

**ФОДОР Г.**

**МУЗЫКА И ДРАМА**

**FODOR G.**

*Zene és dramá.* –

Bр.: Magveto, 1974. – 784 old.

В работе венгерского музыковеда и эстетика Гезы Фодора исследуются драматургические и музыкальные аспекты оперной культуры путем соотнесения их эстетических основ с философско-этическими. Становление оперного жанра в целом рассматривается как разрешение кризиса буржуазной драмы XVIII в. Наряду с европейским оперным искусством XVIII в. рассмотрены некоторые современные венгерские оперы, интернациональная тематика и взятые из мировой литературы либретто которых четко отражают характер эстетических и философских запросов современных композиторов.

Открывающая книгу глава “Основы буржуазной теории драмы и буржуазной драматургии” охватывает богатый драматургическими претензиями, но бедный шедеврами период между эпохой П.Корнеля и Ж.Расина и эпохой Г.Э.Лессинга и Бомарше, в творчестве которых, по мнению Фодора, получили полное раскрытие принципиальные возможности буржуазной драматургии. В драматургии Корнеля на место божественной власти, утратившей для искусства значение нравственной силы, становится власть земная. Мораль героев Корнеля является, таким образом, моралью политической. Абсолютистская политическая природа искусства эпохи классицизма оказалась, однако, в том, что вытесненное из системы отправления государственной власти дворянство было ограничено в возможностях общественного утверждения принципов своей морали. Это закономерно отразилось и в эстетической специфике буржуазной драмы, трактующей нравственные проблемы дворянской среды. Этика человека-дворянина замкнута на суженную сферу чувств и

страсти, и в этом отношении кажется справедливым замечание Р.Роллана об особой музыкальности Расина, чутко отразившего исторически закономерное отступление морали из области божественного и государственного внутрь человека. В эпоху политического абсолютизма и классицизма тот же фактор по-своему проявляет себя и в этике третьего сословия. Правда, формирующаяся в рамках чуждого общественного строя буржуазная идеология острее и активнее подчеркивает свою просвещенность и свободу от существующей системы аристократических устремлений. Но ареной проявления этих сторон нового типа общественного сознания служит еще более ограниченная область: не общественный форум, а семья, т.е. узкая интимная сфера. Опираясь на теоретические высказывания Д.Дидро (“Парадокс об актере”, “Племянник Рамо”, “Беседы о “Побочном сыне”) и Г.Э.Лессинга (“Гамбургская драматургия”), Фодор показывает, сколь сложной была стоящая перед буржуазной идеологией задача: найти для себя, несмотря на стремление к интимности художественного содержания, общественную трибуну в виде театра. Искусству предстояло выяснить и проверить, драматургична ли буржуазная сфера интимных человеческих отношений и каким именно образом человеческая сущность нового буржуазного героя должна вписываться в рамки его общественного статуса. Ответом на вышеперечисленные запросы буржуазной эстетической мысли была теория среды, выдвинутая Дидро.

Особое место в развитии эстетики драматургии занял Г.Э.Лессинг. Хотя человеческий идеал просвещенной мысли у Лессинга и Дидро схож, первый творит, как считает Фодор, в менее развитом обществе, чем Дидро, и еще не видит в силу этого возможности противоречия между идеалом и принудительными обстоятельствами среды. Исторически закономерно минуя эту проблематику, просвещенный мыслитель в лице Лессинга находит “идеальный исторический образец реализации буржуазной идеи самозавершенности человека в гражданине полиса и в человеке Ренессанса” (с.70). Пристрастие Лессинга к правилам классицистской драматургии не могло не сузить его ценных открытий на пути исканий форм новой буржуазной драмы. Тем не менее “Минна фон Барнхельм” (1763) Лессинга наряду с “Женитьбой Фигаро” Бомарше (1784) является лучшим и исключительно удачным эстетическим выражением идеологии третьего сословия. Это воплощение философского идеологического начала в художественном полотне настолько удачно, что идеология никоим образом не нарушает истинно драматургической стройности целого. И “Минна фон Барнхельм”, и “Женитьба Фигаро” рассматриваются как шедевры драмы в диалектическом соотнесении исторически-детерминированного и

универсального. “Потребностью дня” можно объяснить многое на уровне стиля эпохи, но эта же “потребность дня” может многое объяснить и в шедевре.

Уже в “Минне фон Барнхельм” Лессинга контрапунктные взаимо-отношения таких начал, как “идея” и “чувство”, являются аналогией музыкальной структуре. Характер Минны и есть по существу, воплощенное в образе философское мировоззрение (с.93). “Отчетливо выраженные мысли преображаются в чувственные моменты устремленности к царству разума, и в этом преображении рождается интересное сочетание “мелодии” и “аккомпанемента” (с.95). Зачатки перерастания драматургического в музыкальное содержит, по мнению Фодора, и восходящая к комедии дель арте “Женитьба Фигаро” Бомарше. Уже сама по себе комедия дель арте с ее свободно-случайным переплетением событий и подчинением действия не каузальной логике, а логике цели означала серьезный сдвиг в развитии театральной формы. Радостное восприятие случайного на фоне строгой регламентированности феодальных принципов воспринимается здесь как свобода. “Следовательно, основой художественной композиции стало определенное мировоззрение, жизнеощущение” (с.100). Так подготавливается становление оперы-буфф, “где мировоззрение, служившее для пьесы формальной основой, превращается в непосредственное музыкальное содержание” (с.107).

В главе “Мировоззрение оперы Моцарта” мысли автора о путях реализации буржуазной идеологии в искусстве конца XVIII в. находят дальнейшее развитие. Анализу оперного мира В.А.Моцарта и посвящена большая часть его книги. Автор показывает тот эстетический поворот, который произвело искусство Моцарта. Уже в операх Х.В.Глюка (1714–1787), который превратил оперу в подлинную музыкальную драму, мерилом достоинства героя является просвещенческий идеал интеллигентного высоконравственного человека. В те времена, когда большинству зрителей было безразлично, с какого действия начинается опера, как замечает Р.Роллан, Глюк строго следил за линеарностью своих крупных оперных произведений. Герои опер Глюка демонстрируют моральные принципы третьего сословия путем преодоления ряда искусственно созданных препятствий. Идеологической основой драмы в его операх является заведомая победа героев. Герои Глюка равновелики себе, и судьба им всегда дарует счастливый исход. Оставаясь на уровне “потребностей дня”, Глюк, согласно Фодору, лучше всех воплотил в музыке идеи Просвещения. Однако “уровень шедевра” был достигнут не им, а Моцартом (1756–1791), который при всей свободе своего гения проде-

монстрировал чрезвычайно тесное слияние искусства с эпохой и показал не только возможности, но и границы буржуазного идеала. Уже в опере “Мнимая садовница” (1775) Моцарт расширяет рамки нравственной коллизии до наполнения ее философским содержанием. Если композитор П.Анфосси на взаимоотношениях Виоланты-Сандрины и графа Бельфоре за год до Моцарта создал типичную оперу-буфф “Мнимая садовница”, то Моцарт сугубо музыкальными средствами поднимает в одноименной опере тему любви-аффекта до проблематики гуманизма и широкого самораскрытия личности<sup>85</sup>. Тема совершенствования человека в гуманистической школе личных взаимоотношений еще отчетливее звучит в моцартовском зингшпиле “Похищение из Серала” (1782). Характерно, что носителем решающего нравственного импульса здесь является женщина: если образ Констанцы есть сам по себе моральный норматив, то образ Бельмента показывает путь развития личности до уровня такого норматива. Подобный приоритет женского образа – художественное свидетельство самозавершенности человека эпохи Моцарта именно внутри личной интимной сферы. Нельзя не заметить, что конфликт оперы скрыт не в противостоянии групп людей, а в кристаллизации их единения вокруг определенного центра, которым оказывается любовь.

Специфика моцартовской оперы обнаруживается и при сопоставлении ее с классицистским драматургическим материалом. При всем сходстве комедии “Женитьба Фигаро” Бомарше и оперы Моцарта “Свадьба Фигаро” (1786) в концепции двух художников имеется серьезное различие. Если у Бомарше любовная интрига перерастает в общественно-политическую, то у Моцарта общественно-политическое с самого начала ищет выражения в любовном конфликте. “В отношениях графа и Фигаро раскрывается целая сеть столкновений исторических ценностей” (с.292). Моцарт вернее и глубже, чем Бомарше, изображает характерный для эпохи подъем созидающего себя человека. Все герои для Моцарта одинаково важны, ибо “из малых мотивов строится крупная музыкальная форма” (с.256). Тщеславен и самолюбив аристократ Альмавива. Моцарту в совершенстве удалось отразить историчность этого индивида. Сюзанна и Фигаро с их буржуазной честностью и гуманностью ставят перед собой личные, но нравственно доступные им задачи. Друг для друга они являются подлинную возможность человеческой самореализации. В характере же

---

<sup>85</sup> Опера-буфф П.Анфосси (итальянское либретто Р.Кальцабиджи) была поставлена в Риме в 1774 г., а опера Моцарта под тем же названием (итальянское либретто Р.Кальца-биджи с изменениями М.Кольтеллини) была поставлена в Мюнхене в 1775 г. – Прим. ред.

Керубино просматривается формула универсальной и несколько аморфной любви сентиментального героя, наиболее естественным и доступным объектом для которой является скорее природа, нежели женщина. Графиня похожа на Констанцу из “Похищения из сераля”, но облик ее несколько выпадает из свойственной музыкальному театру Моцарта системы гармоничного гуманизма. Безупречная нравственная чистота графини сочетается с жаждой любви, причем любовь она понимает не иначе, как любовь верную. Но при всей такой примерно-показательной нравственности герояня далека от жизни. Ее нравственный идеал не выдерживает проверки жизнью. Таким представляется соперничество “пяти жизненных возможностей” (с.325) в оперном мире Моцарта.

Проблема судеб героев в “Дон Жуане” (1787) строится на взаимо-связи следующих неравносильных факторов бытия: метафизического духа чувственности и земной буржуазно-гуманистической морали. В опере изображено то время, когда беззаконие заменяется “неподвижной необходимостью” системы законов (с.475) и “в рамках исторической борьбы духа и чувственности” происходит становление современного состояния мира (с.486). О Командоре нельзя сказать, что он совершает суд, ибо к моменту его появления Дон Жуан уже проиграл. В этом сущность моцартовской концепции: “если искренняя человеческая любовь в этом мире возможна, то миссия Дон Жуана заведомо обречена на неудачу” (с.414). Ведь Дон Жуан побежден не Командором, а силой любви Донны Анны и Дона Октавио. “Безусловная власть Дон Жуана может быть изображена лишь ретроспективно” (с.432), т.е. остается в прошлом его власть над Донной Эльвирией. Донна Эльвира, как и Лепорелло, является для Дон Жуана лишь объектом, и в музыкальном их изображении сближаются демоническое начало и пародия. По сравнению с иными трактовками этого образа (“Дон Жуан” Э.Т.А.Гофмана, “Дон Жуан и Фауст” Х.Д.Граббе, “Дон Жуан” Н.Ленau и др.) Моцарт отнюдь не романтизирует Дон Жуана. Но те, кто противостоит Дон Жуану, также не идеализируются Моцартом. Мечтающий о судебном возмездии сентиментальный Дон Октавио не проявляет ни подлинной мстительности, ни героизма. Это означает, что доверие к гуманным началам в человеке сочетается у Моцарта со скепсисом в отношении новой буржуазной эпохи и ее законности. Стремление Моцарта к всемирному обобщению накладывает на эту оперу почти невыносимую тяжесть, и в утверждении идеала чисто музыкальная стихия господствует над сценической, где основное место занимают Дон Жуан и Командор. Последнее важно и для характеристики исканий Моцарта в целом: чем

глубже композитор изображает исторический генезис человека нового типа, тем он дальше от реализации своих идеалов.

В опере “Так поступают все” (1790) в качестве героев избраны люди, которые не только не приближаются к уровню человеческого совершенства, но которые даже не могут реализовать в себе “автономного человека”, а поэтому теряют “индивидуальность вообще” (с.591). Поведение таких людей Моцарт описывает в ироническом стиле оперы-буфф, сочетающим критику их ограниченности с верой композитора в идеал человека. “Дальнейшего обострения конфликта между жизнью и идеалом ни оперы Моцарта, ни моцартовское понимание музыки не могли бы выдержать. Эстетическая логика, таким образом, как бы закрывала в этой точке оперное творчество Моцарта” (с.600). Вот почему в “Волшебной флейте” (1791) перед нами уже не живые люди, а некие абстрактные “начала”, которые беспомощны решить сложные человеческие проблемы. Таков волшебник Заратро, обладатель Солнечного диска. Посвящение в круг масонов, который был знаком Моцарту лично и философски был понятен ему, предстает в опере “Волшебная флейта” скорее как сочетание “чисто лирических музыкальных форм” (с.609), чем как конкретная историческая реальность масонского движения XVIII в. Арией Заратро и хорами жрецов Моцарт заявляет об ущербности масонских идеалов, несоразмерных с жизнью. Вместе с героем оперы Тамино сам Моцарт начинает отдавать себе отчет в том, что идеал гуманности, вышедший за рамки жизни и скованный таинствами масонского круга<sup>86</sup>, является не столько возвышающим, сколько жестоким.

В заключительной части книги автор показывает, что проблема конфликта идеала и реальной действительности интересует и современных композиторов, в том числе венгерских, творчеству которых посвящены две завершающие сборник небольшие главы об операх Ш.Соколай “Гамлет” и Э.Петровича “Преступление и наказание”. В опере Соколай создана тонкая характеристика “разоблачающего Гамлета” (с.766). В опере же Петровича некоторые элементы романтической героизации Раскольникова неправомерны, ибо противоречат этико-философскому замыслу романа Достоевского, пишет Фодор.

*П.Винце*

---

<sup>86</sup> Тамино в “Волшебной флейте” проходит целый ряд испытаний, чтобы быть принятим в число посвященных, жрецов храма Солнца, борющихся против Царицы Ночи. – Прим. ред.