



Л. В. РОМАНОВА

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского



УДК 78.01

## СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В ОПЕРЕ ЗОЛТАНА КОДАЯ «ХАРИ ЯНОШ»

Каждое произведение искусства возникает как «миротворение» (Ю. Н. Холопов), и рассматривать его следует в качестве новоявленного художественного мира. Методология такого подхода зависит от конкретных исследовательских задач и условий. Задача данной статьи – *определение специфики художественного мира в опере З. Кодая «Хари Янош» через выявление главных стилиобразующих модусов (модальностей) и их поэтологического обеспечения. Модус здесь имманентен*

художественно-эстетической системе: как способ создания художественной онтологии (аналогично модальностям культуры [9, с. 169]) и как вид эстетического отношения (аналогично типу отношения к реальности [8, с. 175] и модусу мышления [2, с. 10]). Для реализации задачи применяется комплексный подход с полиаспектным рассмотрением вербального и музыкального текстов, а также их контекстов.



Музыкально-театральное творчество Кодая, как известно, немногочисленно (три опера) и представлено жанрами зингшпильного типа. Их особенности: преобладание либо музыки («Секейская прядильня»), либо словесного текста («Баллада о Панне Цинке»); сюжетная и текстуальная связь с историей и фольклором Венгрии, то есть национальная локальность, имеющая общечеловеческие смыслы; главенство и яркость песенно-танцевальной сферы, корреспондирующей с этномузыкологией Кодая, ведущими жанрами его наследия (вокально-хоровыми) и наиболее популярными оркестровыми произведениями («Танцы из Галанты», «Танцы из Марошсека»); наконец, лаконизм наиболее цельных опер, отвечающий национальной эстетике: «Музыка венгров, как и их язык, скупа, лапидарна. Это ряд шедевров малого объёма, большого веса» [4, с. 42]<sup>1</sup>.

Абсолютным приоритетом среди трёх зингшпилей пользуется «Хари Янош», созданный в 1925–1926 годах и распространившийся по миру прежде всего в виде оркестровой сюиты, подобно «Перу Гюнту» или «Арлезианке». Его счастливая судьба была предопределена при самом зарождении.

**История создания и постановки.** Согласно хронике жизни и творчества композитора, 7 марта 1925 года «Харшани и Паулини читают Кодая свою пьесу, и фигура Яноша Хари, в которой смешались шутка, ирония и сатира, и символическая по своему характеру история мгновенно зажигают воображение Кодая» [10, с. 106]. Судьбоносная встреча стала следствием настойчивости Жолта Харшани и Белы Паулини и жанровых модуляций их комедии о Хари

Яноше, переделанной в музыкальную комедию<sup>2</sup> и доведённой «до оперы из венгерской и крестьянской жизни» [10, с. 106]. 5 мая 1926 года композитор отдал готовую партитуру в театр, 16 октября с успехом прошла премьера, 22 октября автор сократил два сценически проблематичных номера и в дальнейшем следил за точностью возобновлений. В 1952 году он категорически возразил против намерений режиссёра Будапештской Оперы переработать текст, и правильность этого решения впоследствии подтвердил критик Э. Куно: «Может быть, Кодай допустил ошибку, превратив большую часть своей оперы в сюиту ... А о том, что за сюитой скрывается великолепная пьеса-опера [курсив мой. – Л. Р.], было забыто» [10, с. 253]. Это свидетельствует не о скудной сценической истории оперы<sup>3</sup>, а о популярности симфонической сюиты и одновременно о качестве литературной основы.

Тем не менее для советской премьеры 21 декабря 1963 года<sup>4</sup> была написана новая пьеса-либретто Вл. Полякова<sup>5</sup>, в связи с чем автор добавил несколько музыкальных номеров. Этот *единственный доступный на русском языке полный текст оперы* является, по мнению редакторов клавира, «вольным переводом с венгерского»<sup>6</sup> [клавир, с. 4]. Сам Вл. Поляков сообщает: «Автор новой редакции пьесы хотел сохранить стиль венгерских авторов либретто – их лексику, манеру диалога, характер речитатива и форму стиха» [клавир, с. 136]. Видимо, «новая редакция пьесы» прошла согласование с композитором, присутствовавшим на репетициях и премьере «Хари Яноша» и оставшимся довольным ею<sup>7</sup>. Однако мы не склонны считать текст Вл. Поля-

кова авторизованным. Он допускает корректные наблюдения лишь в общем ходе событий и при учёте изложения либретто в переводном венгерском Путеводителе [1]. Приходится глубоко сожалеть об отсутствии в клавире полного венгерского оригинала и подстрочника.

**Литературный источник в контексте эпохи. Главный герой.** Художественный мир произведения традиционно структурируется вокруг главного персонажа как носителя авторской идеи, поэтому раскрытие его специфики естественно начать с образа Яноша Хари<sup>8</sup>. Этот образ создал писатель и поэт-романтик Янош Гараи в двухчастной юмористической поэме «Отставной солдат» (1843). Опираясь на фольклорные рассказы о подлинном крестьянине-воине, жившем в начале XIX века, он талантливо обобщил в герое поэмы ряд национальных черт и обеспечил ему место в антологии венгерских национальных типов. Именно на поэму Я. Гараи опирались создатели пьесы, ставшей в итоге либретто<sup>9</sup>.

Образ Яноша Хари органично вписался в эпоху подъёма национально-освободительной борьбы венгров против Габсбургов – «эпоху реформ», расцвета патриотической поэзии, исторической драматургии, рождения венгерской музыкальной классики и создания венгерской исторической оперы. Сам Я. Гараи написал ряд исторических поэм, лучшей среди которых оказался именно «Отставной солдат». Историческая живопись середины XIX века (М. Барабаш, В. Мадарас, М. Мункачи) увековечила события и персоны венгерской революции, музыкальными аналогами чего служат произведения Ф. Листа («Погребальное шествие», «Плач о героях», «Венгрия», «Венгерские исторические портреты»).

Судьба Венгрии оставалась предметом постоянного личного волнения Кодая: «Для нашего поколения страшная память 1849 года была ещё живой действительностью. Каждый день можно было встретить стариков с бородой Кошута, которые были свидетелями войны за освобождение. <...> “Свидетель великих времен” – этим выражением пользовались газеты, когда они печатали объявления о смерти того или иного ветерана сорок восьмого года. Я сам жил в доме “с пушечным ядром”» [3, с. 125]. Общациональным событием и патриотической демонстрацией стали похороны несгибаемого эмигранта Л. Кошута на родине 1 апреля 1894 года, которые не осмелилась запретить Вена. Так историзм и национальная идея – атрибуты романтизма – получили в Венгрии мощную политическую и художественную актуализацию.

Янош Хари предстает как участник войн *наполеоновской* эпохи (см. ниже), однако ничто не мешало современникам воспринимать его в качестве символа венгерского духа, ибо он, по словам пьесы, – «герой из героев, удалец из удалцов». Он вполне олицетво-

ряет те главные черты венгерского национального характера, которые Кодай подметил в народной музыке: активность, волю, решительность, энергию<sup>10</sup>. О том же, по сути, писал и Лист: «Эти гордые головы созданы не для рабства и духовного прозябания» (цит. по: [5, с. 106]). С другой стороны, Хари появляется на сцене в облике глубокого старика, «дедушки Яноша», и его ветеранские воспоминания-фантазии могли восприниматься как эхо «великих времён», особенно в XX веке – ибо, по глубокой мысли А. Н. Веселовского, «синтез времени, этого великого упрощителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь...» (цит. по: [7, с. 109]). Поэтому Янош Хари может быть квалифицирован в качестве *национального эпического героя*, вносящего в художественный мир оперы соответствующую модальность.

Герой существует в реальном мире – на земле Венгрии и своей малой родины Надьябони, которой он глубоко предан, с любимой невестой Эржи, в окружении земляков – людей разных народностей, а на военной службе – солдат и генералов. Картины венской придворной жизни обытовлены, гусар Хари становится предметом мечтаний молодой императрицы, но совершает фантастическую военную карьеру и утверждается в *героическом* модусе.

Вместе с тем его подвиги-приключения суть вымысел, родственные приключениям-небывальщинам барона К. Ф. И. Мюнхгаузена. Младший современник Кодая писатель К. Аслани иронично замечал: «Янош Хари ... совершенный герой, идеальный человек, мужчина и воин ... Потому что таким подаёт он себя в своей похвальбе» [10, с. 115]. Поскольку же похвальба всем очевидна, хотя и выдаётся за правду, то всё происходящее становится «честной выдумкой», перекликающейся с заголовком первого русского издания книги о Мюнхгаузене: «Не любю – не слушай, а лгать не мешай»<sup>11</sup>. Кодай настаивал на креативной функции главного героя: «Хари – сама венгерская фантазия, творящая сказки» [10, с. 113–114]. Это тоже обусловлено национальным «генетическим кодом»: венгры «скорее люди оригинальной, меткой выдумки, чем прилежной упорной отделки» [4, с. 46]. Композитор понимает своего героя как художник – художника, правда Хари – *художественная* правда, правда творца, который «пережил это, а значит, это больше, чем просто правдивая действительность» [10, с. 114]. В тексте Вл. Полякова фантазия Хари «фонтирует» с первого появления: каждый момент диалога порождает у него сказочный микросюжет, своего рода «цветы из стружек», как у подлинных поэтов<sup>12</sup>. Поэтому Янош Хари может быть квалифицирован в качестве *поэта-сказителя*, из чего вытекает *сказочно-эпическая* модальность художественного мира оперы.

Подытожим: Янош Хари – специфический синтез патриота-крестьянина, неотразимого воина-гусара, неистощимого фантазёра-мечтателя и поэта-нарратора. Это предполагает сплав разных модусов произведения, которые и будут раскрыты в дальнейшем.

**Композиция и эпический модус.** Венгерский «Путеводитель» определяет жанр произведения Кода вместе с композицией: «комическая опера, состоящая из четырёх приключений, пролога и эпилога» [1, с. 391]. Пролог и эпилог – атрибуты эпического повествования – имеют единый хронотоп: *условно настоящее время* перед рассказами Хари и после них и *конкретное место* – корчма в Надьябони, где беседа провоцирует фантазии отставного гусара. В русском тексте Вл. Полякова топика изменена: вместо корчмы – сельская площадь, вместо мужских посиделок – праздник урожая. Колорит этого пролога живо напоминает стереотипы советской драматургии эпохи классического соцреализма: праздничная картина отдыха жизнерадостной молодежи и степенных стариков после ударной колхозной работы. В этой связи Кодаю пришлось ввести хор-эпиграф и сюиту венгерских танцев (см. Приложение клавира). Студенту поручена роль дополнительного нарратора, предваряющего действие пролога, что усиливает эпическую модальность.

Четыре приключения, подобно главам повествования или песням-картинам эпической поэмы, имеют линейную временную динамику и разнообразную топика. Их начало выделено сдвигом в стародавнее прошлое и в иное пространство – на границу Галиции с некоей климатически суровой страной Буркуш (у Вл. Полякова – Россия). Второе – четвёртое приключения разворачиваются в императорском саду в Вене, на поле брани под Миланом и в венском Бурге – в роскошных покоях Хари. Тем самым события третьего приключения – разгром Яношем Хари наполеоновской армии и пленение Наполеона – оказываются в зоне золотого сечения основной части оперы и в центре триады его «имперских» авантюр. Это превращает первую картину в пролог-завязку, а в композиции усиливает приёмы симметрии и повтора, характерные для эпической архитектоники.

**Музыкальные номера** (в клавира их 30) распределяются почти равномерно: в 1-й, 3-й, 4-й картинах – по восемь и лишь во 2-й картине – всего четыре; № 1 («Сказка начинается») предваряет первое приключение, «Антракт» (№ 10) – второе. В композицию они тоже вносят элементы обрамления: мужские номера в 1-й картине (игра гусара на дудке и застольная дядюшки Марци), женские номера во 2-й (песня придворных дам и песня Эржи), «военные» номера в 3-й (хор солдат и гусарская); здесь же возникает «наполеоновский концентр»: выход Наполеона, обрамлённый двумя маршами (№16–18). 4-я картина

исключает симметрию в силу сюжетного поворота от вершин «имперских» успехов Хари к его решению вернуться на родину, однако имеет свой «детский концентр»: игровой хор маленьких герцогов окружён их маршевым входом и уходом (№ 25–27). Как видно, композиционные приёмы прочно работают на эпический модус оперы.

Истоки музыки оперы делятся на венгерские и инонациональные (еврейские, русинские, цыганские, австрийские), что соответствует известной полиэтничности Австрийской империи. Однако трактовка инонациональных элементов различна: если «Еврейское семейство» (№ 4) и хор девушек-русинок (№ 6) органично входят в *эпическую экспозицию* народных героев, то «австрийский элемент» характеризует придворную среду, приобретая иную эстетическую модальность (о нём отдельно). Господствующий в опере венгерский музыкальный пласт имеет два источника – *крестьянский фольклор и вербункош*, образующих два интонационно-стилистических слоя, каждый со своей семантикой и драматургическими функциями.

Более старинная музыка крестьянской традиции представлена почти исключительно вокальными жанрами: это песни, дуэты, хоры. Здесь явно влияние кодаевского фольклоризма, нацеленного на сохранение и возвращение народу созданной им культуры. Этот слой имеет лироэпическую модальность, связанную с темой любви к родине, и раскрывает архетип венгерской народной души. В нём возникает лейттема-лейтобраз оперы – подлинная песня «Дунай, Тиса», экспонированная в наигрыше гусара (№ 2), полностью развитая в песне-дуэте Яноша и Эржи (№ 8) и введённая в заключительный хор оперы (№ 30). В драматургии это сквозной стабилизирующий план – символ вечных ценностей народа.

Вербункош как символ «пробуждения национального самосознания венгров» (Б. Сабольчи; цит. по: [2, с. 211]) воплощает независимый и волевой характер нации, её эпико-героическую ипостась и приближает события к современности, характеризуя эпоху романтизма и дух «великих времён». Он используется как в инструментальном («Антракт», №10)<sup>13</sup>, так и в хоровом («Гусарская», № 22) виде, имеет ярко выраженную «маскулинную» гендерность, а потому драматургически выполняет роль пролога и кульминации военных приключений Хари.

Монументальный финал (№ 30) объединяет оба слоя в идейно-эпическое обобщение (своего рода «Славься»), полностью раскрывая патриотический код произведения.

**Тип сюжета и сказочный модус.** История солдата, попадающего в трудные ситуации, – один из «бродячих» мировых сюжетов, чьи корни уходят в героический эпос древности. От древности идёт и

образ солдата-бахвала (*miles gloriosus*), фигурировавшего в известной Кодаю комедии Плавта [10, с. 113]. Родословная «солдатских» историй и сказок весьма обширна; Вл. Поляков вспоминает богатырей русских былин, Тиля Уленшпигеля, Швейка, Васю Тёркина [клавир, с. 136]. Нетрудно добавить эпизоды «Похождения Симплициссимуса» Г. Я. К. Гриммельстаузена, «Огниво» Г. Х. Андерсена, сказку «Беглый солдат и чёрт» из собрания А. Н. Афанасьева и её интерпретацию в «Истории солдата» И. Стравинского, пьесе «Швейк во Второй мировой войне» Б. Брехта, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Похождения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича и даже «Максима Перепелицу» А. Граника. Всё это говорит о прочной традиции, допускающей и сказочную, и реалистическую трактовки.

Пьеса Паулини – Харшани имеет явную историческую коннотацию, представленную императорской группой: Габсбурги (Франц I, императрица, принцесса-императрица Мария-Луиза) и Наполеон Бонапарт, супруг Марии-Луизы<sup>14</sup>. Географическая топика тоже исторически достоверна: две столицы (Вена, Милан<sup>15</sup>) и Надьябонь, считавшийся в прошлом венгерским, а ныне словацким городом<sup>16</sup>. Судя по третьему приключению, историческое время можно определить как 1814 год – год низвержения Наполеона и миланских событий. Социально реалистичны персонажи пьесы: крестьянка Эржи, кучер Марци, придворные дамы и камергер Эбеластин, генералы, часовые и пр. Иначе говоря, пьеса имеет доброкачественную *историко-бытовую генетику*. Тем не менее в её основе весьма прозрачна *сказочная* модель, что типично для многих «бродячих» сюжетов, часто живших среди фольклорных и авторских сказок.

Царь/король, царица/королева, царевна/принцесса, доблестный солдат, незадачливый генерал, коварный придворный сами по себе являются традиционными сказочными «масками». Достаточно типичен проповедский функционал [7]: Хари ликвидирует *затруднение* Марии-Луизы и совершает первый «подвиг» – перетаскивает пограничный домик из страны Буркуш в Галицию; Мария-Луиза исполняет *три* его *желания*; он покидает родину и проходит *испытание* в Вене – укрощает дикого жеребца; за это получает *метку* от восхищенной Марии-Луизы – фиалку на шляпу; первый *антагонист* Хари – камергер Эбеластин – совершает особо крупное *вредительство* – объявляет войну, итогом которой будет посрамлен; Хари предлагается *трудная задача* – она же *состяжание с антагонистом* – выиграть военную кампанию, перед которой пасуют два генерала – *ложные герои*; Хари побеждает вражескую армию двумя взмахами сабли, приобретающей черты *волшебного средства*; появляется второй *антагонист* – Наполеон и, поражённый гибелью армии,

сдаётся в плен. Однако на кульминации своего триумфального пути герой поступает великодушно: *не наказывает*, но прощает и даже устраивает судьбу Эбеластина, возвращает чины генералам. Трансформируется и традиционный ход *вступления героя в престижный брак и воцарения*: Хари выбирает союз с невестой-крестьянкой и возвращается в Надьябонь.

В динамике приключений каждое даёт нарастание и ведёт к двойной кульминации – военной и придворной (3-я и 4-я картины). При этом мотивировки подвигов Хари абсолютно бескорыстны; его поддерживает любовь к родине, вера в себя, а также любовь и вера деятельной и остроумной Эржи, близкой не Сольвейг, а скорее Сюзанне. Она сопровождает Хари в венский Бург, выполняя функции *помощника* и заранее известной *цели*, которой, к счастью, не приходится добиваться.

Весь этот комплекс очень близок «морфологии волшебной сказки», где конечными функциями могут быть награждение, добыча, ликвидация беды [7, с. 84–85]. Эпическая реальность дополняется эпической мифологией и её символиккой, однако сила историко-бытовых реалий препятствует идентификации пьесы с волшебной сказкой. Зато требуется учёт её изначального жанра – *комедии*, которая тоже передала опере свою модальность.

**Жанр пьесы и комический модус.** Л. Эсе писал о шутке, иронии и сатире в фигуре Яноша Хари; П. Алани назвал оперу бурлеском; И. И. Мартынов, характеризуя «мир венской аристократии и Наполеона», говорил о гротеске, буффонаде, карикатуре, юморе, «язвительной пародийности», иронии, сатире – почти полном спектре *комического* [6, с. 78–79]. Бурлеск – одно из самых ярких и очевидных его проявлений – подразумевает острое снижение изображаемого, обычно с использованием комических масок. Такое снижение относится к императорской группе с придворными, а вышеназванные сказочные маски используются для более глубокой травестики. Венский Бург предстаёт как причудливый иноземный город с сельским укладом: дойкой коров придворными дамами в перчатках, хозяйничающей у печи императрицей<sup>17</sup>, голодным императорским птичником. Мещанским бытовизмом отличаются заботы императорской семьи: хвори и курьёзные зелья, «амуры» Марии-Луизы и болтовня дам, мелко-корыстные интриги Эбеластина. Двор выглядит переодетыми бюргерами-крестьянами, «симулякрами», на фоне которых Янош и Эржи выделяются как человеческие подлинности. В этом безусловно сказывается «оптика» Хари; вместе с тем в обытовлении и дружеском общении героя с императорской фамилией явственны следы «габсбургского мифа» и расцвета бидермаейера. Наиболее бурлескно решены сражение Хари с марионеточной французской армией и фигура посрамлённого Наполеона в каче-

стве «военного симулякра», достойного лишь развода с красавицей-императрицей.

Комическое щедро поддержано *музыкальной сферой*. В первой песне придворных дам (№ 11) венгерская мелодия «травестирована» в жанр менуэта. Сходный приём использован в большом дуэте с хором о выборе жениха (№ 23), где добавлены кокетливый менуэтный контрапункт и квази-оперные «колоратуры». Великолепен «наполеоновский триптих» с «Маршем французов», напоминающим «янычарскую» (sic!) музыку XVIII в., с фанфарно-пустозвонным выходом Наполеона и «Траурным маршем» на той же «янычарской» теме; она снова звучит в оркестре плачевных «Куплетов Наполеона», синтезирующих буффонную скороговорку и причет; в *pendant* даётся песня-куплет отчаявшегося Эбеластина. Как травестия марша французов и выхода Наполеона воспринимается помпезный «Выход придворных» (№ 24); их ритуалы, в свою очередь, пародируются в «триптихе» маленьких герцогов, высмеивающих школьные занятия.

Очевидно, что в музыке развёрнута многоуровневая *игра*, отвечающая природе и комедии, и сказки; она образует ключевую модальность оперы.

**Игровой модус.** Если игра «есть борьба за что-нибудь или же представление чего-нибудь» (Й. Хейзинга), то «Хари Янош» является *трижды игрой*, используя «представление в представлении» и представляя борьбу героя с антагонистами. Приключения как откровенная и вдохновенная *игра* фантазии Хари создают сказочно-историческое «инобытие», допускающее онтологические и социальные манипуляции и порождающее символические смыслы. Такова игровая онтология 1-й картины, где через пограничный шлагбаум совмещаются лето в Галиции и зима в Буркуше, символизируя цветение Ав-

стрии и холод чужбины. Там же демонстрируется личная «силовая игра» – перетаскивание Хари пограничного домика из страны в страну. 2-я картина вводит социально-бытовые игры: кукольную имперскую иерархию («Венские куранты», № 12, самый «австрийский» номер), критикуемую Хари – гусар должен быть впереди!; кормление Эржи золотыми зёрнами двуглавого орла в императорском птичнике (№ 14) – прозрачный символ экономического и этического порядка. В центре 3-й картины – военная игра как бурлескный агон, в 4-й – церемониальные придворные игры; налицо игры *cont'atout*, игры-интриги и даже детские игры – то есть игровая номенклатура почти тотальна. Увы, ряд аспектов и много колоритных деталей остаются за пределами краткого дискурса.

Итак, художественный мир «Хари Яноша» (в его идейно-образном, сюжетном, композиционно-драматургическом, музыкально-жанровом уровнях) оригинально полимодален, что придаёт ему жизненную многомерность и художественную неповторимость. Метаодусом становится игровой, «играющий» остальными модальностями и создающий «игровую историю»; в последней реализуется акт высокой справедливости: крестьянин-солдат обнаруживает своё превосходство над властителями мира сего, волей или неволей признающими это обстоятельство. Отсюда аксиологически «ядерным» модусом оперы является героико-эпический, актуализирующий историческую память и национальную идею. Система ценностей героя и народна, и общечеловечна; именно восстановление нравственной истины придаёт внутренний масштаб небывальщинам Хари и привлекает слушателей, переживающих радостное удовольствие от игры вместе со сказочным «уроком».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Возможно, отсюда лаконизм всех сценических произведений Бартока.

<sup>2</sup> Музыку к ней написал Режé Лавотта [10, с. 102].

<sup>3</sup> После будапештской премьеры опера была поставлена во многих зарубежных театрах, «начиная с Метрополитен-опера» в 1927 г. [6, с. 66]. А. Тосканини включил постановку «Хари Яноша» в свой прощальный сезон 1953–1954 годов. В 1965 г. опера экранизирована. Кроме того, она исполнялась народными любительскими коллективами [1, с. 388].

<sup>4</sup> В Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

<sup>5</sup> В. С. Поляков – драматург и писатель-сатирик, возглавлявший Театр миниатюр А. И. Райкина, автор киносценариев, в том числе «Карнавальная ночь» и «Девушки с гитарой». Тексты ряда вокальных номеров написал С. А. Ценин, в то время – заведующий литературно-художественной частью МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Дан-

ченко, опытный либреттист. Прискорбный обычай переписывать оригиналы по идеологическим соображениям был типичен для советской эпохи.

<sup>6</sup> См.: Кодай З. Хари Янош: опера. Клавір. М.: Музыка, 1966. 151 с. Далее – «Клавір».

<sup>7</sup> «...постановка имеет большой успех. Автор тоже доволен» [10, с. 260]. Но отсутствие комментариев композиторастораживает. Скорее всего, Кодай понимал «правила игры» (памятуя о трагическом 1956 годе) и смирился с неизбежными компромиссами. Показательно, что советская премьера состоялась только в «оттепельном» 1963 году, спустя тридцать шесть лет после премьеры в «Мет».

<sup>8</sup> Как известно, в венгерском языке фамилия предшествует имени. В авторском тексте статьи мы применяем русскоязычную норму.

<sup>9</sup> И. И. Мартынов сообщает: «Кодай заимствовал сюжет своей комической оперы у поэта и писателя Яноша

Гарай...» [6, с. 68]. Далее: «Либретто по мотивам стихотворений Яноша Гарай написали Бела Паулини, знаток венгерского народного творчества, организатор фольклорных ансамблей, и писатель Жолт Харшани» [6, с. 69]. Такая последовательность противоречит хронике создания оперы у Л. Эсе.

<sup>10</sup> «Вообще говоря, она скорее активна, чем пассивна. Выразительница скорее воли, чем эмоций. Не знает бесцельного уныния, веселья сквозь слезы. Даже секейские «печальные песни» излучают решительность, энергию» [4, с. 45].

<sup>11</sup> Вольный пересказ Н. П. Осипова, 1791 г.

<sup>12</sup> «Цветы из стружек» – новелла в повести К.Г. Паустовского «Золотая роза», её название имеет негативный смысл подделки, мишуры. Мы используем этот образ в обратном смысле – как творческую способность выращивать поэтические «цветы» из любого жизненного материала, «сора» (А. Ахматова).

<sup>13</sup> «Антракт» написан в стиле чардаша и часто ставится как самостоятельный хореографический номер.

<sup>14</sup> Брак Наполеона и Марии-Луизы Австрийской был заключен в 1810 г. при внутреннем сопротивлении императора

Франца I, для которого Бонапарт был врагом и парвеню; он не позволял дочери и новорождённому внуку жить в Париже. Императрица – его третья супруга, Мария Людовика Беатриса, принцесса Моденская, мачеха Марии-Луизы.

<sup>15</sup> «Выдвижение» Милана, сопоставляемого с Веной (в приключениях) и Надьябонем (в заключительной песне о шпилях), объясняется исторически: с 17.03.1805 до 11.04.1814 г. в созданном Наполеоном Королевстве Италии Милан выполнял функцию столицы. В Миланском соборе 26.05.1805 г. Наполеон короновался Железной короной Ломбардии; вице-королем стал пасынок Наполеона Эжен де Богарне. Милан пал во время Первой Итальянской кампании Наполеона (1796–1797) и взял окончательный реванш в 1814 г., подняв восстание и выдав Э. де Богарне осаждавшим город австрийцам. Возможно, эта успешная осада своеобразно отражена в третьем приключении Хари.

<sup>16</sup> В нём родился знаменитый скрипач Янош Бихари, один из создателей вербункоша.

<sup>17</sup> Этот колоритный мотив использован в венгерской экранизации оперы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балашша И., Гал Д. Ш. Путеводитель по операм: в 2 т. / пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1965. Т. 1. С. 391–394.
2. Европейская музыка XIX века. Кн. 1: Польша, Венгрия. М.: Композитор, 2008. 528 с.
3. Кодай З. Бела Барток человек // Кодай З. Избранные статьи / сост. и общая ред. И. И. Мартынова; пер. с венг. и коммент. П.Ф. Вейса. М., 1982. С. 122–130.
4. Кодай З. Что такое «венгерское» в музыке? // Там же. С. 38–49.
5. Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. 141 с.

6. Мартынов И. Золтан Кодай: монография. М: Сов. композитор, 1983. 250 с.
7. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / науч. ред., текстол. комм. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
8. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
9. Теоретическая культурология. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. 624 с.
10. Эсе Л. Золтан Кодай: день за днем / пер. с венг. Г. С. Лейбутина. М.: Музыка, 1980. 269 с.

## REFERENCES

1. Balassza I., Gal D. Sh. *Putevoditel' po operam: v 2 t. / per. s veng.* [Guide to Operas in 2 Vol. Translation from Hungarian]. In 2 Vol. Budapest: Corvina, 1965. Vol. 1, pp. 391–394.
2. *European Music of the 19<sup>th</sup> Century*. Book I. Poland, Hungary. (In Russian). Moscow: Kompozitor Press, 2008. 528 p.
3. Koday Zoltan. Bela Bartok chelovek [Bela Bartok the Person]. *Kodaly Zoltan. Izbrannye stat'i* [Kodaly Zoltan. Selected Articles]. Compiled and Edited by I. I. Martynov; translation from Hungarian and commentaries by P. F. Weiss. Moscow, 1982, pp. 122–130.
4. Koday Zoltan. Chto takoe «vengerskoe» v muzyke? [Kodaly Zoltan. What is “Hungarian” in Music?]. *Ibid.*, pp. 38–49.
5. Krauklis G. V. *Simfonicheskiye poemy F. Lista* [Symphonic Poems by Franz Liszt]. Moscow: Muzyka Press, 1974. 141 p.

6. Martynov I. *Zoltan Koday: monografiya* [Kodaly Zoltan: Monographic Book]. Moscow: Sovetsky Kompozitor Press, 1983. 250 p.
7. Propp V. Ya. *Morfologiya volshebnoy skazki* [The Morphology of the Fairy Tale]. Scholarly edition and textual commentaries by I. V. Peshkov. Moscow: Labirint Press, 2001. 192 p.
8. Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of Culture of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow: Agraf Press, 1997. 384 p.
9. *Theoretical Culturology* [In Russian]. Moscow: Academicheskii proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga; RIK, 2005. 624 p.
10. Ese L. *Zoltan Koday: den' za dnem* [Zoltan Kodaly: Day After Day]. Translation from Hungarian by G. S. Leybutin. Moscow: Muzyka Press, 1980. 269 p.

### Специфика художественного мира в опере Золтана Кодая «Хари Янош»

Статья посвящена изучению главных стилеобразующих модусов (модальностей) в опере З. Кодая «Хари Янош». Создатели комедии и либретто опирались на поэму Я. Гараи «Отставной солдат» (1843), в которой создан колоритный национальный тип. Он оказался созвучен «эпохе реформ» и романтизма в Венгрии, судьба которой всегда волновала Кодая. Образ Хари Яноша представляет своеобразный синтез патриота-крестьянина, воина-гусара, фантазёра-мечтателя и поэта-нарратора. Это обуславливает сплав разных модальностей произведения.

Эпический модус реализуется в композиции оперы и двух слоях венгерской музыки – крестьянской и вербункош. Тип сюжета о приключениях солдата связан с функционалом волшебной сказки, выделенным В. Я. Проппом. Комический

модус проявляется в характеристике венского двора и Наполеона, где использованы бурлеск, маски, трагедия. Игровой модус произведения наиболее разнообразен и представлен на всех уровнях действия и музыки.

Художественный мир оперы оказывается оригинально полимодален, многомерен и художественно неповторим. Мета-модусом является игровой, создающий «игровую историю» о нравственном превосходстве крестьянина-солдата. Аксиологически главным модусом оперы становится героико-эпический, актуализирующий историческую память и национальную идею. Это придаёт особый смысловой масштаб вымышленным приключениям Яноша Хари.

**Ключевые слова:** опера «Хари Янош», Золтан Кодай, венгерская музыка, венгерская опера, модус, модальность

### The Specificity of the Artistic World in Zoltan Kodaly's Opera "Hary Janos"

The article is devoted to the study of the chief style-generating moduses (modalities) in Zoltan Kodaly's opera "Hary Janos." The creators of the comedy and the libretto based themselves on Janos Garay's long poem "The Retired Soldier" (1843), in which a colorful national type has been created. It turned out to be in concordance with the "era of reform" and Romanticism in Hungary, the destiny of which was always a concern for Kodaly. The image of Hary Janos presents a peculiar synthesis of a patriot peasant, hussar warrior, visionary dreamer and poet narrator. This conditions the composite of the various modalities in the work.

The epic modus is realized in the opera's composition and in two strata of Hungarian music – the peasant music and the verbunkos. The type of plot about the adventures of a soldier is connected with the functional of the magic fairy tale, which was

highlighted by V. Propp. The comical modus becomes apparent in the characteristics of the Viennese court and Napoleon, where burlesque, masks and travesty are applied. The play modus of the work is the most varied and is presented on all levels of action and music.

The artistic world of the opera ends up being poly-modal in an original manner, multidimensional and artistically inimitable. The meta-modus is presented by the play modus, which creates a "play story" about the moral superiority of the peasant-soldier. In the axiological sense, the main modus of the opera is presented by the heroic-epic modus, which actualizes historical memory and the national idea. This endows the fictional adventures of Hary Janos with a special semantic scope.

**Keywords:** the opera "Hary Janos", Zoltan Kodaly, Hungarian music, Hungarian opera, modus, modality

#### Романова Лариса Владимировна

кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры истории музыки  
*E-mail: lav\_rom@mail.ru*

Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского  
Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

#### Larisa V. Romanova

Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor at the Music History Department  
*E-mail: lav\_rom@mail.ru*

The Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory  
Russian Federation, 620014 Ekaterinburg

