

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Фриц Штидри

Оперная драматургия Моцарта

К постановке «Свадьбы Фигаро» в Большом театре Союза ССР

Рассудительный Эккерман как-то обратил внимание Гете на «противоречия» у Шекспира: Макбет-де велит себя и говорит в последних актах совсем не так, как в начале пьесы. Гете ответил ему на это: «А почему бы и нет? Один раз он может сказать так, а другой раз — совсем иначе; репает ситуация, а не персонаж». Эти слова гения, допустимые только в устах гения, значат, что во имя драматизма ситуации можно иногда пренебречь логикой развития и даже единством образа. Такие «противоречия» можно обнаружить не только в произведениях Шекспира (например, в «Ричарде»), но часто и у других авторов (Софокла, Данте, Бальзака). Особенно же часты такие «противоречия» в опере.

Гениальнейшее произведение Верди «Трубадур» лишено единства действия. Поведение персонажей этой оперы определяется ситуацией, в которой они находятся. Это же в известной мере характерно и для опер Моцарта.

Известна одна поучительная история. Перед премьерой «Фигаро» Моцарт принимал участие в репетициях, в частности, прослушал сцену Курцио, судьи-закни. Актер, который пел Курцио, так комично заикался, что Моцарт смеялся до слез. Когда началась следующая секстета, любимое место Моцарта, и исполнитель роли Курцио, гордый своим успехом у автора, продолжал заикаться, это так рассердило Моцарта, что он закатил певцу увесистую пощечину. Почему?

В конце предыдущей сцены Марселина узнала, что Фигаро — ее сын. Забыл текст Бомарше, забыто развитие действия оперы; вся сцена заполнена одним чувством: радостью материнского сердца. Марселину, которая только что занималась самым грязным торгом, нельзя узнать; Бартоло тоже стал другим человеком; Фигаро, в прямом противоречии со своим характером, становится чувствительным, а Сусанна, счастливая и просветленная, венчает общее умиление прекрасной новой мелодией: мать нашла своего ребенка, вот самостоятельная музыкальная и специфическая тема этого отрывка оперы.

В «Фигаро» можно насчитать несколько таких «противоречий», но не так много, как в других произведениях Моцарта. Здесь его сдерживает текст Бомарше. Правда, «противоречия» между речитативом и музыкальными номерами сказываются и здесь. Начинается музыка — и люди меняются. Это у Моцарта своего рода правило. Чтобы понять, что я имею в виду, достаточно вспомнить «Севильского цирюльника» или «Фра Диявола» (прекрасные оперы) и сравнить их с произведениями Моцарта. В тех операх между речитативом и музыкой нет никакого разрыва, одно продолжает другое. В операх же Моцарта речитативы приходится по мере возможности приспособлять к психологической «ситуации» предшествующих или следующих за ними музыкальных номеров. Это приспособление идет часто совершенно в ущерб драматической правде, и на долю режиссера выпадает здесь тяжелая задача. Вообще произведения Моцарта полны стилистических трудностей, и требуют большого таланта и выдумки режиссера. Постановку «Фигаро» еще удается, если не совершенно, то хотя бы удовлетворительно разрешить по старому рецепту (конечно, в противоречии с Бомарше). С «Дон-Жуаном» дело уже значительно труднее, потому что «Дон-Жуан» — опера фактически без Дон-Жуана, а «Cosi fan tutte» («Так поступают все») ставит перед режиссером уже совершенно неразрешимую задачу, потому что в этой опере противоречия наблюдаются не только между следующими друг за другом речитативами (в которых развивается действие) и музыкальными номерами, но и между происходящим в данный момент действием и одновременно сопровождающей его музыкой.

Но как раз это противоречие очень поучительно: оно вскрывает самую сущность драматургии Моцарта, а может быть и всей оперной музыки вообще. Моцарта интересует только глубочайшая внутренняя сущность человека, а не отдельные его поступки, порой противоречащие ей. В этом смысле Моцарта можно назвать величайшим реалистом из всех композиторов.

Он изображает человека во всей его психологической сложности. Нигде это не оказывается так ясно, как в опере «Так поступают все». Изучение этой оперы знакомит нас не только с драматургией Моцарта, но и со всей той старой оперной драматургией, которая, по моему мнению, должна определять дальнейшее развитие оперы.

С «Волшебной флейтой» дело обстоит также, как с «Cosi fan tutte». Эта опера, задуманная либреттистами, как своего рода ревью, с полуголыми девушками в трико, с переодетыми мальчиками, с клоунами, «волшебством», пышными декорациями, — это ревью, чуждое сдобренное сентиментальностью, превратилось в руках Моцарта в десять прекрасных симфоний — в произведение, полное всех чувств, волнующих сердце человека. Нет лучшей оперы, чем «Волшебная флейта». Постановка ее по плечу только режиссеру с ясной головой и большим талантом.

Так, если исходить из произведения Моцарта (и Верди), следует признать, что опера отнюдь не является драматическим произведением, положенным на музыку; это — произведение сценического искусства, ставящее своей основной целью изображение людей, человеческих образов. Оно достигает этой цели не только с помощью драматических, но и через посредство эпических, рапсодических моментов. Певцы не только показывают и изображают тех или иных персонажей, но и рассказывают о них. Устами певцов автор рассказывает и о них и о себе самом.

Эта оперная драматургия находится в резком противоречии с оперной драматургией XIX в.: с одной стороны — Вагнер, Бизе, вся французская «большая опера», Пуччини, Штраус и др., с другой — Моцарт и Верди.

Приведу маленький пример из «Фигаро»: в дуэте Сусанны с графом Альмавивой Сусанна «ломает комедию», а граф по-настоящему любит (конечно, по-своему). Моцарт создает прекраснейшее эротическое произведение. Ничто не может быть фальшивее «комедийности» Сусанны в этом эротическом дуэте. Где же последовательность и правда действия? Где единство образа Сусанны? Где искать разрешения этой двойственности? — В самом духе этой драматургии действие прекращается на время этого дуэта, оба человека, Сусанна и Альмавива, рассказывают о своей любви — не думая друг о друге, не «изображая» себя, и автор тоже рассказывает о любви — их устами. Другое решение этого противоречия немислимо.

Из всего сказанного вытекает первый, и основной закон для постановщиков и участников моцартовских опер: режиссер, дирижер, певцы и оркестр должны думать только об исполнении в данный момент «отрезка» оперы, сосредоточиться исключительно на нем и черпать форму передачи данного места из его внутренней (т. е. музыкальной) ситуации.

Второй закон таков. Музыка Моцарта прежде всего полна страсти, понимая под страстью богатство, возбужденность, глубину и разнообразие чувств.

Моцарт маскирует свою безмерную страстность. Мотив этой маскировки: внутренняя стыдливость. Для великих творцов XIX в. этот мотив больше не существует: Бетховен, Бальзак, Стендаль, Гете, Толстой, Достоевский, Вагнер, не смущаясь, обнажают самые сокровенные уголки своей души. Моцарт превосходит их всех богатством и сложностью переживаний. Маска Моцарта прозрачна, но он никогда ее не снимает, она всегда опущена. Она ни в чем не признается, она не смотрит на внешний мир бесстыдно и прямо: ты думаешь, что она улыбается — а она плачет; тебе кажется, что она плачет — а она улыбается; она почти загадочна; она таинственна — и в то же время поражает недостижимой простотой, прозрачностью, легкостью. Она — как греческая скульптура: на нее нельзя взглянуть.

Эти вершины «аполлонистичности» не допускают пресыщения. Даже передавая самые глубокие ощущения и чувства, Моцарт бесконечно далек от поверхностной пены экстаза: его глубокая стыдливость находит совершенно неповторимое, особое выражение для этих «последних», самых глубоких чувств. Поэтому второй закон для исполнителей Моцарта таков: его нужно исполнять с максимальной интенсионностью, но при всей неограниченности выражения, средства этого выражения не должны превышать известных границ. Это звучит парадоксально, но парадокс здесь только кажущийся. В этом — сущность стиля Моцарта, не только оперной, но и симфонической его музыки, которая тесно связана с его оперными композициями.

Божь, что тот, кто не воспринимает Моцарта именно так, никогда не сумеет правильно ни играть, ни ставить Моцарта. Есть особая мелодика и ритмика Моцарта, есть также и фразировка, свойственная исключительно Моцарту. Наиболее свойственный ему темп (у каждого композитора есть свой) — аллегretto и немного более спокойное (двухтактное) анданте — глубоко-значительный, колышущийся темп, как в дуэте Сусанны и графа («Фигаро»), квартете и секстете («Дон-Жуан»), терцете («Волшебная флейта») и др.

Еще худшей ошибкой, чем ошибка прошлого столетия, когда Моцарта исполняли «весело», представляется мне вводимая кое-кем за последние 30 лет мода драматизировать оперы Моцарта («под Вагнера», или сентиментализировать их или, наконец, поддавать в стиле «рокко». Чрезмерную «сладость», слишком быстрые темпы, неправильную акцентировку приходится слышать, к сожалению, слишком часто. Моцарта разукрасили всевозможными «нюансами».

Во всех его произведениях сказываются романтические элементы (например, в ариях Керубино, Констанцы, в дуэте у гроба командора, в заключительных ансамблях «Волшебной флейты», «Cosi fan tutte» и др.). Здесь, в соответствии с этими романтическими элементами, можно чрезвычайно осторожно и незначительно — выдвинуть на передний план соответствующую окраску оркестра. Вообще же говоря, дирижер произведений Моцарта должен в первую очередь заботиться о ясности, о строжайшем соблюдении темпов, о досконально-точной передаче партитуры, о согласовании вокального исполнения с оркестровым во всем, что касается динамики и т. д. Он должен думать об известных, неизбежных акустических смягчениях (особых в каждом зале, для каждого певца), не имеющих ничего общего, однако, с «ретушировкой», которой нужно всячески остерегаться. Нет ни одного композитора, оставившего такие продуманные, такие законченные партитуры, как моцартовские.

Осуществляемая сейчас в Большом театре Союза ССР постановка «Фигаро» представляет собой скромную попытку воплотить в жизнь белло намеченные в этой статье принципы.