ум»: «Сладчайшая из песен, / звучи еще сильнее. / Я плакать вновь могу, стремлюсь я к небесам!», — восклицает Фауст. «Он плачет, сокрушенный мыслью о несказанном счастье, которое могла бы принести ему вера», — отметил А. Бошо. «В нем воскресает вера в добро», — так исследователь А. А. Хохловкина прокомментировала содержание эпизода, в котором сосредоточены возвышенные переживания Фауста.

¹ Гимн — вероучительный музыкально-поэтический жанр, связанный с духовной песенностью (С. Аверинцев).

² Новые музыкально-театральные формы Берлиоза — монолог-речитатив и ария-речитатив — применялись композитором в сценах сквозного развития действия с целью динамизации музыкальной драматургии.

Рис. 4. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный гимн» (кульминация)

В области лирической кульминации композитор объединил в унисон изложение выразительных фраз сольной партии Фауста и партий женской хоровой группы, исполняющей пасхальный гимн. Партии мужского хора, выдержанные в характере смиренной молитвы, изложены крупными длительностями; на этом фоне в музыкальной ткани рельефно выделяется вокальная партия Фауста. В основе последней лежат интонации лейттемы гобоя *dolce et espressivo* из Интродукции. В произведении Берлиоза эта тема олицетворяет «чувство жизни». **Пример 4.**

Завершается «Пасхальный гимн» возгласами *Osanna!* двух хоров, чередуемыми с устремленными в высокий регистр пассажами деревянных духовых инструментов. В сцене «Пасхального гимна» про-

исходит утверждение психологической константы веры, начинается формирование духовной сферы *христианского мира* в музыкальной драматургии «Осуждения Фауста». Диапазон образов названной сферы расширяется в соответствии с направлением пространственных векторов «земля — небо»: от частей II («Пасхальный гимн») и IV (литания христиан) к эпизоду «На небе» (Эпилог, хор серафимов перед престолом Всевышнего) и «Апофеозу Маргариты». Концепт веры структурно организует временную протяженность повествования драматической легенды, в которой надлежит прочесть о жизни и любви, смерти и бессмертии человеческой души; с психологической установкой веры связаны перипетии судеб главных героев.

Празднование главного события христианского мира в сцене IV воспринимается сквозь призму субъективных лирических переживаний главного героя — «Фауста 1830 года, которого музыкант-романтик Берлиоз наделяет своей душой» (А. Бошо). «Берлиоз-Фауст», начинавший обучение в духовной школе, действительно сохранил трогательные воспоминания о своем первом причастии, хотя в юности композитор полагал, что он освободился от католицизма. С одной стороны, Берлиоз причислял себя к единомышленникам христианского мыслителя и писателя Ф. Р. де Шатобриана. «Чрезмерно болезненная его чувствительность, несмотря на приступы гордыни, не могла противостоять умиротворяющей силе молитвы», — так французский исследователь охарактеризовал противоречия внутреннего мира Берлиоза. С другой стороны, Мемуары содержат известные высказывания Берлиоза, свидетельствующие об утрате веры, о горьком разочаровании в жизни. Мысли подобного рода нередко встречаются и в письмах Берлиоза. Анализируя противоречия веры Берлиоза, биограф композитора Теодор-Валенси привел пример из воспоминаний скульптора Антуана Этекса, находившегося, как и Берлиоз, на вилле Медичи. Бродя по окрестностям, молодые художники побывали в монастыре монахов-доминиканцев, после чего композитор упоминал о возникшем у него намерении посвятить себя религии. «Не романтизм ли, усугубленный сплином, толкал его к религии, которую он считал угасшей? Поэты, почитающие себя неверующими, бережно хранят, однако, идею Бога из-за ее поэтичности. Из любви к божественной идее они чтят самого Бога», — отмечал исследователь. К созданию произведений в жанрах духовной музыки Берлиоз обращался в разные периоды творческой эволюции¹. Когда светлые воспоминания о юношеской вере рассеивались, композитор страдал, как страдал и его герой Фауст, от чувства душевной пустоты. Со слезами восклицаящий: «Я верю в небеса!», — Фауст, подобно некоему современному последователю учения Шатобриана, казалось, «принимал художественную эмоцию за благодать веры». В сцене «Пасхального гимна» существующему от начала христианского мира коллективному образу верных (христиан) композитор противопоставил образ мятущегося, страдающего от одиночества современного человека; его вера пошатнулась и ослабела от столкновений с противоречиями внешнего мира.

¹ Из первых сочинений Берлиоза в жанрах духовной музыки сохранились уже названная ранее Торжественная месса (1824), которая была исполнена в парижской церкви Сен-Рош (1825) и «Религиозное размышление» по Т. Муру, для голоса, хора и оркестра (1831). Реквием (1837), сочинение зрелого периода творчества, был исполнен в парижской церкви Дома Инвалидов; к духовным сочинениям Берлиоза позднего периода творчества относится *Te Deum* (1849).

ЛИТАНИЯ

В заметке «Живописная Италия» (1835) Берлиоз упоминал о записанной им литании, которую он впервые услышал в детстве, на родине, в провинции Дофине. Мелодия литании была нежной, жалобной и печальной, какой и подобает быть молитве к Богородице. Просматривая литературные материалы для «Музыкального путешествия по Германии и Италии» (первоначальное название Мемуаров) в 1844 году, композитор обнаружил нотную запись этой литании; сочиняя драматическую легенду «Осуждение Фауста», он включил ту самую мелодию в музыкальный материал сцены «Скачка над бездной», действие которой происходит незадолго до гибели главного героя. Непрерывно думая во время скачки о погибающей Маргарите, Фауст замечает в поле группу молящихся христиан, стоящих на коленях у придорожного креста. Он слышит молитву: *Sancta Maria, ora pro nobis*. Над стремительным, прерывистым ритмом галопа адских коней (партия оркестра) неторопливо тянется вокальный унисон литании женских голосов (сопрано). «Осторожно! Тут женщины и дети!», — восклицает Фауст. Кони, как молнии, проносятся; слышны крики ужаса, молившиеся разбегаются. Уносимый адскими «гипокентаврами» Фауст, страстно желающий освободить Маргариту из рук палача, продолжает слышать литанию: *Sancta Magdalena, ora pro nobis, Sancta Margarita ...*

Персонифицированный тембр солирующего гобоя избран композитором для повествования о жалобах души Фауста: мелодические фразы насыщены хроматизмами, «стонущими» интонациями нисходящей малой секунды. Партия гобоя, благодаря ритмо-интонационной выразительности и самостоятельности ритмической организации, образует контрастный рельеф на фоне оркестровой музыкальной ткани: сильные доли в партиях виолончелей и контрабасов «подстегивают» бешеный галоп адских коней; характерной ритмической особенностью здесь является остиная фигура (восьмая и две шестнадцатых) в партиях скрипок.

Мелодическая линия литании изложена крупными длительностями, передающими неторопливый вид движения, она обладает ясными тональными очертаниями: нисходящее движение от опеваемого квинтового тона (*c-moll*) приводит к тоническому устою (*c*). **Пример 5.**

Литания христиан — внешнее и внутреннее выражение веры. В связанном с таинством молитвы эпизоде названной сцены она выполняет семантическую и эмоционально-психологическую функции, создавая, как и «Пасхальный гимн», самостоятельный «план действия». В музыкальной ткани рассматриваемой сцены вокальная мелодическая линия литании полифонически соединена с орке-

(Choeur de paysans agenouillés devant une croix champêtre)

Sopr. 20 P
San - - - - - ta Ma - ri - - - - - a,

Vns

Altos

Vlles et Cb.

Sopr. 25
o - - - - - ra pro no - - - - - bis.

Vns

Altos

Vlles et Cb.

Hb. 30 B I P
Sanc - - - - - ta Mag - da -

Sopr.

Vns

Altos

Vlles et Cb.

Рис. 5. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». Литания (Часть IV, сцена XVIII)

стровыми партиями высоких и низких струнных инструментов. В партии оркестра сосредоточен внешний (изобразительный) «план действия»: стремительное перемещение всадников, полет в пространстве. Вокальный и оркестровый пласты музыкальной ткани, обладающие автономной скоростью движения, образуют, соответственно, экспрессивно-психологический и программно-изобразительный аспекты действия.

На протяжении начальных тактов литании солирующий голос гобоя на короткое время умолкает, чтобы вновь вступить в контрапункте с партиями струнных инструментов. Во второй строфе литании молящиеся упоминают имя Святой Маргариты.

Внезапный перерыв таинства молитвы наступает во время обращения христиан к Святой Маргарите: молящиеся замечают всадников. Здесь вступает синкопированная фраза гобоя, партия которого олицетворяет душевные муки Фауста. Рельефная инструментальная линия гобоя развивается в полифоническом соединении с остигнутым ритмоинтонационным комплексом, сосредоточенным в партиях высоких и низких струнных инструментов. Таким образом, пение молитвы, остигнутый ритмоинтонационный комплекс («скачка») и соло гобоя функционируют как организованные параметры музыкальной ткани, подчиненные программно-музыкальному замыслу композитора. «Эпизод грустной

Epilogue
sur la terre

* See foreword

Рис. 6. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». Эпилог. «На земле»

благодати» (А. Бошо) — литания (таинство молитвы) — находится в зоне драматической кульминации «Осуждения Фауста». Эта узловая точка развития действия является смысловой рифмой «Пасхального гимна» и финального «Апофеоза Маргариты». Литания — неотъемлемая составляющая христианского музыкального содержания произведения.

ЭПИЛОГ

Эпилог «Осуждения Фауста» состоит из двух контрастных эпизодов: «На земле» (хор демонов и осужденных) и «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего). Эпизод «На земле» (*Maestoso, avec le caractère*) исполняется унисоном мужского хора (басы). Композиторские ремарки *du Récitatif, plus sombre, sotto voce* определяют характер исполнения: мрачное (вполголоса) вокально-речевое интонирование на фоне протянутых тонов в партиях низких струнных инструментов (виолончели и контрабасы), прерываемых долгими паузами. Переменный метр ($\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$) — выразительный прием для передачи сбивчивого, затрудненного дыхания тех, кто произносит скупые фразы, глухо доносящиеся из подземных глубин. **Пример 6.**

Р. Шуман писал о том, что еще во время премьеры «Фантастической симфонии» Берлиоза он был поражен той свободой и изобретательностью, с которой последний применял четные размеры и ритмы в комбинациях с ритмами нечетными. Шуман полагал, что ритмическая свобода музыкальных фраз обусловлена стремлением Берлиоза в музыке «подняться на высоту поэтического языка». Речевые интонации в партии мужского хора, как и другие смысловые единицы музыкальной ткани — «многозначительные» паузы — формируют характерный контур монодии, медленно сползающей по тонам и полутонам. Преодолев широкий интервал (большую нону), монодия прекращает звучать (*pp*): «Тогда умолкнул ад. / И дьявольских зубов глухой

подземный скрежет / Лишь только были слышны; в глубинах была / Погребена чудовищная тайна. / Горе нам!».

ЭПИЗОД «НА НЕБЕ» (ХОР СЕРАФИМОВ ПЕРЕД ПРЕСТОЛОМ ВСЕВЫШНЕГО), ЭПИЛОГ

В исполнении эпизода «На небе» (хора серафимов перед престолом Всевышнего) из Эпилога принимают участие два хора: разделенный на группы трехголосный смешанный хор (сопрано, тенора, басы) и детский хор. Согласно композиторской ремарке *ad libitum*, состав детского хора может достигать двухсот или трехсот голосов; детский хор может быть размещен в глубине сцены, на высоких ступенях; им должен управлять хормейстер. «Если же возможно привлечь для исполнения только 30 голосов, то следует их разместить позади смешанного хора, а также на авансцене и среди оркестрантов», — отметил в партитуре Берлиоз.

Перед престолом Всевышнего серафимы просят Бога о прощении Маргариты. Согласно христианскому вероучению, страдавшим и раскаявшимся грешникам даруется прощение и спасение — высшее дарение со стороны Бога. Спасенная душа перемещается в божественную сферу бытия — «на небо». Партия хора серафимов перед престолом Всевышнего и сольная партия (сопрано) из Эпилога («На небе») образуют сцену сквозного развития действия, объединяясь с хором из «Апофеоза Маргариты». Эпизод «На небе» (*Maestoso non troppo lento*), выдержанный в единой тональности (*Des*) с последующим разделом «Апофеоз Маргариты», утверждает центральное положение названной тональности в общем тональном плане произведения. Вокально-симфоническая ткань выдержана в едином динамическом плане (от *p* до *ppp*) и прозрачной инструменталке. Звучание струнных инструментов (*divisi*) заметно усилено тембрами арф (всего от 8 до 10 инструментов).

Рис. 7. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста».

Эпизод (окончание хора серафимов перед престолом Всевышнего)

В группе скрипок применяются многообразные способы звукоизвлечения (*pizzicato*, флажолеты и прием игры *sul ponticello*). Звучание смешанного хора (*dolce, p*), дополненное короткими «шепчущими» фразами флейт (*ppp, Un peu plus animé*), напоминает о возвышенном стиле раздела *Sanctus* из Реквиема Берлиоза. «Все преображается в невесомом эфире», — так охарактеризовал музыкальную атмосферу рассматриваемого эпизода исследователь А. Бошо. В сопровождении высоких духовых инструментов унисон хора серафимов (*Des*) интонирует «гармоническую» фразу, построенную на восходящем движении по тонам доминантсептаккорда: декламационно выразительное

«вопросание» приостанавливается на тоне септими, который «повисает». **Пример 7.**

Тихий зов: Margarita! (солирующее сопрано) выполняет функцию перехода *attacca* к финалу драматической легенды.

АПОФЕОЗ МАРГАРИТЫ

«Апофеоз Маргариты» — духовно возвышенное, лирическое окончание драматической легенды «Осуждение Фауста», отмеченное особыми приемами выразительности. По признанию Берлиоза, еще в начале творческого пути он задумывался о внутренней связи в композиции, существующей между музыкальной выразительностью и инстру-

Рис. 8. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста».

Эпизод. «На земле»

ментовкой. Берлиоз считал присутствие такой связи в произведении не менее существенным профессиональным достоянием, чем мелодическое богатство. Композитор так охарактеризовал экспрессию — квинтэссенцию его музыкального стиля: «Главные достоинства моей музыки состоят в ее страстной выразительности, внутреннем жаре, ритмической увлекательности и неожиданности. Когда я говорю страстная выразительность, это означает иступленное желание передать внутренний смысл сюжета, даже когда этот сюжет противоположен страсти и когда дело идет о том, чтобы выражать чувства нежные, мягкие или самое глубочайшее спокойствие». О сочинении финально-

го мелодического шедевра для «Осуждения Фауста» композитор писал: «В Праге я поднялся с кровати посреди ночи, чтобы записать напев, который я боялся потом забыть, — напев хора ангелов в апофеозе Маргариты: «Вознесись в небеса, грешившая из-за любви простосердечная душа!». Музыкальную ткань заключительного раздела драматической легенды отличают простота и изысканность мелодического рисунка. Начальные фразы хора ангелов (*Des*) появляются на фоне тех же прозрачных гармонических фигураций струнных инструментов, которые составили основу музыкальной фактуры в предыдущем эпизоде («На небе», хор серафимов перед престолом Всевышнего). **Пример 8.**

«Воздушный по составу» оркестр следует за «самыми деликатными движениями мысли» (Р. Роллан). Партия оркестра искусно соединена с вокальными партиями смешанного и детского хоров. В музыкальной ткани «Апофеоза Маргариты» встречается линейное голосоведение с использованием приема имитации; раздвоения унисонов и переключки голосов взаимодействуют с прозрачными гармоническими вертикалями. Повторение зова: *Margarita!* в партии солирующего сопрано и аккорды хора, изложенные крупными длительностями в виде хорала, образуют параллельные планы в развертывании музыкального материала. Хоровые и сольные вокальные партии полифонически объединены с партиями оркестра, которые также обладают автономной логикой развития. «На каких высотах парят эти исполненные света октавы!», — восклицает А. Бошо, отмечая мелодико-гармонические фигурации в партиях двух солирующих скрипок, изложенных в терцию, и еще на октаву выше — другую скрипичную партию (флажолеты). В соединении с тембрами арф «парящие» скрипки создают в «Апофеозе Маргариты» темброво-колористическую *атмосферу света*. Рассматриваемый раздел партитуры — одна из ярких находок Берлиоза в области драматургии тембров. Композитор достиг максимум возможного во взаимосвязи музыкальной экспрессии с искусством инструментовки для музыкально-театрального выражения состояния духовно-возвышенного *par excellence*; ἀποθέσις (греч.) — обоготворение. Голоса смешанного, детского хоров и солирующего сопрано, ассоциирующиеся с пением невидимых ангелов в глубине неба, интонируют (*ppp*) заключительные фразы: «Поднимайся в небо, чистая душа, страдавшая от любви <...> Лети к нам, Маргарита!».

Р. Роллан в очерке «Берлиоз» выразил солидарность с мнением авторитетного критика Амброса, отметившего особую способность Берлиоза к выражению в музыке элегии, лирической эмоции: «Берлиоз чувствует с такой интимной нежностью, с такой глубиной...». Страницы партитуры «Осуждение Фауста» обнаруживают высокое драматургическое мастерство композитора, музыкальную выразительность, неповторимую красочность и прозрачность оркестрового колорита, яркую театральность образов. Для современного музыкально-театрального воплощения драматически переживаемой героем утраты веры Берлиозом была создана четырехчастная вокально-симфоническая концепция в оригинальном литературно-музыкальном жанре драматической легенды.

В «Пасхальном гимне» (ч. II), литании (ч. IV), в эпизоде Эпилога «На небе» (хор серафимов

перед престолом Всевышнего) и в «Апофеозе Маргариты» концепт веры получил ясное, последовательное и завершённое музыкально-театральное воплощение. В процессе изложения музыкального содержания драматической легенды названные разделы сформировали обширную музыкально-драматургическую сферу, которую можно условно охарактеризовать как духовную сферу *христианского мира*, определяющую смысл художественной концепции «Осуждения Фауста»¹.

Музыкальное содержание произведения Берлиоза, как и литературный первоисточник, обладает несколькими пространственными измерениями, калейдоскопической переменчивостью жизненных стихий — «пестрых снов земли» (Август Шлегель), где соединяются жизнь, любовь и смерть, земля и небо, величие и ничтожность человеческой души, вечная сила природы и непостоянство человеческих чувств. Всеобъемлющая характеристика, посвященная «олимпийски-просвещенному титану» Гёте, может быть отнесена и к Г. Берлиозу — «одному из наиболее дерзновенных мировых гениев» (Р. Роллан): ««Ничто» и «все» тут сливаются, как Мефистофель и Фауст сливаются в личности своего творца, заставляющего их заключить договор на основе полной любви к жизни, любви, перетолковывающей преисподнее начало как всечеловеческое» (Т. Манн).

Поэтическое осмысление Шатобрианом (позднее — Э. Ренаном) духовных ценностей христианства лежит в основе христианско-философского истолкования веры в культурном пространстве Франции. Вера, укорененный в различных сферах культуры и искусства концепт христианства, влияла на изменение духовной и культурной жизни на протяжении XIX — XX веков. Не менее сорока лет во французской музыке сохраняла актуальность проблема интерпретации трагедии Гёте «Фауст» (1806). Впервые ее осуществил Г. Берлиоз в произведениях «Восемь сцен из «Фауста» Гёте» и «Осуждение Фауста». Апология веры лежит в основе лирических опер «Фауст», «Мирей» и духовных сочинений Ш. Гуно. Влияние идей христианства можно проследить на всем протяжении эволюции жанра французской оперы и оратории: от Г. Берлиоза до С. Франка, Ш. Гуно и Ж. Массне; от П. Дюка до В. д'Энди, Ф. Пуленка и О. Мессиана.

¹ Противоположный пространственный вектор указывает на область Damnation, к которой принадлежит обширный диапазон образов: Мефистофель, демонические существа — обитатели пандемониума, осужденные и грешники; в названную сферу Г. Берлиоз переместил навсегда образ осужденного Фауста.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. София — Логос. Словарь. Собр. соч. / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Киев.: «ДУХ И ЛІТЕРА». 2006.— 912 с.
2. Азарова В. В. Тема христианского гуманизма в лирических операх Ж. Массне: «Таис», «Сафо», «Жонглер Богоматери». Очерки. Воронеж, «Истоки», 2000.— 208 с./ Valentina Azarova. «Subject of Christian humanism in lyrical operas by Jules Massenet: Thaïs, Sapho, The juggler of Notre-Dame» — 208 p.
3. Азарова В. В. Античность во французско й опере 1890–1900-х годов. LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co., Saabrücken, 2011.— 464 с. / Subject of Classical Anitquity in French opera in the turn of XXth century. LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co., Saabrücken, 2011.— 464 p.
4. Азарова В. В. Интерпретация идей христианства в операх и ораториях французских композиторов XIX — XX веков. «Французская музыкальная драма» В. д'Энди / Interpretation of christian ideas in operas and oratorios by French composers in the XIX–XXth centuries. 'French musical drama» by V. d'Indy // Philharmonica. International Music Journal. 2014 (1), сс. 84–102.
5. Андреев Л. Г. Два лика свободы / Нодье Шарль. Бурже Поль. Аллен-Фурнье. Жан Сбогар. Учен-ник. Большой Мольн. Романы: Пер. с фр. / Сост. и вступ. ст. Л. Андреева; Коммент. Е. Петраш; М., «Правда», 1990.— 576 с.
6. Аркан Ю. Л. Очерки социальной философии романтизма. Санкт-Петербург, Наука, 2003.— 380 с.
7. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 1: 1819–1852.— Л., Музыка, 1981.— 240 с.; Книга 2: 1853–1868.— Л., Музыка, 1982.— 272 с.
8. Берлиоз Г. Избранные статьи / Перевод с франц. Составление, переводы, вступительная ста-тья и примечания В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., Музгиз, 1956.— 406 с.
9. Берлиоз Г. Мемуары / Перевод О. К. Слезкиной. Вступ. ст. А. А. Хохловкиной. Ред. перевода и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., Государственное музыкальное издатель-ство. 1961.— 916 с.
10. Берлиоз Г. Осуждение Фауста. Драматическая легенда в четырех частях с апофеозом. Соч. 24 (1845–1846). Либретто. Текст: Жерар де Нерваль, Алмире Гандоньер, Гектор Берлиоз. Пере-вод Н. М. Спасского. Санкт-Петербург, 2008.— 24 с.с. 4, 5.
11. Берлиоз Г. Симфонии Бетховена. Критический очерк / Перевод с французского Л. Б. Хавкиной. Василий Бессель и Ко, Санкт-Петербург, Москва. 1896.— 61 с.
12. Бертран А. Гаспар из тьмы. М., «Наука», 1981.— 351 с.
13. Гектор Берлиоз // Музыкальная эстетика Франции XIX века. Составление текстов, вступитель-ная статья и вступительный очерк Е. Ф. Бронфин. М., Музыка, 1974.— 327 с. сс. 138–162.
14. Гёте И. В. Об искусстве. Сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги.— 623 с.
15. Данько Л. Г. Константы вечности (к 200-летию Г. Берлиоза) / Русско-французские музыкаль-ные связи. Сб. науч. статей. Ред.— сост. В. В. Смирнов. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 2003.— 292 с. сс. 19–29.
16. Делакруа Э. Из Дневника / Мастера искусства об искусстве / Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7 томах. Т. 4. М., «Искусство», 1967.— 623 с.
17. Доброхотов А. Л. «Секреты Фауста и тайны Гете». 1-я Лекция. Проект Academia, ТВ канал Культура. http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20898/episode_id/660930/video_id/660930/viewtype/ Дата обращения: 24.10.2013, 18:40
18. Доброхотов А. Л. «Секреты Фауста и тайны Гете». 2-я Лекция. Проект Academia, ТВ канал Культура. http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20898/episode_id/661018 Дата обращения: 25.10.2013, 18:40
19. Жерар де Нерваль. Судьба и творчество //Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: Статьи о французской и немецкой литературах.— СПб., Филологический факультет СПбГУ, 2001.— 464 с. сс. 215–238.
20. Жюллиан Ф. Делакруа / Пер. И. В. Радченко; Коммент. М. Н. Прокофьевой. М., «Искусство», 1986.— 222 с.
21. Зенкин С. Н. Жерар де Нерваль — испытатель культуры / Нерваль Жерар де. Мистические фрагмен-ты / Пер. с фр. Сост. Ю. Н. Степанов. Вступит. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. СПб., Изда-тельство Ивана Лимбаха. 2001.— 536 с.с. 8–40.
22. Карельский А. В. Основные тенденции развития романтизма и его национальная специфика. Глава пятая. Французская литература / История всемирной литературы. Том 6.— 880 с. М., «Наука», 1989. сс. 143–146.
23. Котляревский Н. Мировая скорбь. В конце прошлого и в начале нашего века. С.— Петербург. Типография М. М. Стасюлевича, 1898.— 360 с.
24. Легенда о докторе Фаусте. Второе, исправленное издание. М., Наука. 1978.— 423 с.
25. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Ф. Лист. Избранные статьи. Предисловие и об-щая ре-дакция Я. Мильштейна. М., Государственное музыкальное издательство. 1959.— 463 с. сс. 270–349.

26. Луначарский А. «Гибель Фауста» Берлиоза //Луначарский А. В мире музыки. М., 1958.— 540 с. сс.84–88.
27. Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / перевод с немецкого С. Апта, В. Бакусева и др. М., Культурная революция, 2009.— 368 с.
28. Михайлова И. Н., Петраш Е. Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. М., Издательство «КДУ», 2003.— 384 с. Гл. VI «XIX век». сс. 260–364.
29. Новиков А. А. Вера как гуманитарная ценность (мировоззренческий и гносеологический аспекты). // Наука глазами гуманитария /Отв. ред. В. А. Лекторский. М., Прогресс-Традиция, 2005–688 с. сс. 659–683.
30. От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сборник статей. Вып. 1 / отв. ред. С. В. Грохотов.— М., Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011.— 348 с.
31. Протопопов В. П. Полифония Берлиоза //Протопопов В. П. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII — XIX веков. М., Музыка, 1965.— 614 с. сс. 379–401.
32. Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815–1830). Л., издательство Ленинградского гос. университета. 1956.— 536 с.
33. Рескин Джон. Лекции об искусстве. М., Б.С.Г.— Пресс, 2013.— 320 с.
34. Роллан Р. Берлиоз. //Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 4 Музыканты наших дней: Стендаль и музыка /Пер. с франц. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина. Ред., сост. и коммент В. Брянцевой. М., Музыка, 1989. 255 с. сс. 21–59.
35. Соллертинский И. И. Гектор Берлиоз //Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Вступительная статья Д. Д. Шостаковича. Ред.— сост. М. Друскин. Ленинград, Государственное музыкальное издательство. 1956.— 362 с. сс. 119–174.
36. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. //Музыкально-исторические этюды. Вступительная статья Д. Д. Шостаковича. Ред.— сост. М. Друскин. Ленинград, Государственное музыкальное издательство. 1956.— 362 с. сс. 80–100.
37. Сталь де. А.— Л.— Ж. О литературе в ее связи с общественными установлениями / Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов, вступит. статья и общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980.— 638 с. сс. 375, 392–393.
38. Стасов В. В. Письма Берлиоза. М., Государственное музыкальное издательство, 1954.— 30 с.
39. Теодор-Валенси. Берлиоз /Пер. с фр. Ю. А. Раскина. М., Издательство «Молодая Гвардия», 1969.— 336 с.
40. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). Ленинград, «Наука». 1964 г.— 622 с.
41. Хохловкина А. А. Берлиоз. М., Государственное музыкальное издательство. М., 1960.— 547 с.
42. Шатобриан Ф. Р. де «Замогильные записки». Пер. с фр. О. Э. Гринберг (кн. 1–17) и В. А. Мильчиной. Вст. ст. В. А. Мильчиной. (кн. 18–44). М., Издательство имени Сабашниковых. 1995.— 736 с.
43. Шатобриан Ф. Р. де. «Гений христианства» //Эстетика раннего французского романтизма (Серия История эстетики в памятниках и документах). Перевод О. Гринберг. М., Издательство «Искусство». 1982.— 479 с.
44. Шуман Р. Берлиоз //Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Пер. с нем. Рецензия, вступление и примечания Д. В. Житомирского. М., Государственное музыкальное издательство. 1956.— 400 с.с. 185.
45. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте /Пер. с нем. Н. Холодковского. М., Захаров, 2003.— 448 с.
46. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Пер. с нем. Наталии Ман. Вст. ст. Н. Вильмонта; Комментарий и Указатель Н. Аникста. М., «Художественная литература». 1986.— 669 с.
47. Berlioz Hector. A travers Chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. Paris, Michel Levy Freres. Librairie d'Editeurs, 1862.
48. Berlioz Hector. Faustus Verdammung. Dramatische Legende in 4 Abtheilungen. La Damnation de Faust. Légende Dramatique en 4 Parties. The Damnation of Faust. Dramatic Legend in 4 Parts. Poème de H. Berlioz, L. Gandonnière et Gerard de Nerval. English version by John Bernhoff. Editor Charles Malherbe. Publisher info. Hector Berlioz Werke, Serie V, Band 11–12, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901.— 453 p.
49. Berlioz H. 8 scènes de Faust. Complete score. Hector Berlioz Werke, Serie 5, Band 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–07.— 99 p.
50. Boschot A. Histoire d'un romantique (Hector Berlioz) I–III vol., Paris, 1906–1913.
51. Boschot A. Le Faust de Berlioz. Etude sur la «Damnation de Faust» et sur l'Ame romantique. Paris, Editions d'Histoire et d'Art. Librairie Plon, 1946.— 181 p.
52. Chateaubriand //G. Lanson, P. Tuffrau. Manuel illustré d'Histoire de la littérature française. Paris, Lirairie Hachette, 1953.— 984 p.