

Е. И. Чигарева

ОПЕРЫ МОЦАРТА в КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ЕГО ВРЕМЕНИ

Художественная индивидуальность. Семантика УРСС. Москва. 2000.
Монография является частью диссертационного исследования автора. © 2000
К веб-публикации подготовлены фрагменты

От автора

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой большую часть докторской диссертации, защищенной в октябре 1998 года. Работа на разных этапах обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и отдела теории литературы Института мировой литературы им. А. М. Горького. Автор приносит благодарность всем коллегам, принявшим участие в судьбе книги, за советы и поддержку и выражает особую признательность М.Г.Арановскому, С.Г.Бочарову, В.Б.Вальковой, Г.Л.Головинскому, Г.В.Григорьевой, Н.С.Гуляницкой, Л.В.Кириллиной, Т.С.Кюрегян, Е.В.Назайкинскому, А.С.Соколову, Ю.Н.Холопову, Е.М.Царевой, Т. Черновой, а также О.А.Бобрик, Д.Р.Петрову за помощь в подготовке рукописи к печати и коллективу издательств «УРСС» за глубоко заинтересованное ответственное отношение к делу.

Автор многим обязан покойному А.В.Михайлову, научные идеи которого послужили стимулом для формирования концепции книги.

Предисловие

*Каждое решение какой-либо
проблемы
есть новая проблема.
Гёте*

Эта книга создавалась много лет. За это время и тема, и подход к ней, и материал, который находился в фокусе моего внимания, - все это, естественно, эволюционировало, менялось. Фактически это был непрерывный процесс, что, наверное, неизбежно, когда речь идет о таком композиторе, как Моцарт, и о такой проблеме, как музыкальная семантика.

Первоначально мне мерещилась идея создания своего рода словаря музыкального языка Моцарта. Эта идея казалась очень привлекательной, хотя и в полном объеме невыполнимой. Действительно - почему бы и нет? Ведь создаются же подобные словари филологами. Например,

«Словарь языка Пушкина», «Словарь рифм Лермонтова» или «Частотный словарь языка Лермонтова» в Лермонтовской энциклопедии! Я понимала, что это не только трудно, но фактически невозможно, так как привело бы к формализации того, что не поддается формализации по самой своей природе. Здесь возникало, по крайней мере, два препятствия: принципиальные отличия невербального языка музыки от вербального - литературы и сложность выявления индивидуально-авторского слоя в музыкальном языке композитора риторической эпохи. И все-таки, опыт подсказывал, что такой язык, такие значащие музыкальные единицы существуют. Другое дело - как его анализировать. Ведь как стихотворение - не сумма слов, так и музыкальное произведение - не сумма семантических фигур.

В конце концов я поняла, что идея словаря не только не осуществима, но и не нужна - это тот первый этап, который помогает глубже проникнуть в музыку Моцарта, в его художественный мир. Разумеется, содержание его музыкальных произведений не сводится к семантическим фигурам, оно гораздо более богато, многопланово, гораздо более сложно организовано. Это - как бы видимая часть айсберга, который, по мере вхождения в тему, уходит все глубже и глубже.

Таким образом, семантические фигуры оказываются лишь импульсом для движения - далее, вглубь художественной организации музыкального произведения. Разумеется, изучение музыкального языка композитора не может происходить внутри одного только авторского стиля, особенно если это художник XVIII в., говорящий на языке своего времени: здесь необходим контекст, прежде всего музыкальный, но далее - обязательно контекст художественный и культурный. Отсюда - композиция работы, отразившая проблематику исследования: движение от тематики творчества Моцарта в контексте культуры его эпохи (австрийской и общеевропейской), далее, при обращении к музыкальной организации, от общеклассицистских формул - к авторским семантическим фигурам, в том числе константным, действующим в пределах стиля Моцарта как устойчивые, повторяющиеся, объединяющие его разные сочинения, и, наконец, к невербальной семантике: здесь можно было бы поставить многоточие, так как это движение к постоянно отодвигающейся цели - к раскрытию сокровенного смысла творений Моцарта - не может быть завершено.

ВВЕДЕНИЕ

Проблема семантики музыкального языка - одна из наиболее сложных и в то же время актуальных в музыкознании. Особенно

ответственно обращение к наследию композитора далекого прошлого, попытка представить себе, воссоздать его художественный мир. При этом неизбежно встает вопрос о восприятии произведения искусства. Адекватное восприятие художественного произведения прошлого - всегда проблема. Адекватное - чему? Замыслу композитора, о котором мы в данном случае не можем судить по авторским высказываниям? Или это восприятие его современников, реконструировать которое сейчас уже не представляется возможным? Или речь идет о переменчивом, зигзагообразном восприятии классического наследия в последующие века? Так, на протяжении только XIX в. Моцарт предстает то как «предромантик» (почти романтик!), то как классик; его связывают то с сентиментализмом («Буря и натиск»), то с рококо, относят то к «галантному», то к «чувствительному» стилю. Но может быть (и даже наверняка!), исследователь, который пишет об адекватном восприятии классика, невольно прежде всего учитывает представления о нем своего времени, даже когда ему кажется, что он объективно воспроизводит взгляд на художника его современников? Да и не может быть иначе: невозможно полностью перенестись в другую эпоху, отрешившись от своего времени. Так вступает в действие еще один пласт: рецепция Моцарта в XX в. <...> Однако итоги пока еще подводить рано. Единственное, что можно сказать с полной определенностью, - то, что это эпоха синтеза, соединения, казалось бы, несоединимого - классики, романтики, авангарда, поставангарда. В этом богатом контрастами контексте проблема адекватного восприятия классического наследия получает новые акценты. Как справедливо замечает В.В.Медушевский, «адекватное восприятие - исторически развивающееся явление, и в современных условиях оно характеризуется новыми свойствами - усилившейся диалогичностью полифоничностью, стереоскопическим видением произведения в свете целого (культуры) и части (сфер культуры)» [58] Здесь и далее в ссылках дается арабскими цифрами номер цитируемой работы по списку литературы; римскими цифрами - том издания, курсивом - страница. Эти диалогичность и полифоничность требуют дистанции между воспринимающим сознанием человека нашего времени и произведением искусства прошлого. Растет потребность более объективного, соответствующего его специфике того времени осознания смысла классического творения. Если избежать крайности, не впадать в музейную архаизацию, то суть этой тенденции можно определить так: попытка увидеть творчество Моцарта как факт культуры XVIII в. Этот «взгляд изнутри» - настолько, насколько он возможен в современных условиях, -

создает движение к тому, что в данной работе будет пониматься под адекватным восприятием, а это в свою очередь должно послужить основой для создания представлений о семантике музыки Моцарта.

<.. > В музыкальном искусстве второй половины XVIII в. проблема семантики музыкального языка приобретает новые оттенки. С одной стороны, еще продолжает действовать традиционная теория аффектов и старые риторические фигуры, хотя подчас и в весьма преобразованном виде. С другой стороны, важным фактором обогащения музыкального словаря является взаимосвязь оперы и инструментального творчества. Процесс этот, начавшийся еще в XVII в., вскоре после рождения оперы, особенно активизировался во второй половине XVIII в., когда на арену музыкальной жизни вышла комическая опера, существенным образом воздействовавшая на инструментальную, особенно симфоническую музыку. Конечно, эта проблема весьма актуальна по отношению к Моцарту, в творчестве которого обе эти жанровые линии развивались с равной степенью интенсивности. Эти проблемы на материале музыки XVII--XVIII вв. ставит в своей монографии «Театр и симфония» В.Д.Конен [44]. Автор выявляет общие языковые формулы в оперной и инструментальной музыке, выходя (посредством обращения к более явственному содержательному плану оперного произведения) к проблеме расшифровки этих формул.

Таким образом, завоеванием музыкального классицизма является завершение языковой типизации. С другой стороны, постепенно проступает и противоположная тенденция, связанная с индивидуализацией музыкального мышления. И хотя в рамках риторической эпохи эта индивидуализация может проявляться только на основе индивидуальной трактовки общих типовых языковых формул («готовое слово»), но по отношению, например, к такому композитору, как Моцарт (и, конечно, это касается не только Моцарта!), можно говорить об индивидуальной, авторской семантике - в контексте авторского стиля. Эта тенденция к индивидуализации нарастает к началу XIX в. и творчество Бетховена - рубеж между двумя музыкальными эпохами классицизмом и романтизмом, разрушившим риторическую систему, классицистские каноны, жанровую и стилевую регламентацию и т.д. Однако эти процессы, которые в исторической перспективе привели к взлету индивидуализации, новаторскому преобразованию и ломке музыкального языка в XX в., остаются за пределами нашей темы.

<...> К необходимости исследовать музыкальный язык внутри культурно-исторического контекста приходят современные

исследователи самой различной ориентации. Так, например, фактически разные уровни контекста имеет в виду М. Арановский, когда он выделяет интрамузыкальную и экстрамузыкальную семантику [3] или говорит о существовании общей музыкальной семантики и частных музыкальных семантик как ее конкретно-исторических разновидностей [4]. А В. В. Медушевский в уже цитировавшейся статье, ставя проблему адекватного восприятия (которое является необходимым условием семантического анализа), пишет: «Адекватное восприятие - это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры» [58]. Автор видит критерий адекватности в соответствии восприятия опыту всей художественной культуры («Только на уровне всей культуры произведение и его восприятие совпадают» [там же]).

<...> Контекстуальное рассмотрение семантики может происходить и внутри одного временного периода: контекст может быть историческим, культурным, художественным (искусство в целом), данного вида искусства. Или - по пространственной координате - контекст национальный (по отношению к Моцарту - австрийский) и общенациональный (европейский).

Обращение к этому многослойному, и прежде всего, культурному и художественному контексту - первое и важнейшее требование к исследователю, которое выдвигается новыми потребностями науки XX в.

Системный подход широко применяется при анализе музыкального произведения, в частности, при обращении к его содержанию, которое исследователями рассматривается как иерархическая система. <...> И все-таки чисто музыкальный контекст не может дать исчерпывающего представления о семантике музыкального языка. Ведь композитор - человек своего времени, и даже если он, как Моцарт, не делает никаких эстетических деклараций, этот пласт нельзя не учитывать. Идеи эпохи, нашедшие отражение в литературных и философских сочинениях, в театральной и художественной жизни, прямо или опосредованно воздействуют на творчество композитора (либо, при отсутствии прямого влияния, можно говорить о духе времени, который формирует и определяет сознание и писателя, и композитора, и рядового человека эпохи). Однако еще важнее не эти прямые или косвенные связи с идеями времени (например, преломление идеологии Просвещения в операх), а тот и имманентно-музыкальный слой, та сторона музыкального мышления, те специфические особенности музыкального языка, которые могут быть с той или иной степенью адекватности поняты и

расшифрованы только внутри художественной культуры эпохи (культурный контекст, запечатленный, отпечатавшийся непосредственно в музыкальном сознании со всей его спецификой).

Задача нашего исследования - в глубинных связях с традицией рассмотреть семантику музыкального языка Моцарта и выявить устойчивые языковые формулы, характерные для композитора; идя путем последовательного «снятия» слоев контекста (художественного, культурного, музыкального), двигаясь от более конкретного воплощения музыкальных семантических фигур в опере к более опосредованному - в инструментальных сочинениях, от условно определяемых словом семантических фигур - к «невербальной семантике», приблизиться, насколько это возможно, к пониманию скрытого смысла творений Моцарта. Именно такой подход - движение от контекста к тексту, от общего к индивидуальному от значения к смыслу - нам представляется особенно продуктивным для достижения поставленной цели. Как справедливо замечает В.В.Медушевский: «Смыслы, воплощаемые данным средством в различных произведениях, многообразны, неисчерпаемы, неповторимы. Значение же схватывает то общее, "усредненное", что есть в этих смыслах. Смысл всегда богаче значений, так как на нем свертывается контекст всего произведения».

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОПЕРЫ МОЦАРТА и КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ ЕГО ВРЕМЕНИ

Глава 1. Моцарт в контексте австрийского Просвещения

Как известно, австрийская культура существенно отличается от немецкой, и потому Моцарт в первую очередь должен быть представлен именно как австрийский художник - его музыкальное мышление, особенности его искусства, даже склад характера глубоко национальны. Между тем, это отнюдь не всегда учитывалось отечественной музыкальной наукой - нередко речь велась о немецко-австрийской культуре как о целостном явлении, имеющем не только единую языковую основу, но и общую природу

<...> Ввиду ряда исторических причин в культуре Австрии в течение всего XVIII в. продолжали играть весьма важную роль традиции барокко, что сказалось и на особенностях художественного процесса - в Германии Просвещение дало миру великие имена философов, поэтов, литераторов, то в Австрии Просвещение проявилось в первую очередь в области театра - народного, профессионального драматического и музыкального. В музыке это сказалось на автономном сохранении двух противоположных

областей - церковных жанров и национального музыкального театра (в частности, зингшпиля). Вот как пишет об этом А.В.Михайлов: «...художественные и мыслительные традиции эпохи рококо, преодоленные в протестантских областях уже в первой половине XVIII в. и продолжавшие влиять скорее подспудно, в Австрии сохраняют свою жизненность несравненно дольше. А это значит, что сохраняется значимость целый идейный, католически окрашенный мир, в котором всему земному, конкретному, становящемуся, изменяющемуся отвечает так или иначе снимающая и уничтожающая его неземная, непеременимая, вневременная истина вечного. Таким образом, Просвещение, передовая идеология XVIII в., в Австрии, запоздав по времени, вступило в 80-е годы в небывалый союз с государственностью, а в искусстве - с широкой барочной традицией» [68].

Как же проявилась эта барочная традиция в культуре Австрии, какой отпечаток наложила она на австрийское Просвещение? Прежде всего это связано с прочной католической традицией в Австрии. Религиозная эмоциональность, яркая, подчас даже декоративная зрелищность богослужения, апеллирующая к чувственной стороне восприятия, сказались на мировоззрении австрийцев? Церковные праздники, пышные и красочные, превратились в настоящие народные торжества, что вполне отвечало дух австрийцев с их любовью к веселым и бурным развлечениям английский музыкант Ч.Берни, путешествовавший по Австрии и Германии в 1772 г., отмечает склонность австрийцев к религиозным процессиям («Этим утром здесь было пять или шесть таких процессий» [12])

В период контрреформации в Австрии особенно укрепляются позиции ордена иезуитов (кстати, с этим орденом в молодости был связан Леопольд Моцарт, отец композитора). Иезуитский орден сыграл немаловажную роль в развитии культуры в Австрии. Иезуиты в значительной мере держали в своих руках образование (иезуитские коллегии, университеты), имели собственный театр - их спектакли на латинском языке пользовались поддержкой двора («кайзершпили»), но при этом были чрезвычайно популярны также и среди широких демократических масс.

Важную роль в деятельности иезуитов играла музыка. В иезуитских коллегиях так называемые «бедные школяры» обучались игре на музыкальных инструментах, их пение не только в церкви, но и на улицах составляло неотъемлемую принадлежность быта Австрии. Музыка

звучала и в иезуитском театре: университетские спектакли иногда фактически превращались в своеобразные духовные оперы.

Помимо профессиональной религиозной традиции (в том числе и музыкальной) в Австрии существовали очень давние и прочные народные музыкально-театральные традиции. Игровая стихия, зрелищность, комическое начало - коренные свойства австрийского народного творчества. Пьесы разыгрывались спонтанно и стихийно - в этом проявлялась неодолимая потребность австрийцев в театральном самовыражении. Не случайно писатель и театральный деятель XIX в., директор Бургтеатра Генрих Лаубе заметил: «Драма - средоточие венской жизни, гордость венца, его страсть и наслаждение. Для сценического искусства Австрия - сказочная страна. Если бы театр не был бы уже изобретен, его обязательно изобрели бы австрийцы» [цит. по: 81].

Особую роль для культуры Австрии сыграл именно народный импровизационный театр, который имеет свою славную историю. Для становления немецкого народного театра особое значение имели барочные истоки: это так называемые «главные и государственные действия» - изобиловавшие убийствами и кровопролитиями трагические спектакли с легендарными «возвышенными» сюжетами, школьная драма иезуитов на латинском языке (с интермедиями на немецком языке), «большая итальянская опера», составляющая основу придворной жизни Вены, и комедия дель арте - в частности, в том трансформированном, несколько огрубленном, но приближенном к национальной специфике виде, который придали ей английские труппы, странствовавшие по Германии и Австрии.

Однако воздействие итальянской комедии и ее устойчивых типов-масок, в частности, комического персонажа Арлекина, на австрийскую комедию не уничтожило ее национальный колорит. У австрийцев был свой комический национальный герой, пользовавшийся особой популярностью и любовью в народе - Гансвурст.

Гансвурст - не просто австрийский, но зальцбургский крестьянин, который изъясняется на зальцбургском диалекте, подчас своими импровизациями легко втягивает в диалог публику, он непременно одет в весьма экзотический костюм альпийского крестьянина. Свой классический облик этот персонаж приобрел в творчестве знаменитого Гансвурста - Иосифа Страницкого, с которым связана важнейшая страница в истории австрийского театра. Как пишет Г.Слободкин, «...это "детство" венской комедии, еще во многом наивный ее этап, не оторвавшийся от самых основ карнавально-смеховой культуры» [81].

О роли, которую Гансвурст играет в народном спектакле, говорит и то, что нередко он выполняет комментирующую функцию. Вступая в непосредственный импровизированный диалог со зрителями, он становится посредником между спектаклем и публикой, равноправным партнером актеров «главных и государственных действ», комментатором событий, происходящих в драме. Попадая в контекст спектакля, в котором, например, действовали исторические герои, контрастируя с ними и обликом, и костюмом, и языком, он определяет некую точку отсчета в оценке событий, порой снижая трагический пафос пьесы. «Гансвурст - корректив в высокобарочной пьесе», - пишет Урбах. «Смех, который он вызывает, освобождает барокко для смешного» [168]. Как указывает Г.Слободкин, «...древний народный забавник становится у Страницкого носителем здравого смысла, народного сознания, и в этом проявилась историческая актуализация образа, связь Страницкого с веяниями наступающего Просвещения» [81].

Не случайно Гансвурст играет существенную роль в некоторых австрийских романах. Проводя параллели между описанием путешествий в романе Фесслера «Марк Аврелий» (1789-1792) и спектаклем Прехаузера «Сновидения Гансвурста», В.Бауэр пишет: «Не только в реальной жизни венского общества - нет, в мире романа Гансвурст тоже оказывается центром» [115].

Музыка постоянно присутствовала в народном театре: еще в спектаклях Страницкого звучали народные австрийские и популярные уличные мелодии. Уже в период деятельности преемника Страницкого, Прехаузера, это приводит к рождению венского зингшпиля - комической пьесы с разговорными диалогами и вокальными номерами, целиком опирающимися на австрийский народный мелос. В этом нашла воплощение другая черта, органически присущая австрийскому народу. Стихия песни, танца, инструментального музицирования буквально поглощала австрийцев, охватывая деревни и города, демократические слои, бюргеров, аристократию, императорский двор.

Роль музыкального театра в Австрии демонстрирует, в частности, проникновение даже в жанр романа (в котором в конце XVIII в. важную роль играет заимствованный из драмы диалог) определенных музыкально-драматических жанровых обозначений отдельных сцен: так, в романе Вайдмана «Завоеватель» (1786) присутствуют трагический зингшпиль, комедия, комический зингшпиль, мелодрама, балет и т.д. Анализируя это явление, Вернер Бауэр отмечает влияние на австрийский роман барокко с его смешением жанров, связывая (вслед за К.Аделем)

упомянутый роман Вайдмана с «главными и государственными действиями» и называя его музыкальной фантазией (роман имел авторский подзаголовок «поэтическая фантазия в пяти каприччо») [115].

Все эти особенности культурной и музыкальной жизни мы встречаем и в Зальцбурге, родном городе Моцарта. Зальцбург - один из древнейших центров австрийской культуры, в котором сохранялись народно-песенные и драматические традиции. Юмористический характер многих народных песен, подчас театрализованных - отражение важнейшей черты характера зальцбургцев - их склонности к шутке, игре, их любви к комическим сценкам.

Неотъемлемую принадлежность театрального быта города составляли странствующие труппы, часто посещавшие Зальцбург. В народном театре скрестились комическая («гансвурстиады») и драматическая традиции (народные трагедии). В частности, таков знаменитый наполовину духовный, наполовину светский (типично барочный?) спектакль Комедия о страшном суде» грандиозное действо, в котором объединились фрагменты пляски смерти, пасторали, мистерии, сюжетные мотивы «Дон Жуана», «Фауста» (причем разыгрывалась она на пустыре, являвшемся местом захоронения иноверцев, самоубийц и казненных). Можно себе представить, какое сильное воздействие оказывала эта драма на зрителей. Не явилась ли она первым импульсом, приведшим к созданию Моцартом в последние годы жизни гениальной *dramma giocoso* - «Дон Жуана»?

Моцарт с детства был знаком с народным австрийским театром. Он, безусловно, видел представления странствующих трупп, которые посещали Зальцбург, и изначально впитал в себя комедийную стихию. Уже его детские письма, которые он писал из Италии матери и сестре, полны грубоватого народного юмора. Одно из них (от 10 февраля 1770 г) он подписывает так: «Остаюсь тот же... Кто? Тот же Гансвурст Вольфганг - в немецких странах, а в Италии - Амадео де Моцартини» [79]. Вполне в гансвурстовском стиле шутливые прозвища, которые Вольфганг дает своим близким и себе, игра слов, присказки, прибаутки, рифмованные концовки писем в духе ярмарочного балагурства, которые сохраняются у него до последних лет. И это комическое начало - не просто свойство характера Моцарта, но важнейшая грань его мировосприятия, вобравшая в себя мощную народную игровую стихию. Обладая специфически австрийским («зальцбургским») колоритом, она уходит корнями в глубокую, древнюю карнавальную традицию. Естественно, что эта «карнавальная» тенденция воплотилась в творчестве Моцарта, образуя

сквозную линию от первых опытов ребенка до последних созданий. Это собственно комические произведения, музыкальные пародии - от «Музыкальной галиматии», сочиненной в 7 лет, до «Музыкальной шутки», возникшей в год «Дон Жуана» (1787), сюда же относятся и шутливые вокальные ансамбли, юмористические каноны, и многое другое в его инструментальных сочинениях совсем не юмористического характера, прежде всего, менуэты, финалы мажорных симфоний и камерных ансамблей. Однако главное проявление веселой игровой стихии – это комическая опера, к которой Моцарт обращался на протяжении всей своей жизни. Естественно, что это, составляя существенную семантическую сферу его музыкального мышления, рождало важный языковой пласт, легко определяемый и узнаваемый. Среди комических героев в операх Моцарта особенно тесно связан с национальным гансвурстовским началом Папагено - может быть, потому что «Волшебная флейта», написанная в год смерти композитора, явилась осуществлением его давней мечты о создании немецкой (точнее - на немецком языке) национальной оперы. Папагено - безусловно, прямой потомок народного комического героя, хотя он имеет иной внешний облик <...> Причем его значение в концепции оперы нельзя понимать прямолинейно: это не шут, в обрисовке его отсутствуют пародийные черты. Смысл этого образа можно понять только в контексте целого, в сопоставлении с «серьезным» героем Тамино, которого он сопровождает в испытаниях (правда, не выдерживая их): как и Гансвурст, он выполняет комментирующую функцию.

Папагено олицетворяет то природное, естественное начало в жизни, которое, очевидно, для Моцарта было важнее многого другого и которым, он, возможно, корректировал высокие философские идеи, в том числе и масонские. И потому соотношение Тамино и Папагено в испытаниях не однозначно, оно не только демонстрирует храбрость одного и трусость другого, но в какой-то мере придает юмористический оттенок чрезмерной торжественности обстановки, в которой происходит действие. Папагено дрожит от ужаса при звуке мощных ударов грома («...не то чтоб я боялся, но мурашки по спине ползут»); хвастливо заявляет, что не сдвинется с места, даже если Зарастро спустит на него своих львов, но когда появляются шесть свирепых хищников, зовет на помощь Тамино; с досады пожелав себе, чтобы его «земля поглотила», он проваливается, но тут же выскакивает из-под земли и убегает - все это типичные буффонные трюки, но помимо того - иная сторона того же

фантастического сюжета, забавная и слегка снижающая серьезность действия.

Однако корни образа Папагено и связанной с ним игровой сферы, возможно, уходят еще более далеко в века, что позволило швейцарскому исследователю Ф. Лодевику провести параллели с различными аллегорическими мотивами искусства позднего Средневековья [140]. Например, он упоминает столешницу, расписанную Гансом Гольбейном младшим, где на четырех сторонах стола изображены ловля птиц, охота с гончими, ловля рыб и турнир, а в центре - символический персонаж, «Никто» («Niemand») - человек, рот которого замкнут большим замком (вспомним 1 действие оперы, где Папагено за ложь наказан таким же образом), он сидит на перевернутом бочонке без дна, позади него - лишь сломанные предметы (шпага, мандолина, кресло без сиденья, две мертвые куропатки, кувшин с отломанной ручкой и т.д.), перед ним - целые, и среди прочего - знакомая нам флейта, рама и ксилофон. Девиз гласит: «Я - Никто, все вещи я сломал..., но не могу нести за это ответственности». При этом у автора возникает еще более давняя ассоциация - с эпизодом из поэмы Гомера, когда Одиссей перед ослепленным Полифемом называет себя «Никто» и тем самым избегает мести циклопов («Niemand», уже по Катону, - «без греха» [там же]).

Существование устойчивого средневекового образа «Никто» («Nemo», была даже религиозная секта неминистов) позволяет, так сказать, с другой стороны, установить связь Папагено со средневековой смеховой традицией. Персонификация отрицательного местоимения (столь характерное для Средневековья и барокко опредмечивание слова) давала возможность пародийного переворачивания смысла многих цитат из библейских, евангельских, литургических текстов, а также произведений античных авторов. Вот как пишет об этом М.М. Бахтин: «Немо» - это вольная карнавальная игра отрицаниями и запрещениями официального мировоззрения. Образ Немо буквально соткан из свободы от всех тех ограничений и запретов, которые тяготеют над человеком, давят его, и которые освящены официальной религией. Отсюда - исключительная привлекательность для средневекового человека игры с образом Немо. Все эти бесконечные скупые и мрачные - «никто не может», «никто не в силах», «никто не знает», «никто не должен», «никто не смеет» - превращаются в веселые - «Немо может», «Немо в силах», «Немо знает», «Немо должен», «Немо смеет» [10].

Более опосредованно связаны с австрийской смеховой культурой другие комические герои Моцарта. Среди них особое место занимает

Лепорелло - слуга Дон Жуана. Сюжет о Дон Жуане, истоки которого восходят еще к Средневековью, в XVII в. проник на драматическую сцену, как народную, так и профессиональную. Существовали различные национальные традиции его обработки - итальянская комедия масок, венская народная комедия и немецкий кукольный театр. В комедии *dell'arte*, в которой сюжет о Дон Жуане прочно «осел» сразу после того, как он перекочевал из Испании в Италию, он превратился в развлекательный фарс, в нем господствовали буффонада и акробатические трюки. Главным действующим лицом пьесы становится исконно комический персонаж - слуга Дон Жуана, получающий имя Арлекина, роль которого трактуется в соответствии с традиционной маской слуги.

Несколько иную транскрипцию сюжет о Дон Жуане получил на венской народной сцене, куда он проник в конце XVII в. Это различие связано с превращением Арлекина в Гансворста, роль которого играл тот же Иосиф Страницкий, автор небольших пьесок и сценариев (в том числе - о Фаусте и о Дон Жуане) и далее - его преемник Готфрид Прехаузер, принимавший, например, в 1716 г. участие в «Каменном пире». Хотя комическое начало и здесь преобладало, на первом плане также был слуга Дон Жуана, теперь - Гансворст, этот последний сильно отличался от Арлекина, воплощая в себе здоровое народное начало и обладая при этом специфически австрийскими чертами. Несомненно, что эта яркая и оригинальная венская версия оказала воздействие на Моцарта при создании его «Дон Жуана».

Действительно, Лепорелло у Моцарта, как и Папагено, обладает чертами, роднящими его с Гансворстом (трусость, обжорство, трезвый крестьянский разум). И он также выполняет комментирующую функцию в сюжете оперы. Втайне восхищаясь своим хозяином (вспомним, например, арию «со списком»), Лепорелло внешне осуждает его, однако нередко его высказывания в адрес Дон Жуана бывают меткими и острыми, смелыми до дерзости (особенно это проявляется в речитативных диалогах). Это соответствует традиции в трактовке образа слуги Дон Жуана (вспомним резонера Сганареля из мольеровской пьесы). Однако в концепции оперы образ Лепорелло как единственный чисто комический приобретает особую роль - оттеняющую по отношению к главному герою и к его позиции, к той линии в сюжете и драматургии, которую он воплощает. Будучи тесно связан с Дон Жуаном, Лепорелло, как в кривом зеркале, отражает характер и образ жизни своего хозяина, подчас снижая его блестящий облик. Это - контрастная пара, восходящая

к карнавальной традиции. Образ Лепорелло свидетельствует о том, что еще не перерезана пуповина, связывающая Моцарта с народным фарсом.

Таким образом, можно сказать, что Лепорелло в равной степени происходит и от австрийской, и от итальянской традиции: не забудем, что опера «Дон Жуан» написана в ином музыкальном жанре, чем «Волшебная флейта», это не зингшпиль на немецком языке, а комическая опера на итальянском. Однако здесь различия пролегают уже по меже музыкально-жанровых канонов. Но и в зингшпиле «Похищение из сераля» типично комический герой Осмин, может быть, благодаря своему восточному происхождению, в целом не имеет ярко выраженной национально-австрийской окраски, его партия написана в буффонных традициях, что было естественно для Моцарта, всю жизнь тяготевшего к итальянской опере.

Специфика австрийского Просвещения не сводилась лишь к связи с народным импровизационным театром. Не меньшую роль играла католическая традиция и тот отпечаток, который она наложила на восприятие австрийских художников и на их искусство. Это естественным образом воплотилось в церковной музыке, имевшей в Австрии свои устойчивые каноны, хотя и отличавшиеся в деталях в зависимости от школы. Но и в опере эта традиция дает о себе знать, хотя и более опосредованно - прежде всего через связь с культурой барокко. Эпоха барокко, как пишет А.В.Михайлов, «ничего не знала и не подозревала о психологически понятном "внутреннем", о таком психологическом пространстве, которое безраздельно принадлежало бы индивиду, - все "внутреннее" разыгрывается в том же мире как театре, в том же самом мире, где есть небо и ад, где ведется непрестанная борьба между добродетелями и пороками, выступающими вполне активно и самостоятельно, как олицетворенные силы, стремящиеся покорить под власть свою людей - одного, как и всех, "меня", как и всякое другое "я". В своем погружении вовнутрь такое "я" скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность. Еще Гёте хорошо помнил о традиции, дающей такую возможность, когда писал: "каждый с радостью утратит себя, чтобы обрести себя в безграничном"» [65].

Как тут не вспомнить того же «Дон Жуана» Моцарта, в котором сталкиваются сверхъестественные, стоящие над жизненными реалиями сипы; Дон Жуан, воплощение сверхчеловеческой жизненной энергии и не знающей границ и запретов эмоции радости и наслаждения, что поднимает его до уровня символа, и Командор -- внеличное начало, несущее идею возмездия. Жизнь и смерть, находящиеся в разных

измерениях и как бы не желающие знать друг о друге (Дон Жуан существует только на земле, Командор появляется лишь как вестник смерти), тем не менее взаимосвязаны и взаимообратимы. Своим гипертрофированным жизненным инстинктом Дон Жуан уже искушает судьбу и провоцирует смерть.

Финал - это последний, страшный поединок двух сил, воплощенных в фигурах статуи Командора и Дон Жуана. Притом, несмотря на гибель Дон Жуана, ни одна из сил не одерживает моральной победы; это - две реальности, несовместимые, взаимоисключающие, взаимоуничтожающие. По меткой характеристике Г.В.Чичерина, «...в Дон Жуане весь блеск жизни и под ним бездна» [106].

Однако вопрос о трактовке Моцартом этой «вечной темы» непрост. Каждая эпоха понимала моцартовского «Дон Жуана» по-своему (достаточно сравнить трактовки, например, Э.-Т.-А.Гофмана, Э.Мериме, С.Киркегора, А.Д.Улыбышева и др.), но если говорить об адекватном восприятии или хотя бы каком-то приближении к нему, то мы вновь должны вспомнить, что это творение австрийского художника, с детства впитавшего в себя национальную культуру с ее спецификой: нити преемственной связи с прошлым, барочные корни, настолько проросли в нее, что составляют незаметный, но прочный каркас, на котором держится все здание в целом.

Это касается, прежде всего, жанровых особенностей - того самого соединения комического и трагического, о котором пишут все исследователи. Вот, например, одно характерное высказывание: «Концепция Моцарта резко отличалась от всего, что бытовало на оперной сцене: равноправие трагедийных и гротескных сцен, сочетание реализма и фантастики, динамические характеристики, целиком опирающиеся на действия героев, крайняя непосредственность, как бы обнаженность их эмоций явственно указывали на связь с национальной трагедией - главными и государственными действиями". Итальянские оперные формы и язык служили лишь оправой, настолько условной и привычной, что они не могли скрыть новизны содержания» [93].

Но это именно барочные особенности, хотя и помноженные на гений Моцарта и эстетику XVIII в. - то, что А.В.Михайлов характеризует как «опосредованное оптимистическим разумом Просвещения, уверенное в своей вере искусство барокко [68].

В связи с этим находится и проблема второго финала оперы (после гибели Дон Жуана все остальные герои собираются на сцене и звучит заключительный, светлый и мажорный, ансамбль). Стало традицией при

постановках оперы исключать его. Исследователи по-разному оценивают это: даже такой тонкий знаток Моцарта, как Аберт, склоняется к мысли, что восстановление полного финала приводит к реставрации традиционного буффонного решения сюжета о Дон Жуане.

С одной стороны, второй финал - действительно дань традиции: еще у Тирсо де Молина пьеса завершается рассказом Катилинона (о происшедшем с Дон Жуаном) и тремя помолвками. Лейтмотив последних сцен - «По поступкам и возмездие» (дословно: «как живешь, так и умрешь»), который неоднократно возобновлялся и в других обработках легенды, - звучит и в либретто Да Понте: «Таков конец того, кто поступает дурно».

С другой стороны, завершение оперы не трагической кульминацией, а обобщающим, уравнивающим финалом отвечало эстетическим установкам Моцарта, его классическому типу мышления. И хотя, как считают, сам Моцарт исключил этот финал, написанный для пражской премьеры, из венского представления, это скорее всего объяснялось внешними причинами и не должно служить основанием для такой купюры в дальнейшем.

Второй финал составляет совершенно необходимое завершающее звено в композиции целого. Это и известная дань традиции - заключительное моралите, и окончание произведения на оптимистической ноте вполне в духе Просвещения, и неожиданный юмористический росчерк, провозглашающий веселую относительность бытия, - вполне в духе Моцарта!

И все-таки, два сосуществующих рядом финала - отражение во временной горизонтали традиционной (средневековой и барочной) пространственной и смысловой вертикали «небо-земля-ад». Герои, собирающиеся на сцене во втором финале, не просто комментаторы событий, они оказываются во взаимосвязи с «этажами» этого мира. Они чувствуют себя вовлеченными в борьбу сверхчеловеческих сил, только что разыгравшуюся перед ними, и их оптимизм зиждется на естественном соответствии их жизни высшим законам мирового порядка. «Человек, о котором она (музыка. - *Е. Ч.*) говорит, всегда соразмерен с окончательным смыслом бытия (вечностью и разумом). Уникальный финал "Дон Жуана" одновременно трагичен и комичен, но важны в нем не только редкостный эффект такого слияния, но и та светлая торжествующая радость всего бытия, перед которой должно отступить само соединение трагизма и комизма» [68]

Глава 2. Моцарт в контексте европейского Просвещения

Вопрос о воздействии на творчество Моцарта идей Просвещения часто встает в моцартоведении, как отечественном, так и зарубежном, однако проблема эта не так проста, как кажется на первый взгляд. Во-первых, Моцарт, как уже говорилось, чрезвычайно тесно был связан с австрийской культурой, существенным образом отличающейся даже от немецкой, не говоря уже о французской или английской. Хотя существуют, безусловно, общие черты и явления, и их можно обнаружить также в мироощущении и творчестве Моцарта, однако рассматривать их необходимо с учетом австрийской специфики. Во-вторых, довольно распространена точка зрения, согласно которой Моцарт был только музыкантом, не интересовавшимся другими видами искусства, недостаточно образованным и начитанным, равнодушным к философии и политике, и на этом основании оспаривается сама возможность вписывать его искусство в контекст европейской культуры. Однако последние исследования опровергают это мнение. Оставшаяся после смерти Моцарта библиотека свидетельствует о том, что он немало читал: это, в частности, сочинения Саломона Геснера, Мольера, поэмы Метастазия, работы Фридриха Великого, Эвальда фон Клейста, Виланда, Моисея Мендельсона. Известно, что он был знаком с произведениями К.-Ф.Геллерта, через посредство Ф.-М. фон Гримма, с которым был тесно связан, - с французской литературой и т.д. Кроме того, Моцарт питал постоянный живой интерес к театру - не только оперному, но и драматическому. В Зальцбурге Моцарты (вся семья) были заядлыми театрами, посещали не только все спектакли открывшегося в 1775 г. общедоступного театра, но и репетиции, и когда Вольфганг уезжает в Мюнхен ставить «Идоменей», он просит сестру в письмах сообщать ему о репертуаре театра и давать подробные отчеты о посещениях спектаклей. Само собой разумеется, что будучи в 1777-1778 гг. в Мангейме и Париже, он посещает драматические театры. Правда, в письмах Моцарт делится только музыкальными впечатлениями - тем, что волнует его больше всего и что составляет его профессиональный интерес и возможный предмет обсуждения с родными, но это еще ни о чем не говорит. На основе многочисленных спектаклей, которые могли оказаться в поле зрения Моцарта, складывается довольно широкая панорама, отражающая разные национальные традиции и направления. Так, в Зальцбурге гастролировали труппы с весьма серьезным репертуаром. В частности, труппой Эмануэля Шиканедера, будущего друга композитора, либреттиста и постановщика «Волшебной флейты», прекрасного знатока

сцены, талантливого драматурга и актера, одного из первых немецких Гамлетов, в дальнейшем блистательного Папагено, ставились пьесы Вольтера («Семирамида»), Лессинга («Эмилия Галотти», «Мисс Сара Симпсон», «Минна фон Барнхельм»), Дидро («Отец семейства»), Гёте («Клавиго», Гец фон Берлихинген»), комедии Реньяра («Рассеянный»), трагедии Шекспира («Гамлет», «Ричард III», «Макбет», «Отелло», «Король Лир», «Ромео и Джульетта»). Помимо этого, Шиканедер поставил в Зальцбурге «Немецкого отца семейства» Геммингена, «Юлиуса Тарентского» Лейзевица, «Агнес Бернауэр» Терринга, «Медею» Бенды, «Севильского цирюльника» по Бомарше и «Лотхен при дворе» Гиллера. Разнообразным и широким был репертуар и мангеймского драматического театра, во главе которого стоял драматург и театральный деятель В.Г.Дальберг: это пьесы молодого Шиллера («Разбойники» и «Коварство и любовь», поставленные, правда, уже после того, как Моцарт был в Мангейме), «штюрмерская» драма «Голо и Геновева» Ф.Мюллера и мещанские драмы - «Немецкий отец семейства» О. Геммингена и «Не больше шести блюд» Ф.Гроссмана.

Уже этот весьма обширный (хотя, наверняка, неполный) перечень демонстрирует довольно широкий диапазон представлений Моцарта о современной драматургии (к которой добавляется Шекспир, что также важно и показательно для эпохи - вспомним, какую переломную роль в становлении художественного мировоззрения Гёте сыграло «открытие» им Шекспира).

Зная характер Моцарта, его взгляды, отношения с людьми, позицию в жизни, наконец, сюжеты, которые он выбирал для оперных произведений в зрелые годы, можно предположить, что такие идеи Просвещения, как сила и достоинство человека, свобода и равенство людей - независимо от их социального положения, веротерпимость, культ разума и стремление к совершенному общественному устройству, не были ему чуждыми. О воздействии Просвещения на становление представлений Моцарта о человеке, что привело к созданию им в опере «драмы характеров», пишет М.Вагнер: «...после "Идоменея" каждая новая опера, нота за нотой и сцена за сценой, отражает идеологию Просвещения как концепцию, направленную на постоянное изменение человека, а отнюдь не навязанную сверху, дабы авторитарно регулировать его поведение» [18, 7]. Однако эти идеи предстали Моцарту в особом освещении, преломленные сквозь призму масонских идеалов.

Моцарт и масонство. «Волшебная флейта»

Тема «Моцарт и масонство» весьма популярна в зарубежном моцартоведении. Существует целый ряд исследований, специально посвященных этой проблеме, - как в широком плане, так и в более конкретном, в связи с анализом тех или иных сочинений композитора; кроме того, обращение к Моцарту встречается и в работах немусыковдеческого профиля, связанных по тематике с историей культуры XVIII в., в частности, немецкого и австрийского Просвещения, и затрагивающих историю масонского движения (см., например: [128; 131; 136; 150; 167]).

Иное положение до сих пор складывалось в отечественном моцартоведении. За отдельными исключениями наши исследователи (по вполне понятным причинам) не шли далее констатации самого факта (отрицать который было невозможно) принадлежности Моцарта к масонской ложе.

Переведенные в последние десятилетия классические монографии Г.Аберта и А.Эйнштейна, хотя в какой-то мере и пролили свет на эту проблему, однако не смогли полностью ликвидировать пробел в изучении творчества Моцарта в нашей стране: авторы касались данной темы лишь в общем плане, отсылая читателей к специальным источникам.

Между тем, подлинное понимание личности Моцарта и особенностей его позднего творчества, в частности, такого его шедевра, как «Волшебная флейта», невозможно без учета масонской проблематики: ведь среди других аспектов наследия композитора масонская линия является не только важной, но и сущностной.

Среди многочисленных идейных течений XVIII в. масонство получило чрезвычайно широкое распространение. Захватившее в о биту своего влияния и религию, и философию, и искусство, объединившее и теорию, и практику, оно оказало мощное воздействие на художественную жизнь самых различных стран.

В какой-то мере масонское движение в XVIII в. можно воспринимать и как одну из своеобразных форм проявления просветительского мировоззрения (точка зрения, особенно распространенная в зарубежной науке), попытку практического претворения в жизнь определенного этического идеала.

Особенно это касается Германии, где, в силу специфики политической и культурной ситуации, наиболее значительные фигуры немецкого Просвещения - Лессинг, Виланд, Гердер, Гете - оказались в

той или иной степени связанными с масонством. Естественно, что богатство мыслей и образов этих гениев не сводилось масонской тематике, более того, каждый из их силой мощной творческой индивидуальности вносит что-то свое в это учение. Но характерно, что многие ключевые мировоззренческие проблемы в творчестве этих художников оказываются созвучными важнейшим масонским идеям

Несколько слов об особенностях масонского движения в Австрии во второй половине XVIII в. После запрещения ордена в 1764 г. Марией Терезией период царствования Иосифа II (начиная с 1780 г. - года смерти Марии Терезии и вплоть до его собственной смерти в 1790 г.) был «золотым веком» масонства в Австрии. Деятельность ордена в Вене в это десятилетие была чрезвычайно активной. Масонство стало настолько популярным, что для некоторых кругов венского общества превратилось в моду, престижное дело, увлекательную игру [1, I].

Однако эта внешняя накипь отнюдь не отражала сути самого движения. В масонских ложа Вены (которые, как справедливо отмечает Е.С.Черная, были в ту пору «своеобразными центрами просветительской пропаганды» [93]) состояли многие прогрессивные деятели науки, культуры, искусства, передовые люди своего времени - например, Игнац фон Борн, известный ученый-естествоиспытатель и религиозно-политический деятель Австрии, друг Моцарта (возможно, прототип Зарастро), личность яркая и выдающаяся. И конечно, масоны в согласии со своими принципами осуществляли широкую литературную, журналистскую, издательскую, благотворительную деятельность.

В эту обстановку и попадает Моцарт, когда он в 1781 г. окончательно переселяется в Вену. Семена падают на благодатную почву: вскоре он становится членом масонского общества. Внутренне он уже давно созрел для подобного шага. Моцарт был воспитан как правоверный христианин, но никогда не был догматически верующим, как его отец, хотя исполнял все католические обряды и создал немало церковной музыки. Однако у него всегда оставалась потребность в индивидуальной религии, так сказать, в личном общении с Богом, потребность воплотить идеалы христианской религии непосредственно и немедленно - здесь, на земле. Эти духовные искания, поиски гармонического идеала устройства жизни, культ дружбы и любви к человеку и привели его к масонству. «Масонство воплощало для него стремление к нравственному очищению, труд на благо человечества, примирение со смертью, - пишет Эйнштейн. - При этом надо подчеркнуть, что такую артистическую натуру, как Моцарт,

могла привлекать и тщательно разработанная символика масонства» [110].

Моцарт был страстным и убежденным масоном: под его влиянием в орден вступили его отец Леопольд Моцарт и его старший друг Иосиф Гайдн. Более того, Моцарт мечтал о создании собственной ложи под названием «Грот». Доказательство взаимной душевной связи Моцарта с масонскими друзьями - траурная речь, произнесенная масоном Хенслером на собрании ложи после его кончины: «Он был ревностным приверженцем нашего ордена; любовь к своим братьям, терпимость, готовность к хорошим делам, благотворительность... - таковы главные черты его характера. ...Половина Европы ценила его, великие называли его своим любимцем, а мы называем его братом» [1, I].

Музыка играла существенную роль в жизни масонов: она сопровождала важнейшие события ордена - освящение ложи, чествование ее членов, траурные церемонии, масонские праздники; наконец, вообще песни и хоры, которые пели сами масоны, постоянно звучали на собраниях лож. Моцарт охотно писал музыку для этих целей: за немногие годы пребывания в ордене он создал несколько чисто масонских произведений - большая часть из них на тексты своих масонских братьев.

Особенно богато масонская тематика представлена в опере «Волшебная флейта», которую немецкий моцартовед Пауль Нетль назвал «лебединой песней масонства» (ведь через три года оно было запрещено в Австрии). Реакция общественности на «Волшебную флейту» уже после смерти Моцарта была самой различной, подчас противоречивой и неожиданной: опера воспринималась то как аллегория Великой французской революции, то как прославление масонства, в ней находили политические намеки, конкретные исторические прообразы (вплоть до курьезов - в Царице Ночи видели Марию Терезию или даже Карла Теодора, закрывшего в Баварии масонские ложи в 1784 г.). Но для нас самое важное то, что это произведение - особенное в наследии Моцарта. Уходя, он оставил миру свой утопический идеал, свое представление о справедливости, гуманном, разумном обществе.

Связи с масонством прослеживаются на разных уровнях - от сюжета до музыкальных деталей. Автор либретто, Эммануэль Шиканедер, также был масоном, работа над текстом была совместной и целенаправленной. В частности, один из источников - роман «Сетос» выявляет масонские элементы сюжета, так как общеизвестны связи масонских ритуалов с

египетскими мистериями (в частности, испытания огнем и водой, которое герои проходят в конце).

Система образов в опере выстроена аллегорически с точки зрения масонской символики. Противопоставление *света* - царство Зарастро и *мрака* - мир Царицы Ночи - мотив, чрезвычайно важный для философии масонства, отразившийся в обряде посвящения (после темноты выход в ярко освещенное помещение). Два ищущих друг друга героя, Тамино и Памина, проходящие через испытания и соединяющиеся в финале, - аллегорическое воплощение поисков истины и обретения ее наиболее достойными, прославление любви и мудрости как основы жизни (в заключительном хоре-апофеозе объединены три основные масонские категории - сила, красота, мудрость). Волшебные музыкальные инструменты, флейта и серебряные колокольчики - символ мировой гармонии и сказочное средство ее достижения. Забавный и трогательный птицелов Папагено, «дитя природы», естественный человек - еще один масонский и одновременно просветительский мотив. Наконец, очень важна символика чисел - священного числа «3» и производных от него «6», «9», «18»: симметрично окружающие главных героев-антагонистов три мальчика и три дамы, три обращения жреца к Тамино, три испытания, шесть львов, запряженных в колесницу Зарастро, 18 пирамид - по 9 с каждой стороны - в царстве Зарастро и т.д.

И все же было бы ошибкой рассматривать «Волшебную флейту» как рупор масонских идей, без учета сложной и многослойной жанровой и образной структуры сочинения. Безусловно, содержание оперы гораздо шире. Прежде всего, несмотря на явное изображение масонских ритуалов во II действии оперы, Моцарт отнюдь не стремился к точной фиксации внешней, так сказать, о брядовой стороны масонства, его больше волновала духовная суть этого учения. И в «Волшебной флейте» он отразил не букву, а дух масонства - так, как понимал это он и его ближайшие друзья иединомышленники.

По этому поводу в моцартоведении существуют разные точки зрения. Целый ряд исследователей, особенно зарубежных (среди них П.Нетль, К.Томсон, Э.Гроссэгер и др.) видят в «Волшебной флейте» в первую очередь воплощение масонских идеалов и детально анализируют оперу именно с этой стороны. Но есть и другие мнения. Некоторые исследователи (среди них - Г.Борн, В.Браунберенс, Х.Ч.Роббинс Лэндон) справедливо полагают, что идейный и образный мир «Волшебной флейты» не сводится к масонской тематике. Так, Браунберенс приходит к выводу, что Моцарт был далек от идеализации масонства (в частности,

демонстрирует некоторые отнюдь не идеальные качества Зарастро); по его мнению, музыка подчас идет «против» лежащего на поверхности смысла текста и даже прямо-таки бросает вызов ему (например, обнаруживает пародийные черты в дуэте жрецов, обличающем женщин). Автор видит глубокий смысл в том, что на трех храмах в царстве Зарастро начертано: природа, разум, мудрость, а не масонские категории - красота, сила, мудрость [119]. А Г.Борн пишет: «То, что Моцарт в считающейся "женоненавистнической" "Волшебной флейте" сделал женщину достойной почувствовать высшую мудрость, говорит против предположения, что он этим произведением лишь поставил памятник символике масонства» [118]. Сходной точки зрения придерживается английский исследователь Даниэль Хатц. Отмечая особую роль Памины (что противоречит отношению масонства к женщине) в сюжетном развитии оперы («Она не только проходит через испытания, чтобы стать одной из посвященных, она активно ведет Тамино сквозь них» - [129]), он даже предлагает «альтернативное заглавие» для «Волшебной флейты» - «Памина». Об универсальности «Волшебной флейты», ставящей ее, в частности, выше каких-либо конкретных организаций того времени, пишет Ю.Экельмейер. Автор видит в опере отражение извечной мечты человечества о Золотом веке [122].

И конечно, в качестве противовеса масонской тематике, как уже говорилось, в опере выступает народная комическая стихия, которая мирно уживается с философской проблематикой благодаря жанру оперы-сказки. С точки зрения пропаганды масонских идей эта комическая линия скорее всего неуместна. Однако именно это - свидетельство широты и свободы моцартовских представлений и аргумент против восприятия оперы как специфически масонского произведения. Как пишет Браунберенс, «"Волшебная флейта" в конкретной исторической ситуации того времени и в условиях начавшихся подозрений и угрозы запрета (в связи с Французской революцией) означала не только приверженность масонству, но также попытку вырвать его из круга совершенно ложных представлений - при помощи не только приукрашенной картины его действительности, но и театральными средствами, которые впитывают в себя самые разнообразные элементы, в том числе даже шутки в духе столь любимого на сцене предместья Касперля. Как показывает история восприятия этой оперы, комедиантские, пародийные и волшебнo-фарсовые черты не наносят никакого ущерба ее серьезности» [119]. Это и есть чисто

моцартовское индивидуальное воссоздание общеевропейских идей эпохи в преломлении сквозь национально-австрийскую специфику.

Утопические тенденции в «Волшебной флейте»

Та особая, сказочная и идеализированная, форма, в которой Моцарт и Шиканедер высказали волновавшие их идеи в «Волшебной флейте», позволяет связать ее с утопической тенденцией в общественном и художественном сознании эпохи [96]. Еще в 1938 г. И.И.Соллертинский в блестящем эссе о «Волшебной флейте» назвал ее «гениальной социальной утопией в музыке» [83]. Об утопическом содержании оперы пишут и некоторые зарубежные моцартоведы, например, Г.Борн. Действительно, хотели того авторы оперы или нет, но они создали художественный памятник просветительской мысли XVIII в., отразив в нем целый комплекс разнообразных идей и представлений своего времени. И среди них утопическая линия занимает не последнее место.

Идеальным правителем в «Волшебной флейте» является Зарастро, с которым связано ядро утопической концепции оперы. Он объединяет в себе государственную и жреческую власть. Зарастро стоит во главе совершенного государства (правда, в нем почему-то существуют рабы), народ любит и славит его. Он справедлив, однако, ради благих целей, прибегает к насилию: наказывает Моностатоса за то, что он преследует Памину; Памину же он, в свою очередь, похитив у матери, насильственно содержит в своем царстве, дабы уберечь ее от дурного влияния Царицы Ночи. Конечно, эта утопия отражает идеи времени, витавшие в воздухе.

В «Волшебной флейте» воплотились и некоторые существенные особенности, объединявшие различные утопии XVIII в., например, взаимодействие человека и совершенного общества, в которое он попадает; герой хочет жить по законам этого общества, стремится к гармонии, хотя это не всегда оказывается для него возможным вспомним Кандида в стране Эльдорадо, Гулливера в момент расставания со страной благородных лошадей Гуигнгнмов, финальные главы в романе И.Я.В.Гейнзе «Ардингелло и блаженные острова»). Подобно им, и Тамино не сразу завоевывает право быть равным среди равных в царстве Зарастро.

Стремление героя к совершенствованию как путь к достижению общественного идеала - чисто просветительская идея, отличающая утопии XVIII в. от предшествующих. Как пишет А.В.Михайлов: «Утопия - это не совершенный строй, не совершенное общество, не его картина, а это путь к цели, путь, который важнее самой цели и который должен быть

идеально устроен » [64, 77]. Такая «идеализация пути», *процесса* постижения - или, точнее, постигания - истины, испытание героев как необходимый этап на этом пути - все эти свойства можно в полной мере отнести и к «Волшебной флейте».

«В основе "Волшебной флейты" лежит великая идея воспитания человека в человеке» [128], - это определение смысла оперы, данное в книге Э.Гроссегер, прямо перекидывает мостик к «Вильгельму Мейстеру» Гёте (хотя и созданному позднее, но концентрированно воплотившему в себе дух эпохи) - роману воспитания, одну из ведущих идей которого можно было бы охарактеризовать этими же словами [95]. Вспомним определяющие принципы, составляющие своего рода символ веры, на котором основывается воспитание детей в Педагогической провинции, - *благоговение* (то самое, «от чего зависит, чтобы человек во всем был человеком»): благоговение перед тем, что превышает нас, перед тем, что равно нам, перед тем, что ниже нас. «Эти три вида благочестия порождают высшее благочестие - благоговение перед самим собой, которое, в свой черед, дает развитие остальным трем видам, так что человек достигает высочайших высот, каких способен достигнуть, получает право считать себя совершеннейшим произведением бога и природы и может оставаться на высшей ступени, не позволяя спеси и самодовольству вновь низвести его до обыденной пошлости» [26].

Такое воспитание человека в человеке осуществляется, прежде всего, посредством полезного труда на благо всех - этот «конечный вывод мудрости земной», известный нам по «Фаусту», является одной из лейтидей романа, он возникает уже в высказываниях Монтана («Думать и делать, делать и думать - вот итог всей мудрости... И то и другое течение всей нашей жизни должно вершиться непременно, как вдох и выдох, и, как вопрос без ответа, одно не должно быть без другого» [там же]), а в финале романа превращается в декларацию, провозглашаемую как основа и цель Товарищества (речь Ленардо, глава 9 книги третьей). Как это перекликается с размышлениями Тамино, впервые попадающего в царство Зарастро (финал I действия: «Эти ворота, эти колонны показывают, что здесь присутствуют ум, труд и искусство; там, где царит деятельность и отступает праздность, нет места пороку»)!

Как и в «Волшебной флейте», в «Вильгельме Мейстере» нашли отражение утопические тенденции эпохи – и в описании Педагогической провинции, и в рассказе о деятельности Общества Отрекающихся, организующих идеальное Товарищество ремесленников. Надо отметить, что здесь возникают связи не только с «Волшебной флейтой», но и с

некоторыми другими произведениями Моцарта, имеющими масонскую тематику, - прежде всего, с масонскими кантатами, в которых отразился утопический идеал композитора.

Так, любопытный документ эпохи, в связи с историей ее создания, представляет кантата «Вы, чествующие Создателя мироздания» (К.619, июль 1791 г.). Написанная на текст Ф.Г.Цигенхагена, гамбургского купца, поэта, последователя Руссо, она была опубликована в приложении к книге этого автора, в которой излагались его идеи (в 1792 г., уже после смерти Моцарта). Эта кантата предназначалась для пения в детской колонии, которая была организована Цигенхагеном для демонстрации принципов воспитания как основы будущего идеального общества, где все равны и где нет частной собственности (прямая параллель с Педагогической провинцией!). Прославлению идеалов равенства, братства, гармонии, радости жизни и посвящена кантата. По этому поводу К.Томсон замечает: «Согласно Цигенхагену и Моцарту, рай мог бы быть достигнут на земле - в результате освобождения человечества, что возможно осуществить при помощи идеалов Просвещения» [167]. (Опять переключка с мечтой о Золотом веке!)

Мотив странничества, которым пронизана вторая часть «Вильгельма Мейстера» и которому слагается гимн (и в песне Вильгельма, и в уже упоминавшейся речи Ленардо), играет символическую роль. Это не просто свойственная молодости тяга к путешествиям, «охота к перемене мест», но род самообучения, самовоспитания, самосовершенствования человека (Вильгельм: «Я пустился в путь затем, чтобы смотреть и мыслить»), аналог испытаниям героев во II действии «Волшебной флейты» (и действительно, по сюжету романа, странствия Вильгельма - испытание, наложенное на него Обществом Башни) и смысл этой связи проступает в предваряющем сцену испытаний пении латников в 7 картине оперы, где с мелодией цитированного здесь протестантского хорала соединяются следующие слова: «Тот, кто идет этой дорогой, обремененный сомнениями, Очистится огнем, водой, воздухом и землей; Если же он сможет преодолеть страх смерти, Воспарит он с земли на небо».

Конечно, вся эта тематика прямо ассоциируется с масонскими идеями, принципами, ритуалами - нет сомнения, что они являются в какой-то мере «общим знаменателем» при сравнении этих двух шедевров. Не случайно именно по поводу «Волшебной флейты» Гёте говорил: «Лишь бы основной массе зрителей доставило удовольствие *очевидное*, а от посвященных не укроется высший смысл» [111].

Симптоматично, что и самого Моцарта на первых же представлениях «Волшебной флейты» радует не бурный восторг зрителей, а «*тихий успех*» оперы («*молчаливое одобрение*» - «*der Stille Beifall!*»). Слова эти в письме Моцарта к жене (от 7 октября 1791 г.) выделены им самим [145, IV].

Конечно, и Гёте, и Моцарт были масонами, идеология масонства объединяет эти два их создания, хотя и написанные в разное время, и в равной степени отразившие дух времени. Однако такой подход был бы слишком внешним, простой констатации этого факта недостаточно для понимания культурного самосознания эпохи. Важнее то, что выражали эти идеи, почему они оказались столь актуальны - вплоть до того, что составили основу определенного метасюжета, воплотившегося во многих романах конца XVIII - начала XIX вв., в которых зашифрованы масонские ритуалы, а сквозь них проступают очертания некоего мифа эпохи.

Эта тенденция равным образом проявилась в поэтике как «высокого» («Вильгельм Мейстер», так и тривиального романа. Так, в романе К.Г.Шписса «Таинства древних египтян» (1798-1799) мы встречаем знакомы нам мотивы - это и условный Восток, и египетская тематика, и святой старец, открывающий героям смысл жизни, и испытания на пути к совершенствованию (водой - водопады Нила, восхождением на ледяную гору к священному храму Разума, далее - молчанием, темнотой), и ожидаемая в конце награда - встреча с любимой. Однако фактором снижения возвышенной тематики оказывается мотив мистификации.

Анализируя еще один пример утопии, отразившей в себе масонскую обрядность, - роман Фридриха Вильгельма фон Мейерна «Диа-на-Соре, или Странники» (1789-1793), А.В.Михайлов делает следующий важный вывод: «...при всей исторической конкретности веры в истину как тайну, которую и распространять, и пропагандировать можно только тайком, и которая порождает типичную романную поэтику - ее закономерности словно по принуждению, а на самом деле по доброй воле и даже не сговариваясь между собой, воспроизводят десятки и сотни произведений, при всем этом логика истины как тайн и логика тайного пути к ее достижению и реальному воплощению выходит далеко за рамки этой эпохи» [64]. «Волшебная флейта» и «Вильгельм Мейстер» - концентрированное отражение этой тенденции.

Проблема просвещенного монарха в поздних операх Моцарта. «Милосердие Тита»

В поздних операх Моцарта отразилась еще одна просветительская идея, столь популярная в XVIII в., - идея просвещенного монарха. Прежде всего, это Зарастро, образец Правителя-философа. Именно за его справедливость, мудрость и знание высших тайн жизни (за то, что он умеет «радоваться жизни, как мудрец») восхваляет его народ. То, что власть эта не светская, а духовная, не меняет сути дела, прямая связь с идеей просвещенного монарха здесь очевидна.

В первую очередь это провоцировалось одним из источников либретто, непосредственно связанным с жанром просветительской утопии, вернее, с одной из его разновидностей, рисующей идеальный образ просвещенного монарха. Как и «Телемак» Фенелона и «Агатон» Виланда, роман «Сетос» посвящен проблемам воспитания благородного и разумного правителя, которое закладывает в нем принципы гуманизма и справедливости, в дальнейшем проявляющиеся в его государственной деятельности. Жизнеописание Сетоса чередуется с философскими и политическими рассуждениями, с изображением воспитания принца связаны размышления о наилучшем государственном устройстве и о необходимости культурных учреждений в этом государстве, развиваются идеи о здоровой внутренней и внешней политике (в частности - каким образом завоевать богатейшие колониальные территории в Африке). Тут же высказываются мысли о необходимости духовного совершенствования человека (самоотверженность, подлинное нравственное величие главного героя, в конце романа отрекающегося от престола).

В XVIII в. роман «Сетос» пользовался чрезвычайной популярностью. Швейцарский моцартовед Ф.Лодевиг (отмечающий текстуальные совпадения между романом и либретто оперы) пишет о нем: «Этот роман (в девяти версиях - на французском, английском, итальянском и немецком языках) мгновенно (Lauffeuer) распространился по всей Европе. В течение более чем столетия он был популярнейшей книгой как среди старой аристократии, так и в революционных кругах» [140].

Следует отметить, что к образу идеального правителя Сетоса Моцарт уже обращался в 1773 г., когда писал музыку к пьесе Геблера «Тамос, король Египта», основанной на том же источнике (как пишет А.Кирхенгейм: «Этот сюжет очень занимал читающую публику и любителей театра, и им весьма часто пользовались до того времени, когда Моцарт написал свою "Волшебную флейту"» [43]).

Но гораздо более конкретно - в условно-историческом, а не сказочно-фантастическом (в «Сетосе» - в легендарно- мифологическом) освещении тема просвещенного монарха встает в другой опере, созданной в последний год жизни композитора (параллельно с «Волшебной флейтой») - в опере «Милосердие Тита».

Опера «Милосердие Тита» была написана по заказу для коронационных торжеств в Праге в честь принятия Леопольдом II чешской короны, и потому в литературе она получила название «Kronungsoper» (коронационная опера). В это время Моцарт, уже тяжело больной, был занят сочинением «Волшебной флейты» и «Реквиема». Однако он не отказался от предложения - потому ли, что испытывал материальные затруднения или его чем-то привлекал этот сюжет (к тому же он так любил Прагу, с которой у него были связаны самые светлые воспоминания в связи с премьерой «Дон Жуана» в 1787 г.!). В конце августа 1791 г. он приезжает туда - очевидно, лишь с небольшими заготовками музыки, репетирует с певцами и оркестром (не считая участия в концертах и в осуществленной тогда же постановке «Дон Жуана»). Опера была закончена 5 сентября и поставлена 6 сентября 1791 г., в день коронации. Самое парадоксальное, что коронованные заказчики - император, императрица, князь Цинцендорф - остались равнодушны к этой музыке, на их взгляд, недостаточно эффектной, слишком скучной, не привычной для традиционной итальянской оперы-серии, но публика наслаждалась. Приведем хотя бы одно свидетельство - Франца Александра фон Клейста, который посетил оперу вместе со своим племянником, будущим знаменитым писателем Генрихом Клейстом; он писал, что моцартовские мелодии были «так красивы, что могли бы соблазнить ангелов спуститься на землю» (цит. по: [142]). И далее, в течение 20 лет эта опера шла с неизменным успехом в разных странах мира, в том числе в России (в частности, в переводе Г.Р.Державина).

Однако судьба «Милосердия Тита» отнюдь не была безоблачной. Трудно найти другое произведение Моцарта, рецензия которого была бы столь противоречивой. Сразу же после премьеры мнения современников разделились. Так, например, один из первых биографов Моцарта Ф.К.Немечек считал «Милосердие Тита» совершеннейшим творением Моцарта. В критических отзывах того времени проскальзывает даже сравнение оперы с «Тассо» Гёте. Некоторые, однако (к ним в какой-то мере уже в XX в. примыкает Г.Аберт), находят в опере следы спешки, и даже потворство вкусам широких масс (в связи с ситуацией заказа),

считают, что это неровное произведение, уступающее другим поздним шедеврам. А. Эйнштейн видит в персонажах оперы кукол, воплощающих абстрактные принципы, относя это за счет жанра оперы-сериа, которая к этому времени уже изжила себя [110]. Надо сказать, что такое недоумение и непонимание замысла Моцарта возникало и у некоторых современников. Против подобного взгляда на оперу (в частности, принадлежащего Иоганну Баптисту Шаулю, вюртембергскому королевскому придворному музыканту, смешиваются с описанием ритуала посвящения, который «представляет собой полное собрание всех страшных сказок, какие только могут вместить в себя подземные храмы, подземные лабиринты и т.д. и в коих полностью отсутствуют реальные факты, хотя здесь даже приложена географическая карта» [140].

Этот взгляд особенно утвердился в XIX и 1-й половине XX вв. в связи с эстетической установкой на реалистическую оперу. Исследователи не могли понять, почему Моцарт - после того как он уже пришел к смешению жанров и драме характеров в своих зрелых сочинениях - вдруг делает «шаг назад» и обращается к традиционной опере-сериа, которая воспринималась как анахронизм (как пишет А.Эйнштейн, «в 90-е годы XVIII столетия опера *seria* была уже артефактом, окаменелостью из более ранних культурных слоев» [110]). Но так не считал Моцарт, и так не считали зрители различных городов Европы, восторженно аплодировавшие его опере! - заявляет В.Мэнн, активно беря ее под защиту. Автор с позиций нашего времени, переосмысляющего многое в искусстве Моцарта, видит в ней «подлинную оперу», находит в ней музыкальное богатство и изобретательность, стройный драматургический рельеф.

Исследователи задают также другие вопросы, на которые не так-то легко дать однозначные ответы. Почему Моцарт обратился к либретто Метастазия почти 60-летней давности, в котором позднейшие критики находили схематизм и отсутствие подлинного драматизма? Почему он вообще обратился к такому сюжету, прославляющему добродетельного и милосердного монарха - только потому, что эта опера была ему заказана, или в этом проявилась его позиция?

Здесь надо заметить, что подобная тематика была вполне в обычаях оперного искусства XVIII в., и Моцарт мыслил и действовал в рамках существующей традиции - той реальности, которая составляла основу его бытия. Антимонархические настроения никогда не были свойственны композитору. С детства, со времени своих гастрольных путешествий вундеркинда общавшийся с императорским двором, обласканный

аристократами (вспомним, что в шесть с половиной лет он «сделал предложение» Марии-Антуанетте, будущей королеве Франции, погибшей на эшафоте, правда, уже после смерти Моцарта), он вряд ли думал когда-либо о свержении императорской власти. Другое дело, что, испытав на себе своевластие архиепископа Зальцбурга Иеронима Колоредо, а затем, убедившись в равнодушии и скрытом презрении когда-то благоволивших к нему, ребенку, членов императорской фамилии и курфюрстов, он, согласно своим гуманистическим взглядам и независимому, гордому, свободолюбивому складу характера, возможно, стал задумываться над тем, какой должна быть эта власть и каким должен быть государь.

Образы монархов (в связи с заказами, но вряд ли в противоречии со взглядами Моцарта) неоднократно возникали в его операх, начиная с первой оперы-серии, «Митридат, царь Понта», написанной и поставленной в Милане в 1770 г., во время первого итальянского путешествия, когда Вольфгангу было 14 лет. Далее следует «Луций Сулла» (1772, Милан), написанные «на случай» театрализованные серенады «Асканио в Альбе» (1771), «Сон Сципиона» (1772), «Король-пастух» (1775) - все три сочинения на текст Метастазियो. Наконец, уже в зрелый период тема монарха, царственной власти встает в «Идоменее» (1780-1781), а также в финале «Похищения из сераля» (1781-1782). В «Идоменее» эта проблема осложняется противопоставлением Идоменее, «антигероя» (В.Мэнн), несущего на себе груз невольной вины, и его сына Идаманта, подлинного героя, в конце оперы по велению богов принимающего царский венец. В тех случаях, когда монарх - первоначально тиран (античный - Митридат, Луций Сулла, восточный - султан Солиман в «Заиде», в меньшей степени - Селим-паша в «Похищении»), он испытывает просветление в финале, прощая и благословляя на брак молодых героев, которых должен был бы казнить. Варвар, оказавшийся способным на высший акт благородства, даже если это и не соответствовало логике развития характера - такой мотив был вполне органичным для миропонимания эпохи; подобное разрешение конфликта говорит о тесной связи этих опер Моцарта (как, конечно, и лежащих в их основе источников) с идеологией и этикой Просвещения, характерным для него несокрушимым оптимизмом и нравственным максимализмом. Проводя параллели с точки зрения сюжетной схемы между «Похищением из сераля» Моцарта и «Ифигенией в Тавриде» Гёте, Л.В.Кириллина делает вывод о существовании некоего метасюжета эпохи, который воплотился во многих драмах и операх [41].

Но благородство моцартовского Тита - не результат внезапной эволюции, прозрения и просветления в экстремальной ситуации (обычно это - кульминация и развязка в развитии сюжета), а качество, присущее герою с самого начала - и в этом смысле он предлагается публике как идеал, образец для подражания. Кстати, заметим в скобках, что Тит Метастазियो, и тем более Моцарта, далек от своего исторического прототипа, и события, описанные в опере, являются вымыслом, не опирающимся на исторические факты. Правда, римский император Тит Флавий Веспасиан, живший в I в. н. э. и правивший всего два года, согласно Светонию, отличался как правитель справедливостью, великодушием, благородством, хотя до этого вел распущенную порочную жизнь, славился жестокостью к врагам и склонностью к интригам, так что заслужил даже прозвище второго Нерона. Столь удивительная эволюция, поразившая воображение современников и потомков, донесла до XVIII в. легенду об идеальном монархе идея, которая оказалась столь созвучной эпохе.

«Милосердие Тита» Метастазियो, написанное в 1734 г., во второй, венский, зрелый и кульминационный период его творчества, считалось одним из лучших его созданий. И так думали не только современники поэта, для которых Метастазियो был признанным кумиром. Уже в 1814 г. Стендаль в своих «Письмах о Метастазियो» говорит, что «Милосердие Тита» или «Иосифа» трудно читать без слез, сравнивая Метастазियो с Данте, Петраркой, Боярдо, Ариосто, Тассо [8 5].

Пьеса Метастазियो «Милосердие Тита» была очень популярна. Впервые она была положена на музыку Антонио Кальдарой (1734) и исполнена по случаю тезоименитства Карла VI. И далее, в течение многих лет, она вновь и вновь привлекала внимание композиторов, среди них Л.Лео, И.А.Хассе, Г.К.Вагензейль, И.К.Бах, К.В.Глюк, Б.Галуппи, П.Йомелли, И.Я.Хольцбауэр, Дж.Д. Скарлатти, И.Г. Пауман, П.А.Гульельми. За годы с 1734 по 1829 было написано 83 оперы на этот сюжет.

И все-таки нельзя не отметить того факта, что опера Моцарта была создана в 1791 г. - через два года после начала Французской революции. Означало ли обращение к этому сюжету через более чем полвека после создания либретто какую-либо политическую позицию Моцарта? Не сохранилось никаких высказываний композитора по поводу Французской революции, но известно, что он не любил Вольтера и, думается, что несмотря на свое свободолобие и независимость, на свое критическое отношение к власти имущим, он вряд ли мог одобрить идею

революционного переворота и тем более утверждения прекрасным идеалов при помощи террора. За неимением определенных свидетельств, исследователи высказывают различные соображения и предположения по этому вопросу. Например, философ, музыкальный деятель и моцартовед Иван Пагель в своей интересной монографии [47] сравнивая текст и музыку оперы-буффа «Свадьба Фигаро», оперы-сериа «Милосердие Тита» и зингшпиля «Волшебная флейта», задается, в частности, вопросом: насколько возможна и жизнеспособна большая опера-сериа о милосердии монарха, если мир больше не верит в Богом данную власть государя? А Р. Фурман видит в этом произведении отражение того мироощущения, которое характеризует последний год жизни композитора - предчувствие смерти, мужественная готовность к ней, печать фатализма, которая лежит и на концепции оперы, и на образе Тита.

В.Мэнн, напротив, говорит о той революционно настроенной части публики, которая воспринимала этот сюжет совсем иначе - «аплодировала Вителлии (организующей заговор против Тита и покушение на него. - *Е. Ч*) как мадам Дефарж оперной сцены и требовала, чтобы Тит, как бы он ни был милосерден, был сброшен в Колизей к своим собственным львам. Такое отношение не помешало, однако, успеху оперы: «Жители Праги - после того как королевство пало - восхищались оперой, так же как и австрийцы, немцы, итальянцы, англичане» [142].

Когда в 1791 г. либретто Метастазлио попало в руки Моцарта, оно уже не могло удовлетворить его запросы оперного композитора: во многих отношениях, учитывая новый этап развития оперного искусства, оно устарело. Поэтому он просит саксонского придворного поэта Катарино Мадзола внести в него различные изменения. Переделки, в первую очередь, сводились к тому, что традиционные три акта оперы сериа были сжаты в два (в соответствии с жанровым каноном оперы-буффа, столь любимой композитором), речитативы сокращены, часть арий заменена новыми, ряд солирующих номеров был превращен в ансамбли (не предусмотренные жанром оперы-сериа), что было очень важно для Моцарта они, как и эффектная сцена пожара Капитолия и хора объятых ужасом римлян, завершающая I действие, создавали условия для драматургической выразительности (не случайно Моцарт был доволен работой Мадзола).

Можно предположить, что переделки касались только структуры оперного спектакля, не затрагивая содержательной стороны. Однако это невозможно при таком количестве сокращений и замен, при создании

нового текста и изменении старого. Конечно, здесь возникали свои акценты и именно на идеальной стороне сюжета. Так, возвращаясь к вопросу об отношении Моцарта к императорской власти, можно привести высказывание Р. Фурмана: «Система в целом еще не ставится под сомнение, но утопическое качество характера Тита выхолащивает ее изнутри» [126].

Г.Аберт, сравнивая трактовку сюжета у Глюка и у Моцарта, замечает, что «Моцарту представлялся не римский император Тит, а лишь его "clemenza" ("милосердие") и единственная моцартовская черта, которую унаследовал этот побледневший идеальный образ, - мягкое выражение тоски и покорности судьбе» [1, II]. Критические нотки, которые ощутимы в этом суждении, и есть следствие уже упоминавшегося несколько снисходительного отношения к этой опере Моцарта, которое было характерно для классиков моцартоведения XX в. Г.Аберта и А.Эйнштейна. Последний, например, иронически называет Тита «великодушным манекеном, который оказывается от избранных для него невест, как только узнает, что они обручены с другими, и разрывает уже подписанные смертные приговоры» [110].

Действительно, согласно сюжету оперы, Тит уступает свою невесту Сервилию своему подданному Аннию, затем предлагает свою руку Вителлии, которая, как потом выясняется, вместе с другом императора Секстом, на которого она оказывает давление, является вдохновительницей заговора против Тита. Покушение не удастся, и случайно уцелевший Тит прощает заговорщиков, а хор славит доброту императора. По этому поводу можно вспомнить шутовское высказывание Цельтера 1819 г. в письме к Гёте: «Еще должен был родиться подобный Тит, что был влюблен во всех девушек без исключения, которые все как одна хотели убить его» [120, II] (цит. по: [1, II]).

Тем не менее, для Моцарта, очевидно, было важно именно это идеализированное, утопическое начало в сюжете, что так отвечало его мировоззрению последнего периода его жизни.

Интересные мысли по поводу трактовки сюжета Моцартом высказывает Вольфганг Просе в статье «Неолатинская традиция и Просвещение в "Милосердии Тита" Мадзола/Моцарта» [153]. Рассматривая изменения, сделанные Мадзола в либретто Метастазियो, автор делает акцент на содержательной их стороне, считая, что у Мадзола и Моцарта происходит возрождение тацитовской проблематики, которая была приглушена у Метастазियो по сравнению, например, с пьесой Корнеля «Тит и Береника». Таким образом, эстетические принципы

Метастазии и Моцарта оказываются совершенно разными, даже противоположными: аркадской позиции Метастазии, основанной на поэтике рококо, противостоит новый классицизм Моцарта. Именно в этом автор видит причину неприятия оперы Моцарта придворными кругами, в то время как широкой публике оказались более понятными его стилистические поиски, стремление воплотить идеал простоты (при этом Просе проводит параллели с операми Глюка и «Ифигенией» Гёте). Действительно, античный образец, возможно, в какой-то мере наложил отпечаток и на музыку Моцарта, которая, что вообще свойственно его поздним произведениям, обладает классической простотой, прозрачностью, ясностью (не случайно в литературе о Моцарте возникают подчас аналогии с веймарским классицизмом Гёте). Вспоминается классическая мысль Винкельмана, которой он характеризовал идеал греческой античности, - формула, подхваченная Гёте: «Благородная простота и спокойное величие». Неудивительно, что в Веймарском театре, руководимом Гёте, «Милосердие Тита» - среди других опер Моцарта - ставилось 28 раз.

Возвращаясь к проблеме трактовки Моцартом в «Милосердии Тита» темы просвещенного монарха, обратимся еще раз к статье Р.Фурмана, в названии которой фигурируют противопоставленные понятия («Коронационная опера, княжеское зеркало, утопия или сатира?»).

Да, «Милосердие Тита» - коронационная опера, написанная в честь Леопольда II. Однако у Моцарта не было причин (если не считать заказа) восхвалять Леопольда II. Но, учитывая предположение о том, что опера была задумана и начата раньше, исследователь считает, что «Милосердие Тита» обращено к Иосифу II, который в значительной мере, действительно, осуществлял идею просвещенного монарха. Десятилетие его правления (1780-1790) многое дало Просвещению, когда - вслед за своей матерью Марией Терезией - он проводил реформы, причем такие радикальные, как отмена крепостного права и установление равноправия всех вероисповеданий (в частности, он благоволил масонству); не случайно его именем была названа целая эпоха в истории австрийской культуры - йозефенистский период. И, возможно, своей оперой Моцарт создал «Fürstenspiegel» - княжеское зеркало - в память об Иосифе II, чтобы дать новому императору образец для подражания. Но конечно, смысл оперы не сводится к прославлению того или иного конкретного монарха, каким бы идеальным он ни представлялся авторам. Это просветительская утопия, одетая в античные одежды, с совершенно очевидным ...

Параллели между «Волшебной флейтой» и «Милосердием Тита» нередко привлекают внимание моцартоведов. Прежде всего, это касается тематики этих опер, но также и их музыкального языка. С этой точки зрения большая близость обнаруживается между музыкальными характеристиками главных героев. Эти связи, например, подробно анализируются в статье английского исследователя Даниэля Хатца, которая носит симптоматичное название «Милосердие Зарастро» [129].

Написанные в разных жанрах, две последние оперы прекрасно дополняют друг друга и в совокупности дают представление о художественном мире позднего Моцарта. Из них «Милосердие Тита» менее известно и популярно. А между тем именно в этой опере Моцарт выразил много сокровенного и важного для себя, что заставило Р.Фурмана сделать следующий вывод: «Моцарт оставил свое завещание потомкам не в "Волшебной флейте", как считал Альфред Эйнштейн, а в "Тите". Ниссен правильно делал, когда называл это произведение "лебединой песней Моцарта"» [126]... В словах из заключительного речитатива Тита: «Рим должен узнать, что я тот же и что я все знаю, всех прощаю и все забыл», - автор видит воплощение позиции Моцарта перед лицом смерти в последний год его жизни.

Восточная тематика в операх Моцарта

Философская проблематика в просветительском искусстве очень тесно переплеталась со столь популярной в XVIII в. восточной тематикой - можно вспомнить «Персидские письма» Монтескье, философские повести и сказки Вольтера, его же пьесы «Заира» и «Магомет», «Натана Мудрого» Лессинга с их условным историческим колоритом, «Тарара» Бомарше-Сальери и «Каиба» Крылова. Противопоставление культуры и варварства, гуманности и деспотизма, веротерпимости и религиозного фанатизма типичные просветительские проблемы, часто встающие в этих произведениях, в которых условный Восток - не только элемент экзотики, но и средство иносказания, способ идейного самовыражения.

Сам Моцарт еще в 1782 г. отдал дань восточной тематике, создав зингшпиль «Похищение из сераля». Подступом к нему была «Заида» (1779) - серьезный, или трагический зингшпиль на текст И.Шахтнера, который так и не был закончен и поставлен. В основе «Заиды» и «Похищения из сераля» лежит одна сюжетная схема (впрочем, весьма распространенная в драматическом и оперном искусстве XVIII в. - см. выше), однако «Похищение» - качественно новая ступень в становлении

оперных и драматургических принципов Моцарта) и в развитии жанра зингшпиля.

Остановимся на трактовке Моцартом восточной тематики в этой опере. Это, прежде всего, касается образа Осмина, так как роль Селима-паши, который в конце оперы прощает и отпускает на волю пленников-европейцев, - речевая, и его характеристика - косвенная (хоры янычар, прославляющие справедливого правителя). Симптоматично, что «благородный варвар» не получает у Моцарта самостоятельной музыкальной характеристики - не наступило еще время «Волшебной флейты» и мудрого Зарастро. В это время Моцарта больше привлекает колоритная фигура стража гарема Осмина, грубого, мстительного, преследующего своими домогательствами Блондхен, служанку Констанцы (отсюда протягиваются нити к мавру Моностатосу из «Волшебной флейты», также охраняющему и преследующему Памину). Осмин - герой не просто условно-восточный, но турецкий - с ним связан так называемый «янычарский» стиль Моцарта.

Гротескная фигура «турка» - традиционный персонаж европейского и, в частности, немецкого и австрийского искусства начиная с XV в., в том числе персонаж «главных и государственных действий» (в связи с турецкими войнами - об этом см., например: [93]), а в XVIII в. он становится устойчивым типом в комической опере. Так что проникновение турецкой тематики в зингшпиль вполне закономерно [19]. И хотя здесь Моцарт идет по проторенному пути, для него в образе Осмина важны не только гротескные черты, дающие ему возможность использовать обычный арсенал буффонных средств итальянской комической оперы, но и в первую очередь, локальный турецкий колорит, экзотическую дикость, необузданность героя, которые влекут за собой янычарскую, колоритную, красочную («турецкую») музыку. Поэтому Осмин, по сравнению с первоисточником, пьесой К.Ф.Бретцнера, переделанной для Моцарта К.Г.Штефани, играет столь важную роль в «Похищении», фактически он становится антагонистом главных героев - Бельмонта, Констанцы, Блондхен.

Анализируя «янычарский» стиль Моцарта в контексте Просвещения, В.П.Широкова видит в этом противопоставлении действие классического принципа семантических антитез. «В зависимости от контекста эти антитезы можно интерпретировать как о общение мировоззренческой коллизии культуры и варварства, или наивности и первобытной дикости; неоднократное повторение сходных контекстных ситуаций в разных произведениях Моцарта позволяет рассматривать эти произведения как

вариации на одну культурную тему, - пишет автор. - Противостояние Культуры и Варварства... становится одним из ведущих мотивов концепции "Похищения из сераля"» [109].

Автор этой интересной статьи, к которой мы еще вернемся, рассматривает проблему культуры и варварства в широком эстетическом и философском контексте европейского Просвещения - в частности, с точки зрения шиллеровских понятий наивного и sentimentalного. Проводя параллели между «янычарским» стилем Моцарта и идеями Канта, Гердера, Гете, Шиллера, автор отмечает связь композитора с немецким Просвещением, ничего не говоря при этом, однако, о специфике австрийской культуры (даже не упоминая ее!). В результате возникают невольные натяжки: например, в одном ряду оказываются Осмин, Моностагос и Папагено. А ведь именно благодаря образу Папагено - явлению сугубо австрийскому - «Волшебная флейта» оказалась новым, более высоким этапом в развитии жанра зингшпиля у Моцарта, превратившись в национальную оперу.

В «Волшебной флейте», написанной десятилетием позже «Похищения», также присутствуют восточные (в данном случае - условно-египетские) реалии. В 90-е гг. XVIII в. - в период постановки «Волшебной флейты» - на сценах венских театров идет немало пьес, действие которых разыгрывается в весьма экзотической восточной среде (причем это не только Египет, но и Индия, Перу), часть из них связана с масонской тематикой, другие же воплощают в более отвлеченной форме гуманистические идеи. Среди них - «Праздник Солнца браминов» Хенслера (1790), его же - «Орангутанг, или Празднество Тигра» (поставлена в тот же день, что и «Волшебная флейта» - 30.IX.1791 г., в Леопольдштадт-театре) и «Заговор Одалисок, или Львиная охота» (1792), «Испанец в Перу, или Смерть Роллы» Коцебу (1795), «Зеркало Аркадии», «Адская гора, или Испытание и награда», «Пирамиды Вавилона» Шиканедера, а также его же (утраченная) вторая часть «Волшебной флейты» - «Лабиринты, или Борьба со стихиями» (1798). Колоритные экзотические заглавия этих пьес, список которых можно было бы продолжить, говорят сами за себя,

«Волшебная флейта» - опера-сказка. Она написана в жанре волшебного зингшпиля, чрезвычайно популярного в Вене. В это время венскую сцену буквально захлестнула волна пьес волшебного-фантастической тематики (в том числе и зингшпилей), содержание которых отвечало вкусам публики - «немного любви, немного слез - всего понемногу» [168]. Сказки, легенды, рыцарские

истории составляли материал для них, и всевозможные сюжетные хитросплетения были их неотъемлемым свойством. Вполне в этом духе разворачивается внешняя канва сюжета в «Волшебной флейте». Нагромождение событий - наподобие того, что мы встречаем в сказках Виланда, - смешение серьезного и комедийного, равноправное сосуществование возвышенной и комической пар, которые, оттеняя одна другую, идут разными путями к соединению, - в этом можно видеть и барочные корни.

Либретто «Волшебной флейты» с момента появления оперы и до настоящего времени вызывает самые различные суждения. Вообще, трудно представить себе более сложную и запутанную картину, чем работа над либретто «Волшебной флейты», - так, как она рисуется различными моцартоведами. Сомнение вызывало даже авторство Шиканедера (выдвигалось, например, другое имя предполагаемого автора либретто - Карла Людвига Гизеке, актера и драматурга в труппе Шиканедера); однако в конце концов моцартоведы сошлись на том, что подавляющее большинство текста принадлежит Э.Шиканедеру. Безусловно то, что в создании либретто активное участие принимал и сам Моцарт (как это вообще было ему свойственно), и не исключено, что изменение плана либретто в процессе работы (что обернулось некоторыми внешними противоречиями в сюжете) принадлежит именно ему. Это изменение привело к усилению аллегорически-философской направленности оперы, что было связано с масонскими увлечениями авторов (они были членами одной ложи) и в соответствии с этим с подключением к либретто новых литературных источников: ломимо сказочных («Оберон» и «Джиннистан» Виланда - в частности, сказки «Лулу, или Волшебная флейта»), легендарно-мифологических (знаменитый в те годы роман французского писателя Террассона «Сетос»). Изменение коснулось и образной системы оперы; Лучистая из «Джиннистана» превратилась в Царицу Ночи, повелительницу царства мрака, в то время как вместо злого волшебника, похитившего у нее дочь (отголоски этого мотива мы находим в образе мавра Моностатоса), появился мудрый правитель царства света Зарастро.

Диапазон оценок либретто Шиканедера колеблется от иронического отрицания до восторженного признания. Среди защитников либретто - такие великие мыслители и художники, как Гердер, Гёте, Шиллер, Гегель, Бетховен.

И тем не менее, вдумываясь в развитие сюжета, мы не можем избавиться от ощущения то и дело возникающих противоречий и

неувязок, Например, почему дарителями волшебных музыкальных инструментов как средства преодолеть опасности в пути оказываются три дамы, «приближенные» Царицы Ночи и, следовательно, носительницы мрака? Почему именно они в I действии рекомендуют Тамино и Папагено в качестве проводников в царство Зарастро трех мальчиков - «юных, красивых, милых и мудрых»? Противопоставление антагонистических миров здесь явно размыто, они оказываются сообщающимися сосудами. Еще более странно то, что присмотр за Паминой мудрый всезнающий Зарастро поручил негру Моностатосу, воплощению зла, угрожающему ей насилием. Как вообще это «исчадие ада» оказалось в его свите? Предположения исследователей по этому поводу самые различные, вплоть до курьезных: «расовая дискриминация» (?!): средство некоторого снижения образа Зарастро, доказательство того, что Моцарт не полностью на его стороне; аллегорическое изображение вездесущей тайной полиции в Вене, где «каждый Зарастро был окружен этими черными»; наконец, результат спешки и случайной неувязки при переработке либретто: Шиканедер, превратив царство Зарастро в доброе, просто «забыл» там Моностатоса. Возникает и законный вопрос: зачем Зарастро вообще потребовалось похищать Памину? Последнее обстоятельство породило ряд толков и неожиданных интерпретаций. <...>

И все-таки, критикам либретто «Волшебной флейты» можно ответить словами Виланда: «Вы судите слишком строго... Правда, во всей этой истории с начала до конца природа извращена, характеры его так же банальны, как неправдоподобны происшествия, и если те и другие разобрать по правилам разума, вероятности и нравственности то трудно измыслить что-либо более отвратительное. Однако, было бы несправедливо судить о климате Сибири по погоде в Валенсии, а об обычаях у китайцев по нашим обычаям. Царство фей расположено за пределами естественной природы и управляется по своим собственным законам: вернее сказать, ни по каким законам (как некоторые республики, кои я не хочу назвать). Надо судить о волшебной сказке по другим сказкам о феях, и с этой точки зрения я нахожу историю Бирибинкера не только правдоподобной назидательной, но и во всех отношениях более интересной, чем все остальные сказки на свете» [22, 52]. <...>

«Волшебная флейта» пронизана стихией народной сказочности и фантастики. Чисто сказочным являются основные сюжетные мотивы - похищение невесты, испытания героев, волшебные инструменты, помогающие в пути, да и масонские троекратные повторы - стабильный прием развития сюжета в сказке. Вспомним также тот момент, когда

перед восхищенным Папагено чудесным образом возникает золотой стол, уставленный различными яствами и винами, или - из-под земли вырастает огромный кубок, полный вина. В этом традиционном сказочном мотиве можно усмотреть черты народной утопии, тесно связанной со сказкой. Ведь известно, что культ материального изобилия и праздничности - неотъемлемое свойство народных утопических представлений, встречающихся в фольклоре различных стран (молочные реки с кисельными берегами, ручьи, струящиеся вином, дома с крышами из пирогов, поросенок, бегающий с вилок в боку, летающие жареные гуси и т.д.).

Сказочные мотивы «Волшебной флейты» восходят к сказкам и фантастическим поэмам К.М.Виланда, которыми зачитывались в Германии и Австрии люди самых разных социальных слоев. Творчество Виланда вообще было богатым источником, из которого черпали идеи и сюжетные схемы авторы волшебных зингшпилей. «Волшебной флейте» предшествовал целый ряд произведений, написанных по мотивам Виланда, - «Оберон, царь эльфов» Гизеке и Враницкого, «Камень мудрецов, или Волшебный остров» Шиканедера, «Каспар-фаготист» Хенслера. Так что в этом плане Моцарт опирался на устойчивую традицию.

Моцарт и Бомарше. Свадьба Фигаро. Образ Керубино

Говоря о Моцарте в контексте европейского Просвещения, невозможно миновать «Свадьбу Фигаро».

Проблема «Моцарт и Бомарше» давно занимает исследователей. В отличие от многочисленных случаев, когда музыка прославила и донесла до потомков второстепенную пьесу, здесь перед нами два конгениальных создания, что в какой-то мере затрудняет их сравнительный анализ.

И действительно: казалось бы, что может быть общего между блистательной, ниспровергающей все традиционные взгляды комедией французского драматурга, о которой император Людовик XVI сказал, что дать разрешение на ее представление - все равно, что разрушить Бастилию (отсюда протягиваются нити к известному изречению Наполеона: «Революция началась не со взятия Бастилии, а с премьеры "Фигаро"»), и музыкальной комедией. Да Понте-Моцарта, «отнюдь не лишенной социального подтекста, но все же веселой, неотягощенной, человечной, божественно легкой» (А.Эйнштейн [110]). И вообще - что может быть общего между Моцартом и Бомарше? Однако обратился же композитор к этой пьесе!

Счастливым случай свел Моцарта с Да Понте, вместе с которым он создал три своих шедевра - «Свадьбу Фигаро», «Дон Жуана» и «Так поступают все» (и «которого Моцарт за эти три сочинения взял с собой в бессмертие» [там же]), произведения, совершенно различные по тематике и духу, которые продолжают задавать загадки исследователям. Да Понте, чья бурная жизнь, полная приключений, взлетов и падений, чей жизнелюбивый и авантюрный дух были под стать автору знаменитой трилогии, - именно такой либреттист был нужен Моцарту, чтобы воплотить его новаторские замыслы, его смелые идеи.

Первым появился «Фигаро». Согласно мемуарам Да Понте, инициатором в выборе литературного источника был Моцарт. И несомненно, что он, как обычно, принимал активное участие в переработке пьесы в либретто. «Нужна была недюжинная отвага, чтобы узреть в этой комедии предпосылки для оперы *buffa* и суметь ее создать», - восклицает А.Эйнштейн [110]. Но отвага была нужна и для того, чтобы остановить выбор на пьесе, имеющей такую скандальную репутацию, которая была запрещена в Австрии, писать оперу втайне от всех, не имея никаких гарантий того, что удастся уговорить императора отменить свой запрет. И хотя из политических соображений (но также и ввиду специфики комической оперы) острый социальный смысл пьесы Бомарше в какой-то мере был приглушен (например, была исключена сцена суда), однако и то, что осталось, звучало весьма вызывающе, - дерзкий, вольнолюбивый дух Фигаро живет в опере. Впрочем, как пишет А.Эйнштейн, именно в опере-буффа «легче было сказать многое такое, что будучи напечатано в памфлете или в **книге**, привело бы автора в тюрьму» [там же]. (Или, как говорит Фигаро в «Севильском цирюльнике» Бомарше: «В наше время чего не следовало бы говорить, то поется»).

Почему все-таки выбор Моцарта пал на комедию Бомарше? Мог ли его привлечь революционный дух пьесы? Г.Аберт отвечает на этот вопрос отрицательно [1, II, 1]. «Все призывы близящейся революции, идеи свободы, равенства и совершенствования государства не содержали для него ничего осязаемого, жизненного, а были абстрактными теориями, до которых ему не было дела», - утверждает автор, убежденный в абсолютной аполитичности композитора (хотя он и признает, что «время от времени в его высказываниях встречаются и демократические излияния из тех, что охотно твердила тогдашняя буржуазия, как, например, о том, что сердце, а не сословие облагораживает человека, что богатые не способны на дружбу или что все немецкие князья - скряги, что даже самую честь служить при императоре он будто бы ценит не очень

высоко» [там же]). Иное мнение мы встречаем в монографии Е.С.Черной: «Его в равной степени могли привлечь и революционная смелость пьесы, где интересы третьего сословия были откровенно противопоставлены интересам аристократии, и сценические ее достоинства - живость образов, блеск интриги, богатство характеров и чудесный, острый конкретный язык» [93]. А молодой исследователь П. Луцкер высказывает несколько неожиданное соображение, отражающее потребность нашего времени в переоценке ценностей: «Бомарше сосредотачивается на переосмыслении общественных отношений, на утверждении их нового характера прежде всего ради установления новых норм, то есть следует по традиционному пути. Однако к опере проповедуемая Бомарше новая шкала моральных ценностей неприменима... Позиция автора оперы вообще совершенно иная... Моцарт вовсе не стремится во что бы то ни было провозглашать или утверждать, его цель - внимательное и заинтересованное, исполненное сочувствия или иронии *познание* и *понимание* естественного хода жизни» [49].

«Исказил ли Моцарт Бомарше?» - так называет свою статью о «Свадьбе Фигаро» П.В.Луцкер. Отталкиваясь от высказывания Стендаля, опиравшегося в своих рассуждениях на канон итальянской оперы-буффа («Можно утверждать, что Моцарт предельно исказил пьесу» [84]), исследователь подходит к данной проблеме с позиций образного и драматургического развития, привлекая категорию «характера».

Ссылаясь на точку зрения Г.Аберта (поддерживаемую многими другими моцартоведами), который считал, что герои оперы Моцарта отнюдь не маски, не типичные амплуа, как в опере-буффа, они свободны от дидактичности и обладают индивидуальностью, П.Луцкер при этом берет под защиту оперу-буффа, также находя в ней характеры. Однако в «Свадьбе Фигаро» автор справедливо видит не просто характеры-типы, но характеры индивидуальные, наполненные жизненным содержанием, выходящим за рамки жанрового канона. Именно в этой нетрадиционности трактовки характера (не социальный тип, а живой человек) П.Луцкер усматривает водораздел между пьесой Бомарше и оперой Моцарта. Такое противопоставление не кажется правомерным. Вспомним, что Бомарше писал в предисловии к «Женитьбе Фигаро»: «Как только сюжет у меня сложился, я вызываю действующих лиц и ставлю их в определенные положения... Что они будут говорить, это мне неизвестно; что они будут делать, вот что занимает меня. Затем, когда они как следует разойдутся, я начинаю писать под их быструю диктовку...

Каждый в моей пьесе говорит своим языком, и да сохранит их бог естественности от языка чужого» [15].

Вряд ли можно назвать традиционной позицию Бомарше, который в своей пьесе смело бросил вызов обществу и шесть лет добивался ее постановки. Так что в пьесе Бомарше также действуют индивидуальные личности, наделенные индивидуальной речевой характеристикой. Конечно, герои Моцарта отличаются от героев Бомарше, и это вполне естественно. Как пишет Г.Аберт: «Верить в то, что гений удовольствуется подражанием какому-нибудь образцу, хотя бы он и носил имя Бомарше, означает вообще не понимать самую суть гениальности. Цель гения творить нечто новое» [1, II, 1]. И конечно, различие в индивидуализации образов у Бомарше и у Моцарта обусловлено также спецификой музыкального искусства, в котором (даже если это опера, где законы драмы играют столь важную роль) лирическое начало (среди трех родов искусства), воплощенное в музыкальной интонации, будет определяющим, подчиняющим себе злободневную актуальность, социальную остроту, смелость и блеск слова литературно-драматического источника.

Никак нельзя утверждать, что Фигаро (как считается, во многом автобиографический герой для Бомарше) был чужд Моцарту. Напротив: его оптимизм и бодрость, неистребимый юмор, жизнелюбие, нестигаемая воля, чувство собственного достоинства, независимая позиция по отношению к аристократии (свойства, которые характеризуют Фигаро как типичного героя просветительской литературы) - все это могло только привлекать Моцарта, многие из этих качеств были присущи ему самому. Боевой дух Фигаро, составляющий пафос пьесы Бомарше, сохранился в опере Моцарта, более того - получил новое, еще более действенное, не нуждающееся в словесном подтверждении *чисто музыкальное* воплощение: не случайно арию Фигаро «Мальчик резвый» распевала вся Вена, она стала символом оперы и пьесы.

Пожалуй, можно сказать, что если бы были какие-то сомнения по поводу связи Моцарта с европейским Просвещением, то один только Фигаро их бы разрешил. Но существует несколько иная точка зрения, с которой нам бы хотелось поспорить. П.В.Луцкер «абсолютно своеобразное и неожиданное в общем историко-культурном контексте видение жизни в зрелых операх Моцарта» связывает с «принципом непредвзятого наблюдения, свободного от изначальной идейной заданности» [49], характерным для позднего Просвещения. Но в таком случае непонятно, почему опера Моцарта, написанная только через 4 года

после комедии Бомарше, относится к позднему Просвещению, а пьеса Бомарше к нему не относится.

Кроме того, проблему характера в операх Моцарта нельзя рассматривать только в общеевропейском контексте (это в данном случае выглядит несколько отвлеченно), вне австрийской специфики. К сожалению, в глубокой и интересной работе П. Луцкера, где проявляется широкая эрудиция автора, опять-таки ничего не говорится об австрийском Просвещении.

И в этом плане по-прежнему практически единственным исключением в отечественном моцартоведении остается монография Е.С.Черной. Автор глубоко и детально анализирует национальные корни оперы Моцарта. «Он истолковал пьесу Бомарше в духе венских комедий нравов, издавна утвердившихся на сцене обоих театров - литературного и народного» [93], - считает исследовательница. Она видит в опере воплощение национального австрийского характера, который был свойствен и самому Моцарту. «...Моцарт придал своим персонажам черты, характеризующие отечественного простолюдина: непосредственность, простодушное лукавство и здоровая энергия сочетаются в них с задушевностью, даже с чувствительностью, - пишет Е.С.Черная. - В сущности, его герои - современные ему венцы, и если сравнить Фигаро и Сюзанну Моцартских прототипами в итальянской опере, различие почувствуется очень ярко» [там же]. Причем эта мысль распространяется не только на образное развитие, но и на музыкальный язык, в котором автор также обнаруживает связь с венской бытовой музыкой, доказывая это музыкальными примерами.

Таким образом, та самая чрезмерная для стиля оперы-буффа «меланхоличность», которую находит в опере Стендаль, очевидно, имеет национальные истоки. И тот пример, который П.Луцкер приводит для иллюстрации нетрадиционной трактовки сюжета, - лирическая тема из финала оперы - вместо традиционного водевиля, завершающего пьесу Бомарше (тема, которую Стендаль назвал «прекрасным церковным напевом») - также, возможно, проявление чисто австрийской тенденции к смягчению и поэтизации тона, что особенно важно в конце. Как пишет Г.Аберт: «Это одно из тех мест, где воплощается тихое, глубокое счастье, которое для итальянца было бы просто непостижимым» [1, II, 1].

Некоторое приглушение критического пафоса первоисточника также может быть объяснено «чисто венской патриархальностью отношений между различными слоями населения» [93]. Действительно, критическая направленность гораздо меньше была свойственна австрийскому

искусству, чем немецкому и тем более французскому (такое произведение, как «Монахиня» Дидро, в Австрии было бы просто невозможно!), напротив, существовала тенденция известной идеализации власти (хотя отдельные примеры говорят и о контртенденции).

Так что различия в трактовке темы в этих двух шедеврах объясняются не только спецификой различных видов искусства, не только отличием творческой индивидуальности их создателей, но и опорой на национальные традиции, французскую и австрийскую, столь непохожие друг на друга.

В опере Моцарта есть образ, который особенно отличается от того, что мы встречаем в пьесе Бомарше, - это Керубино. «Уж не в этом ли второстепенном лице сосредоточена та безнравственность, которую пытаются усмотреть в самой основе моего произведения? - задает вопрос писатель своим воображаемым и действительным критикам. - Тринадцатилетний ребенок, при первом сердечном трепете готовый увлечься всем без разбора, боготворящий, что так свойственно его счастливому возрасту, создание, которое представляется ему созданием небесным и которое волею судеб оказалось его крестной матерью, - может ли он вызывать негодование?» [15]. И далее автор разъясняет свою позицию: «...образ моего пажа, не имеющий самостоятельного значения, до известной степени приобретает его только в связи с графом» [там же].

Итак, у Бомарше Керубино - персонаж второстепенный (так, во всяком случае, заявляет автор), но так ли это у Моцарта? Естественно, что речь в данном случае может идти не о той роли, которую он играет в развитии интриги (очевидно, такую же, как у Бомарше), а о его месте в музыкальной структуре оперы. У Керубино - два сольных номера, в которых и сосредоточена его музыкальная характеристика: ария «Рассказать, объяснить не могу я» и канцона, которую он поет Графине - «Сердце волнует». Это отнюдь не мало, учитывая, что у главных героев их не больше (Графиня и Сюзанна - по две, Граф - одна, Фигаро, правда, - три). Но важнее не «количество» музыкального материала, связанного с героем, а характер музыки, ее значение в музыкальном целом. Обе арии - маленькие шедевры, они, как и сам Керубино, обладают необыкновенной притягательностью. Это испытал на себе каждый, кто слушал оперу. И ни один исследователь, обращавшийся к «Свадьбе Фигаро», не мог обойти своим вниманием Керубино.

И действительно, начиная с поэтического отклика (на пьесу Бомарше, но, возможно, также и на оперу Моцарта) - стихотворения Пушкина «Паж или пятнадцатый год», которому поэт предпосылает эпиграф «C'est l'age

de Cherubin...» - «То возраст Керубино» - взволнованный монолог подростка, его захлебывающаяся речь - «Пятнадцать лет мне скоро минет;/ Дождусь ли радостного дня», завершающаяся мальчишеской репликой: «Хотите знать мою богиню,/ Мою севильскую графиню?../ Нет! Ни за что не назову!» и далее - через всю моцартоведческую литературу лейтмотивом проходит тема Керубино. Поэтические строки посвящает первой арии Керубино, например, Г.Аберт: «Кроме знаменитой первой арии Керубино, вероятно нигде во всей музыкально-драматической литературе не выражена с такой жизненной правдивостью проснувшаяся в мальчишеском сердце еще не осознаваемая любовь с ее лихорадочной возбужденностью, сладостной болью и всем неуправляемым поведением» [1, II, 1]. Автор видит в этой арии «непосредственный элемент первозданной природы, которая со всем ее сверкающим движением прямо переливается в звуки» [там же], сравнивая ее в этом отношении с «арией с шампанским» Дон Жуана и арией Тамино с портретом (аналогия с Дон Жуаном у исследователя возникла не случайно: это один из устойчивых мотивов в моцартоведении - эту параллель мы встречаем у Улыбышева, Эйнштейна, Киркегора и др. [88, III]).

Итак, Керубино - это один из значительнейших образов в операх Моцарта (и в оперной литературе вообще) - образ, дорастающий до значения символа. С ним связана важнейшая для творчества Моцарта тема - тема любви. Тему эту Г.Аберт считает основной в «Свадьбе Фигаро».

«Любви очень много в пьесе, даже слишком много» [88, III], - иронически замечает Улыбышев, имея в виду пьесу Бомарше. Однако автор не видит здесь благодарного материала для музыкального воплощения. И только Керубино («золотой самородок среди мишуры и фальшивых бриллиантов») дает такой материал: по мнению автора, «паж единственный характер у Бомарше, которого нечаянно задело дуновение поэзии» [там же].

Вынося за скобки некоторую безапелляционность суждения Улыбышева, мы должны, однако, признать, что он, как и многие другие моцартоведы, тонко почувствовал различие в трактовке темы любви у просветителя Бомарше и в музыке Моцарта. Как пишет Г.Аберт: «...здесь нельзя говорить и о какой-то морализующей тенденции. Любовь выступает в "Фигаро" как чистая, естественная, природная сила, которая в зависимости от ее смешения с другими побуждениями обнаруживает в

каждом отдельном персонаже все новые и новые стороны и глубины своей сущности» [1, II, 1].

Та особая роль, которую в «Свадьбе Фигаро» играет Керубино, состоит, следовательно, в том, что в нем находит чистое, «беспримесное» воплощение «основная тема» оперы, тема любви (именно благодаря юной свежести спонтанного стихийного потока, беспредметно направленного в мир вообще). И в качестве эталона она, по-разному проявляясь в каждом герое, высвечивает те или иные их качества. Вспомним, что писал о линии «Керубино-Граф» Бомарше, - это лишь одно из выражений данной тенденции. Однако нити от Керубино, как уже говорилось, протягиваются и к другим поздним операм Моцарта.

Это воплощается и в музыкальных - тонально-гармонических, интонационных - связях. Керубино поет свою канцону Графине в донжуановском си-бемоль мажоре, и в ее интонациях, пока еще сдержанных, окрашенных галантной чувствительностью, сквозь которую прорывается уже подлинная страсть, проступают интонации «арии с шампанским», где Дон Жуан излагает свое *credo*. А дуэт Графа и Сюзанны звучит в сладостном ля мажоре, и Граф уж слишком всерьез высказывает свое чувство к служанке, а Сюзанна тоже весьма увлечена кокетливым препирательством с Графом, дразня его «впопад» и «невпопад» вставленными словечками «Si!», «No!» И в памяти встает другой ля-мажорный дуэт - Дон Жуана и Церлины, «дуэт оболыщения». В «Свадьбе Фигаро» это еще игра, но игра с огнем, которая в «Дон Жуане» превратится в принцип жизни, а в «Так поступают все» перевернет всю жизнь героев, неожиданно по собственной беспечности оказавшихся в ловушке.

Тема любви в операх Моцарта. Дон Жуан. Киркегор о Моцарте

Вечная тема - тема любви - в XVIII в. получает самое различное воплощение. Вспомним, какую роль играет эротическая тематика в литературе и живописи рококо, как своеобразно сквозь призму этического эталона, провозглашавшего примат разума над чувством, она была претворена ранними просветителями, и как далее, в творчестве штюрмеров и сентименталистов она вновь оказывается центром притяжения, но с совсем иных позиций, как фактор естественного самовыражения личности, в психологическом ракурсе анатомии чувства; как затем она превращается в высшую духовную силу в зрелом творчестве Гёте. И естественно, что в опере XVIII в. тема любви -

ведущая, это пружина внешнего и внутреннего действия, часто - пробный камень для выявления позиции автора.

И, разумеется, эта тема была постоянной и сквозной в творчестве Моцарта, что исследователи объясняют не только спецификой музыкального и, в частности, оперного искусства, но и особенностями личности Моцарта, его личной судьбой (об этом см., например: [1, II, 1; 110]).

В претворении темы любви в операх Моцарта Аберт обнаруживает самые различные оттенки. Она выступает у него «...как демоническое жизненное побуждение, как страсть с тончайшими ее оттенками, как нравственная сила и как тупой инстинкт природы вместе с его искажением - похотливостью. В подобной многосторонней способности переживания и художественного изображения любви Моцарт, пожалуй, вообще не имел себе равных во всей оперной истории» [1, II, 1].

Действительно, достаточно вспомнить о юной романтической любви Бельмонта и Констанцы из «Похищения из сераля», написанного в светлую пору жизни Моцарта, в преддверии его собственной женитьбы; о лукавой веселой любви, полной игры и шуток, Сюзанны и Фигаро; о любви-ненависти донны Анны, любви-самоотречении донны Эльвиры, простодушном кокетстве Церлины в «Дон Жуане»; о перекрестной игре в любовь героев «Так поступают все»; о великодушии и отцовской нежности Зарастро в его отношении к Памине, о чистой преданной любви Тамино и Памины, выдерживающих все испытания на пути к счастью - в духе народных сказочных представлений; и тут же - о грязных притязаниях, пародии на любовь Осмина в «Похищении» и Моностагоса в «Волшебной флейте».

Естественно, что эта тема в творчестве Моцарта властно притягивает исследователей, но истолковывается она ими весьма по-разному. Одни находят в операх Моцарта прежде всего остроумную, изящную, веселую игру в любовь в ее чувственном преломлении, характерном для галантного искусства рококо; другие, напротив, рассматривая музыку Моцарта с позиций более позднего времени, видят в ней проявление предромантических тенденций, распространяя это и на трактовку темы любви. Например, Г. В. Чичерин в своем исследовательском этюде о Моцарте одной из своих задач считает опровержение трех «вздорных филистерских легенд о Моцарте»: 1) Моцарт - «Рококо», 2) Моцарт - «солнечный юноша» (якобы сын солнца, радостный, идеальный) и 3) Моцарт - «итальянец», - из которых наиболее несостоятельной и вредоносной он считает первую - Моцарт - «Рококо» [106]. Но

противопоставляя этому свой взгляд, инспирированный эпохой конца XIX - начала XX вв., впадает в противоположную крайность (питающуюся романтическими представлениями о Моцарте), видя в нем демонизм, космизм, мировую скорбь, иронию мирового духа и т.д. Более объективным и многосторонним представляется взгляд Г.Аберта.

В этом плане особенно притягательной для моцартоведов является опера «Дон Жуан» как ключ к разгадке тайны отношения Моцарта к теме любви. В самом деле, ее главный герой, об «эротической гениальности» которого так поэтически пишет С. Киркегор, является подлинным символом любви - по характеристике Улыбышева, «титаном чувственности».

Конечно, образ Дон Жуана в период создания оперы Моцарта (1787) имел и определенную злободневность: при желании он может быть рассмотрен и в социальном контексте, в последнюю треть XVIII в. сложном и неустойчивом, все время меняющемся, несущем в себе печать кризиса идей Просвещения. Симптоматичными оказываются и жанровые контрасты, соединение серьезного с комическим, и нетипичная для оперы-буффа роль трагического начала, и главный герой, олицетворяющий стихию раскрепощенного чувства, ниспровергающий все нормы человеческой морали, не подвластный житейскому суду, но лишь суду божьему.

Несомненно, в конце XVIII в. такой герой, как Дон Жуан, был актуален, причем даже в социальном плане. Исследователи проводят параллели между Дон Жуаном и великими авантюристами века - Казановой, Калиостро [163, 148].

Известный моцартовед Пауль Нетль в своей статье «Моцарт, Казанова, Дон Жуан» устанавливает связи между либреттистом Моцарта и знаменитым Казановой, который присутствовал на премьере оперы Моцарта в Праге и в архиве которого найдены наброски его собственного варианта либретто секстета из II акта оперы. Нетль проводит между Казановой и Да Понте социальные, психологические и даже биографические параллели. Оба прожили фантастическую, полную приключений жизнь, в которой, как в детективном романе, чередовались яркие, сенсационные эпизоды: духовная карьера, покровительство сильных мира сего, любовные победы и интриги, бегство из тюрьмы, нищета, взлеты и падения, смена самых невероятных профессий и, наконец, литературная (у Да Понте - литературно-театральная) деятельность. «Оба - и Казанова, и Да Понте, - пишет П.Нетль, - принадлежат к той категории итальянцев-авантюристов, каких можно

было встретить в XVIII в. при дворах Европы, в дворянских кругах Лондона, Вены, Парижа и Праги. Они то вели жизнь вельмож, ездили в упряжке четверкой, устраивали многолюдные и дорогие пирушки, вращались в обществе самых красивых женщин, то сидели без гроша и одалживали деньги у знакомых на оплату последнего ночлега» [149]. Автор развивает свою мысль дальше, выдвигая предположение, что «Да Понте строил жизнь своего героя по образу жизни своего соотечественника - жизни, к которой он сам часто стремился, ни разу не достигнув цели, вероятно, потому, что ему не доставало эротической гениальности Дот Жуана, которая в высшей степени была присуща Казанове» [там же].

Предполагается, что Моцарт и Казанова были знакомы, хотя документальных свидетельств этого нет. Но важнее не эти биографические факты, а то, что среда, атмосфера, которая порождала такой тип личности, как Казанова или Да Понте, окружала и Моцарта в тот период времени, когда он создавал своего «Дон Жуана». Однако значение моцартовского образа отнюдь не сводится к социальной актуальности - как и Фауст, Дон Жуан относится к «вечным образам». Символическая природа моцартовского Дон Жуана давно ощущалась исследователями. Так, Улыбышев, называя, как уже упоминалось, Дон Жуана «титаном чувственности, олицетворением сенсуализма», ставит его в один ряд с Прометеем - «титаном философского содержания» [88, III].

Симптоматично, что в том же 1843 г. датский философ С.Киркегор также писал о «чувственно-эротической гениальности» Дон Жуана: «Дон Жуан есть... выражение демонического, определенного как чувственное» [133] (цит. по: [24]). Это был еще один (наряду, например, с Гофманом, Мериме), может быть, самый вдохновенный и страстный певец Моцарта («Я влюблен в Моцарта, как девушка») и особенно «Дон Жуана»: «У Моцарта есть только одно произведение, которое делает его классическим композитором, а его имя - абсолютно бессмертным. Это произведение - "Дон Жуан"», - пишет Киркегор [24].

В философской концепции Киркегора Дон Жуан вообще занимает особенное место. Являясь, как известно, предтечей экзистенциализма, философ рассматривает бытие человека как путь к Богу, включающий три стадии - эстетическую (непосредственную, человек живет переживанием минуты), этическую (человек живет заботой о будущем) и религиозную (ощущение вечности). Дон Жуан и Фауст (опять эта

параллель!) - две стадии демонического эстетизма. Они неразрывно связаны, но связаны по контрасту.

«Дон Жуан - выражение демонического, определяемого в качестве чувственного; Фауст - выражение, которое обозначается как вышедшая из христианства духовность» [46]. Фауст - «рефлектированный Дон Жуан». Это раздвоение духа и плоти - порождение эпохи Средних веков, христианского сознания. Дон Жуан, по мнению Киркегора, мог появиться только в этот исторический момент, когда чувственность, будучи запретной, противопоставляемой духу, потеряла свою природную естественность и превратилась в соблазн, отсюда - ее демонический характер. Вопреки историческим фактам, философ считает легенду о Дон Жуане более древней, чем миф о Фаусте, так как Фауст для него - следующая стадия в развитии человеческого духа («Фауст - демон, как и Дон Жуан, однако более высокий»).

Но в своих поисках абсолютной свободы человек, по мнению Киркегора, обречен, так как только в познании Бога он может обрести истинный смысл жизни, что недоступно человеку на эстетической стадии его развития.

Содержательная полярность образов Дон Жуана и Фауста, их предельно контрастная природа, по мнению Киркегора, приводит к различным художественным формам воплощения этих сюжетов. Для выражения силы человеческого духа и разума (Фауст) требуется слово. Наиболее же естественной формой отражения стихии чувства (Дон Жуан) является музыка. И именно такую музыку, адекватную смыслу легенды, создал Моцарт.

Дон Жуан по Киркегору - кульминационное воплощение эротической гениальности в музыке Моцарта; ступенями к нему, по его мнению, являются Керубино (намек на то, что воплотится в Дон Жуане, пробуждение неосознанного желания) и Папагено (желание уже осознано, но еще смутно, еще не воплощено). При этом, опять-таки в противоречии с хронологией, Киркегор ставит Папагено раньше Дон Жуана, так как для него весь Моцарт заключен в «Дон Жуане», все остальное только готовит его.

Конечно, в понимании Киркегором оперы Моцарта - очень тонком и поэтическом - тем не менее много субъективного. Как и новелла Гофмана, это романтическая интерпретация Дон Жуана, еще один этап в расшифровке скрытого смысла «Дон Жуана», его тайны, которая так волнует и притягивает. Его ощущению музыки Моцарта можно доверять еще и потому, что благодаря своему особому отношению к ней, он

открывает в ней то, что было, возможно, недоступно другим. Как пишет А.В.Михайлов: «Слух Киркегора - и это очевидно - был, единственный на целом свете, устроен так, с самого начала и наперед, чтобы из всей музыки вычитывать одного Дон Жуана... Киркегор родился, чтобы быть единственным, кто услышит музыку в таком ракурсе» [62].

Однако, несмотря на довольно-таки субъективный характер интерпретации «Дон Жуана» Киркегором, его восприятие музыки Моцарта отнюдь не одностороннее. Равновесие контрастных элементов, синтез, возникающий в результате взаимодействия полярных сил, - все это предстает в следующих его словах: «Конечное стремление оперы высоконравственно, и впечатление, которое она производит, является оздоравливающим, ибо в ней все грандиозно, во всем есть внутренний пафос, в жажде наслаждений не меньше, чем в ярости и гневе» [133] (цит. по: [2]).

Мы потому так подробно остановились на трактовке оперы Моцарта Киркегором, что она подытожила целый этап в осмыслении моцартовского создания последующими поколениями, который протекал под знаком романтизма. Это, прежде всего, новеллы Гофмана («Дон Жуан») и Мерики («Моцарт на пути в Прагу»), а в русской традиции - трагедия Пушкина «Каменный гость» и драматическая поэма А.К.Толстого «Дон Жуан» (об этом см.: [97, 98]).

Но, несмотря на тонкость и глубину прозрений, вряд ли это восприятие можно назвать адекватным, отражающим замысел композитора. Каков же был этот замысел? Как Моцарт претворяет традиционную тему?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо задать еще один, более конкретный: осудил ли Моцарт Дон Жуана? Каково отношение композитора к своему герою?

На этот вопрос исследователи отвечают самым различным образом, высказывая сплошь и рядом почти взаимоисключающие точки зрения. Некоторые считают, что Моцарт, в духе этики Просвещения, осуждает Дон Жуана и финал оперы - торжество справедливости, а фигура Командора - аллегорическое воплощение идеи возмездия. Другие же полагают, что Моцарт своей музыкой оправдывает Дон Жуана; подчас высказывается мысль, что композитор пролил свет на многое в жизни человека вообще и своей в частности, на то, что скрыто в подсознании; встречаются даже утверждения об автобиографичности героя. Например, А.Д.Улыбышев завершает свой анализ оперы следующим восторженным пассажем: «Пока будет существовать музыкальное искусство, пока ритм,

мелодия и гармония будут составлять его основания, Дон Жуан будет занимать его вершину... Все узнают себя в произведении, которое Моцарт более чем всякое другое создавал по своему образу и подобию (курсив мой. — Е.Ч.), и которое с такой полнотой отразило в себе чудесную и роковую человеческую жизнь, изведавшую все доступное смертному...» [88, III].

Истина, как обычно, наверное, находится посередине, и потому более правомерной представляется мысль о равновесии двух жизненных позиций, воплощенных в образах Дон Жуана и Командора. Как пишет Е. С. Черная, в опере Моцарта нашла претворение «...характерная для австро-немецкой интеллигенции философская коллизия - столкновение желанной свободы человеческих чувств и поступков с непреклонностью нравственного долга» [93]. Близок к этому Г.Аберт, когда он пишет, что «...в этой драме речь идет не о преступлении и наказании, но лишь о том, быть или не быть, и потрясающий трагизм финала имеет в своей основе величие и ужас происходящего, а не триумф нравственного закона над действительным миром» [1, II, 2]. В основе позиции автора - собственное понимание личности Моцарта, в частности, и его отношения к проблеме любви: «По отношению к такому "стихийному феномену" ("Urphanomen"), естественно, не существует никаких моральных мерок, никакого различия между добром и злом: Моцарт не знает ни любви-греха, ни любви-спасительницы душ человеческих. Он не исключает, конечно, любви, основанной на нравственности, потому что она для него - один из показателей реальной жизни, но она вовсе не является для него идеалом, которым следует все поверять» [1, II, 1].

Позиция Моцарта, однако, не объясняется только особенностями его личности, его индивидуальной трактовки темы любви, как это невольно получается у Аберта. Равновесие двух сил, о котором он пишет, т.е. фактически равновесие трагического и комического, в данном случае еще раз демонстрирует ту самую связь с австрийской традицией, с ее барочными корнями, о чем уже не раз говорилось.

И как бы ни были верны неоднократно высказываемые в литературе мысли о психологическом реализме этой оперы Моцарта (как и других его поздних опер), справедливой, на наш взгляд, остается мысль А.В.Михайлова из статьи, которая уже цитировалась: «Ее психологическое - не субъективно, как выражение сугубо индивидуальной жизни души, а субстанциально: человек, о котором она говорит, всегда соразмерен с окончательным смыслом бытия (вечностью и разумом)» [68]. На пересечении этих исторических путей

(барокко-классицизм-романтизм) и находится рецепция «Дон Жуана» Моцарта.

«Так поступают все»

Прошло три года - и Моцарт пишет еще одну оперу, в которой тема любви является не только основной, но единственной, однако претворяется эта тема совершенно иначе. «Cosi fan tutte» до сих пор задает загадки исследователям - не в меньшей, а может быть, даже в большей степени, чем «Дон Жуан».

Начать с того, что если в самой высокой оценке «Дон Жуана» сходятся все, то «Cosi fan tutte» отнюдь не вызывает такого единодушия. Пожалуй, только «Милосердие Тита», написанное в эти же последние годы, порождает столь противоречивые оценки. Одни усиленно ругают либретто (Бетховен - за его фривольность, Вагнер - за драматургическую слабость), при этом некоторые находят в опере прекрасную музыку, несмотря на слабое либретто (как Г.Аберт), другие же (как Вагнер) считают, что на плохое либретто невозможно написать хорошую музыку. Так, Улыбышев обнаруживает в опере только несколько удачных номеров, остальные же он считает посредственными или слабыми («Либретто служит объяснением такого различия» [88, III]).

Однако выдвигаются и прямо противоположные точки зрения. Так, истинно оперным считал это произведение Гофман. А Эйнштейн объявляет либретто «Так поступают все» лучшей работой Да Понте и к тому же самостоятельной, опровергающей его репутацию исключительно аранжировщика. «Здесь нет ни одной "мертвой точки", - утверждает автор, - действие развивается логично и весело, и в конце его испытываешь такое же эстетическое удовольствие, как от удачно решенной шахматной задачи или ловко выполненного фокуса» [110].

Подобный разноречивый оценок связан с различным пониманием замысла оперы, которое подчас граничит с непониманием. « то побудило его к созданию этой безумной комедии любви слишком многих?» - восклицает Аберт. Этот вопрос - о причинах обращения к самой теме - как и в случае с «Титом», занимает и других исследователей. Так, один из первых биографов Моцарта, Немечек, стараясь как бы оправдать любимого композитора, объясняет это давлением обстоятельств (бытующая версия - заказ, сделанный композитору Иосифом II с настоятельной рекомендацией положить в основу либретто подлинный случай, происшедший в среде венской аристократии - пари, заключенное между двумя молодыми офицерами и старым циником по поводу верности их

возлюбленных. «Не в его власти был отклонить заказ», - пишет Немечек. Однако факт этот был сообщен Хейнзе (Heinse F. Reise und Lebensskizzen) уже в IX в. (1837 г.), и в настоящее время высказывается сомнение в его достоверности.

В любом случае это не объясняет того, почему Моцарт решил написать оперу на такой сюжет, ответ на это вопрос надо искать только в трактовке темы, а значит - в художественной концепции оперы.

Критики либретто, прежде всего, обнаруживали в опере иронию. Например, Аберт видит здесь «лишь легкий, галантный хоровод, в котором пары меняются местами и столь же легко снова их находят», считает, что любовь, давняя тема Моцарта, «мелькает в кукольных образах; она не в состоянии разжечь огонь в их душах и не может стать их судьбой»; он называет героев оперы масками, говорит, что они «...наполовину дети, у которых непосредственно соседствуют смех и слезы, игра и серьезность» [1, II, 2].

Эйнштейн же, напротив, не видит в героях оперы «марионеток, управляемых с помощью проволоки». Вписывая оперу в контекст жанра оперы-буффа XVIII в. с ее устойчивыми персонажами (служанка, она же врач и нотариус), сюжетными ходами (переодевания, отравление и т.д.), приемами, автор отмечает: «...в пределах "веселой оперы" они так же реальны, как Ева и Бекмессер, как Алиса Форд и Фальстаф - реальны по-оперному» [110].

В XX в. (особенно во 2-й его половине) опера «Cosi fan tutte» вообще получила новую жизнь. Был восстановлен оригинальный текст либретто, исследователи вновь обратились к опере с иных позиций, рассматривая ее в историческом контексте. С этой точки зрения либретто Да Понте также получило переоценку. «Текст Да Понте с драматургической точки зрения вполне на уровне своего времени, он полностью отвечает современным требованиям, которые предъявлялись к оперным текстам», - заключают авторы статьи, посвященной рассмотрению либретто Да Понте в литературном контексте XVIII в. - К.Крич и Г.Цеман [137]. И такого мнения придерживаются многие современные исследователи. Так, Э.Стептоу считает либретто Да Понте «прекраснейшим текстом, хорошо сконструированным», предоставляющим композитору возможность полностью реализовать драматический потенциал классических форм [161]. АВ.Мэнн видит в тексте Да Понте образец динамичной драматургической композиции с ее основными этапами - экспозицией, развитием, развязкой и прекрасными деталями на протяжении всей пьесы [142]. И оба английских автора решительно возражают против ходячего

мнения, что в «*Così fan tutte*» действуют марионетки, обнаруживая в тексте Да Понте и музыке Моцарта психологически правдивую и глубокую картину человеческих отношений.

Серьезному исследованию подвергается и сюжетная основа либретто Да Понте. Исследователей больше не удовлетворяет ссылка на современную тему, предложенную императором, они ищут более далекие истоки сюжета, уходящие в глубь веков. В духе исторической поэтики сюжетная схема либретто подвергается анализу, и ее основные мотивы - пари по поводу верности жены (возлюбленной) и переодевание с целью ее испытания - обнаруживаются в самых различных исторических и национальных литературных традициях (подробнее об этом см.: [161]).

Таким образом, оказывается, что истоки сюжета восходят к XIII в. или даже к еще более раннему периоду, что наиболее известные версии встречаются у Бокаччо (Декамерон, 9-я новелла второго дня) и у Шекспира («Цимбелин»), но сюжет этот появлялся также во французской, немецкой и скандинавской литературе XVI в. Самые древние корни темы - мифологические (миф о Кефале и Прокриде). Миф этот был чрезвычайно популярен в разные эпохи, особенно в передаче Овидия (и в этом виде он получил претворение также в живописи - от Пьеро ди Козимо до Пуссена). Да Понте был хорошо знаком с современной и классической литературой. Миф о Кефале и Прокриде он мог знать и по Овидию, и по Ариосто, который был любимым поэтом Да Понте.

Однако важнее контекст XVIII в., и в этой связи особенно хочется отметить уже упоминавшееся исследование К.Крич и Г.Цемана, в котором либретто оперы рассматривается как отражение прогрессивных тенденций культурной и литературной жизни Австрии йозефенистского периода и на пороге реставрации, начавшейся после 1790 г. Авторы видят в опере соединение различных, порой даже противоположных тенденций, характерных для позднего европейского Просвещения, обнаруживая здесь на протяжении периода времени от «Похищения из сераля» и до «Фиделио» беспримерное равновесие, балансирование «...между рассудком и чувством, между общественными верхами и низами, между шуткой и пафосом - и это параллельно с кульминацией веймарской культуры, обладающей подобным равновесием, и независимо от нее» [137]. В статье приводятся примеры различных литературных и музыкальных интерпретаций темы испытания верности, весьма популярной для европейского Просвещения, - интерпретаций, в которых в той или иной мере воплощается взаимодействие рационализма

и чувствительности (*Empfind-samkeit*), что так типично для 2-й половины XVIII в.

Среди них - оперы «Орфей и Эвридика» (1762) и «Альцеста» (1767) Кальцабиджи- Глюка, «Земира и Азор» (1771) и «Кефал и Прокрида» (1775) Ф.Мармонтеля - Ф.-Э.-М.Гретри, «Алкеста» Х.М.Виланда - А. Швейцера (1773), зингшпиль К.- В.Рамлера «Кефал и Прокрида» (1778), «*Il curioso indiscreto*» Дж.Бертати - П.Анфосси (1783) («Нескромный любопытный»), «*L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice*» К.-Ф.Бадини - И. Гайдна («Душа философа, или Орфей и Эвридика»); а также кантаты И.Э.Шлегеля «Прокрида и Кефал» (1766) и «*Der Weibertauch An ein Paar Eheleute*» («Обмен женщинами, или Супружеская пара», 1776 - по образцу Бокаччо), пьеса П. Вайдмана «*Der Madchentauch oder Die Liebe macht sinnreich*» (1789) («Обмен девушками, или Любовь делает человека сообразительным»), пьеса веймарского советника И. Ф. Шмидта «*Wer ist in der Liebe unbeständig? Sinds die Mannspersonen? Sinds die Frauenzimmer?*» (1777) («Кто непостоянен в любви? Мужчины? или женщины?»)). Этот ряд исследователи продлевают за границы обозреваемого периода, упоминая «Избирательное сродство» Гёте: в образе Митлера, тщетно старающегося примирить героев и восстановить рвущиеся связи, они видят отражение просветительского образа «старого философа», который в ином - комическом - жанре оперы Да Понте -Моцарта воплотился в облике скептика Альфонсо.

Интересно, что такая параллель (однако прочерченная жирным шрифтом как мировоззренческая константа века) присутствует и в статье известной отечественной исследовательницы культуры XVIII в. Л.В.Кириллиной: «Фабула в духе жестокого школьного или лабораторного опыта объединяет все эти произведения. Все это характерно для просветительно-классицистской эстетики, где и морализаторство, и выворачивание морали наизнанку служат одной цели: исследованию человека как существа, с одной стороны, природного, а с другой - нравственного... оба произведения, каждое в своем жанре и в своей сфере, завершают эпохальную дискуссию о сути любви и нравственности, свободы воли и долга» [41].

Сравнивая оперу с различными упомянутыми образцами, К.Крич и Г.Цеман приходят к выводу, что либретто Да Понте более современно, и это качество они усматривают в том самом синтезе различных тенденций времени, о которых уже говорилось. «Оно находится посередине между немецкой... прямолинейностью комического стиля и односторонней чувствительностью в ее различных оттенках (патетической или

грациозно-веселой) французской и итальянской опер. Либретто Да Понте представляет момент культурно-исторического равновесия...» [137].

Однако существуют и другие точки зрения. Например, Э.Стептоу отнюдь не считает, что «*Così fan tutte*» включается в русло «чувствительного стиля», напротив, он видит в опере отражение иронической, антисентиментальной тенденции, возникшей в это время в умонастроениях некоторых художников как отторжение «излишеств» утверждающегося сентиментализма (в этом отношении позиция автора представляется более традиционной - уже говорилось о восприятии оперы как пародии). «Это настроение было близко рационалистическому взгляду на эмоции и человеческие отношения, хотя оно скорее происходит от реакции на сентиментальность, характерной для тогдашнего театра», - пишет автор [161]. В связи с этим Э.Стептоу упоминает пьесу Гёте «Триумф чувствительности», сатиру на вертерианские настроения, охватившие молодежь того времени, что вызывало тревогу и протест самого автора «Вертера».

В связи с таким подходом к опере у Э. Стептоу возникают совсем иные параллели: это «*Le femmine puntigliose*» («Упрямые женщины») Гольдони (1750), «Опасные связи» Ш. де Лакло (1782); автор говорит о влиянии на Да Понте П.Мариво, - «Игра любви и случая»⁴ (1730), «Триумф любви» (1732), а также любимого в Германии и Австрии К.Гоцци (в 80-х гг. XVIII в. в Вене было поставлено не меньше пяти его пьес) - венецианского наставника Да Понте; упоминает о неосуществленном замысле Моцарта 1783 г. написать оперу на сюжет пьесы Гольдони «Слуга двух господ».

Однако особенно важно, что Э.Стептоу вводит оперу Да Понте-Моцарта в специфически венский контекст. «*Così fan tutte*» (имеющая подзаголовок «Школа влюбленных») включается в целый поток всевозможных «школ», наводнивших венские подмостки в 80-е гг. XVIII в. Это «Школа ревности» Сальери; переведенные с английского пьесы - такие как «Школа злословия» Шеридана, «Школа жен» Х. Келли, «Школа влюбленных» Вайтхеда, а также оперы, в которых так или иначе отразилась эта тема, - уже упоминавшаяся «*Il curioso indiscreto*» Анфосси и блистательно-ироническая опера-буффа «*La grotta di Troffonia*» («Грот Трофония») Касти-Сальери, поставленная на сцене Бургтеатра в 1785 году. «Эти сценические модели в "*Così fan tutte*" были "приправлены" современными театральными эффектами, отвечавшими утонченному вкусу Вены» [161], - утверждает Э. Стептоу и в качестве примера приводит эпизод из финала I действия - появление Деспины-врача,

«воскресившего» якобы принявших яд влюбленных при помощи магнетизма - сатира на столь модный в это время в Европе месмеризм. После пьесы Ж.-Б. Раде «Модные доктора» (1784) - это первый отклик на явление, которое занимало ученых и обывателей (в 1784 г. была создана даже Французская Королевская комиссия для исследования этого загадочного феномена).

И английский ученый, и австрийские исследователи (авторы цитированной выше статьи), комментируя эту сцену в опере Моцарта, отмечают чрезвычайную актуальность творения Да Понте-Моцарта. При этом они видят в месмерическом эпизоде символический смысл, расшифровывающий подтекст сюжетной ситуации. «Альфонсо, теперь адвокат *ratio*, и Деспина пускают в ход все средства, чтобы мотивировать в соответствии с этим свои "эксперименты с людьми"... Очевидно: автор либретто экспериментирует с человеческими возможностями на сцене...» [137]. Обнаруживая в опере «*Così fan tutte*» воплощение аналитического процесса, преобладающего над внешним действием, авторы считают, что загадку оперы, опережающей свое время и предвосхищающей будущее, может разрешить только XX в.

Современные исследователи, обращающиеся к проблеме взаимодействия оперы «Так поступают все» с художественными процессами XVIII в., уже не ставят вопроса о принадлежности Моцарта к культуре рококо. Как известно, эта точка зрения особенно была распространена в 1-й половине XX в. Так, Эрнст Бюкен в своей монографии 1927 г. «Музыка эпохи рококо и классицизма» пишет: «Усматривая вместе с Визеа и Сен-Фуа в большинстве композиций зальцбургского периода, до оставления Моцартом должности архиепископского концертмейстера в 1777 г., торжество галантного стиля, мы должны вместе с тем учитывать все особенности характерно-моцартовского личного стиля: преодолены все путы, отброшено все стесняющее и во всем блеске перед нами открывается чистейший тип рококо» [17]; автор видит в сочинениях этого периода «непревзойденные образцы искусства красочно-чувственного, достигшего своей вершины и не дающего возможности дальнейшего подъема» [там же].

Вспомним также, что Аберт пишет о «галантных хороводах» в этой опере, об игре в любовь. Однако можно ли увидеть в этом признаки трактовки темы любви в духе рококо? «Непостоянство галантной любви колеблется между изысканным цинизмом и фальшивым рыцарским обожанием, - пишет А. А. Морозов. - Любовный театр рококо не

стыдится расписных кулис и не стремится к тому, чтобы выдать их за действительность. Рококо претендует лишь на иллюзию наивности и нежности - шаловливая невинность только одно из условий любовной игры. Галантная любовь предполагает кокетливое остроумие, флирт с самой смертью. Рококо создает театральную иллюзию вечной юности, под белоснежными париками, фижмами и мушками. Оно утонченно, женственно и бессердечно» [70].

Разве эта характеристика может быть отнесена к героям оперы, запутавшимся в сетях Эроса, оказавшимся в хитроумной западне? Они в плену у собственных слабостей, но чувства их в каждый момент искренни, а их беспомощность, бессилие перед лицом стихийной силы, которую они не в состоянии осознать, может вызвать только сочувствие.

И вполне правомерно, что XX в., пытающийся осмыслить подлинную глубину искусства Моцарта, отказался от понимания Моцарта как художника рококо, и можно сказать, что легенда эта (так возмущавшая Г. А. Чичерина) - теперь пройденный этап. И тем большим диссонансом кажутся отдельные попытки стилизованных под рококо постановок в русле реставраторских тенденций по отношению к искусству XVIII в., против которых резко возражает Г. Борн («...пытаются втиснуть два акта оперы в круглый павильон "умирающего рококо"»). Приводя цитату из монографии М. Паумгартнера [152] («Здесь ещё раз празднует осеннее многоцветье умирающее рококо - в последний раз в жизни Моцарта - смеющееся прощание»), исследователь, комментируя ее, связывает оперу с новым временем, с утверждением свободы чувства в «Новой Элоизе» Руссо. «Моцартовское сценическое действие сегодня прикрывают завитками рококо, - пишет Борн, - картины природы (die Naturbilder), из которых первоначально происходила драма, надо искать в партитуре» [118].

Более того, автор делает смелый шаг и прочерчивает линию преемственности от оперы Моцарта далеко вперед, говоря о «безнадежной пропасти, в глубину которой столетием позже провалился другой венец, Зигмунд Фрейд» [там же]. «Моцарт, кажется, знает, что он и Да Понте пришли слишком рано, - делает вывод Борн. - Немногие хотят заглянуть в бездны психики; та глубина, которую здесь можно было бы измерить, не подходит к условиям общественной договоренности» [там же].

Заметим, что в большинстве цитировавшихся работ (за исключением, может быть, Борна) речь шла в основном о либретто. И хотя нет сомнения, что Моцарт и Да Понте были едины в создании идейной концепции,

однако в музыке не просто делаются новые акценты, но возникает имманентно-музыкальное единство, и найти ключ к подобному музыкальному целому нельзя только посредством анализа либретто.

Так, если Да Понте писал свой текст, прежде всего, в расчете на требования «сегодняшнего дня»⁴³, то музыка Моцарта переводит сюжет, такой, казалось бы, незамысловатый, ясно и четко прочерченный, в иное измерение, поднимая слушателя на новую ступень осознания темы. И здесь загадок становится еще больше. Почему, например, опера-буффа, включающаяся, по мнению многих, в ироническую традицию, начинается медленным вступлением (предшествующим блистательно-комической быстрой увертюре), в котором торжественным аккордам противостоят сокровенно лирические реплики? Почему в опере столько прекрасных ансамблей, в которых разлита чистая красота и участники действия, как бы не понимая того, что с ними происходит, погружаются в завораживающую глубину вечной стихии чувства, которого они сами недостойны? Почему эта стихия - вполне земной, если не сказать легковесной, - любви воплощена в такой божественно прекрасной музыке, которая даже для Моцарта уникальна? Почему лейтмотив оперы (а эта опера — единственная у Моцарта! - имеет свой лейтмотив), подтекстовывающийся лишь в арии Альфонсо словами, давшими название опере, - «*Così fan tutte*» (мораль «старого философа»), впервые появляется в увертюре, завершая вступление и всю увертюру (перед последним «шумящим мангеймским *crescendo* на трезвучии C-dur» (Аберт)), и при этом звучит подобно хоралу, торжественно и возвышенно? Значит, смысл не сводится к этим словам, и за ними стоит нечто другое? Вопросов больше, чем ответов. Но так и должно быть в настоящем искусстве.

Все, обращающиеся к этой опере, - и те, кто ее критикует, и те, кто ею восхищается, останавливаются в немом удивлении перед загадкой, боясь словами осквернить ее тайный смысл. И это свое удивление они пытаются выразить лишь поэтическими описаниями, на которые невольно вдохновляет эта музыка. Приведем один такой пример и этим завершим наш очерк, не рискуя как-то комментировать это удивление, а лишь присоединяясь к нему.

А. Эйнштейн: «Эта опера переливается всеми оттенками буффонады, пародии, подлинного и притворного чувства, словно роскошный мыльный пузырь. Но к ним присоединяется и оттенок чистейшей красоты... Вечерний свет этой красоты разлит по всей партитуре... Всякий, имеющий уши, чтобы слышать, непременно ощутит личное

участие Моцарта в судьбах его персонажей, даже здесь, в самой буфонной из всех его опер» [110].

Однако это было не последнее слово, которое сказал о любви Моцарт. Через год появляется «Волшебная флейта» с ее наивными и мудрыми народно-сказочными образами. И не случайно Памина именно с Папагено (а не с принцем Тамино) поет «программный дуэт» о любви (№4), «Мужчина и женщина, женщина и мужчина» - дуэт, пользовавшийся неизменным успехом у публики и всегда бисировавшийся: оба этих героя и особенно Папагено - воплощение простой естественной жизни. И слова: «Мы живем одной любовью» (вполне в духе наступающей «чувствительной эпохи»!) - отнюдь не романтический девиз, за ними стоит столь близкое Моцарту понимание любви как вечной природной стихии, мощной силы, здорового естественного закона жизни. И это - одна из важнейших граней в стереоскопическом видении этой проблемы Моцартом.

Моцарт и Гёте

В заключение этого обзора кратко коснемся еще одной темы. Говоря о творчестве Моцарта в контексте культуры его времени, невозможно не затронуть вопрос о связи Моцарта и Гёте (подробнее об этом см.: [95]).

Гёте родился на семь лет раньше Моцарта, а умер четырьмя десятилетиями позже. Малый круг недолгой жизни Моцарта вписывается в широкое поле гетевского жизненного и творческого пути, составляя внутри него лишь небольшую часть. Правомерно ли в таком случае рассматривать творчество Моцарта в контексте эпохи Гёте, жившего чуть ли не на полвека дольше: ведь после «Волшебной флейты», созданной в год смерти Моцарта, творчество Гёте лишь вступило в пору своей зрелости, ему еще предстояло завершить «Фауста», написать романы «Избирательное сродство» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера», издать свои автобиографические книги «Поэзия и правда» и «Итальянское путешествие», не говоря уже о многих его поэтических шедеврах?

Думается, однако, что подобная постановка вопроса не только закономерна, но и необходима. Ведь жизнь опер Моцарта продолжалась и после смерти их создателя (что естественно для великого искусства) и не кто-нибудь иной, а именно Гёте сказал о творениях Моцарта: «В них заложена животворящая сила, она переходит из поколения в поколение, и ее никак не исчерпать, не изничтожить» [111].

Известно, что Гёте очень высоко ценил Моцарта, называл его «недосягаемо совершенным в музыке» [там же], рядом с ним в мировом искусств ставил только Рафаэля и Шекспира [там же]. Многие его оперы он поставил в Веймарском театре, в 1791-1817 гг., когда Гёте возглавлял этот театр, они постоянно были в репертуаре и прошли десятки раз (например, «Похищение из сераля» - 49 представлений, «Дон Жуан» - 68, «Волшебная флейта» - 82, «Так поступают все» - 34).

Таким образом, в отличие от Моцарта, который, возможно, вообще не знал гетевского творчества [45], Гёте был хорошо знаком с операми Моцарта и очень любил их. На этом основании Л.В.Кириллина делает смелое предположение о возможном воздействии их на творческое мышление Гете. При этом исследовательница замечает: «Музыкальный театр был в XVIII в. сферой не только экспериментов и скандалов, но и открытий, нередко обгоняя (за счет большей эстетической свободы) драматический театр. Оперу многие ругали за ее "излишества" и "нелепости", но она обладала сильнейшим воздействием на умы и сердца современников, будь то умы и сердца обывателей или поэтов» [41].

Проводя, как и некоторые другие моцартоведы, параллели между веймарским и венским классицизмом, Л.Кириллина находит сходные сюжетные схемы в некоторых произведениях Моцарта и Гёте. И хотя речь в основном идет о «бродячих сюжетах» и «вечных образах», это свидетельствует также и об определенной близости (при всех различиях) творческого мышления этих художников. Так возникает ряд сюжетных параллелей (некоторых из них мы уже касались выше): «Похищение из сераля» - «Ифигения в Тавриде», «Так поступают все» - «Избирательное сродство», «Волшебная флейта» - «Вильгельм Мейстер», «Дон Жуан» - «Фауст».

Последняя параллель особенно часто мелькает в исследованиях творчества Моцарта. Сопоставление этих «вечных образов» породило уже солидную литературу, особенно на немецком языке. Повод для такого сопоставления дал сам Гёте, сказав как-то, что только Моцарт - автор «Дон Жуана» - мог бы написать музыку к его «Фаусту» [111].

Сопоставление Дон Жуана с Фаустом в Германии стало традицией. Какой только смысл ни вкладывался в это сравнение! Это и «трагедия духа», с одной стороны, и «трагедия чувственности» - с другой, и противоположность идеализма и материализма, и даже противопоставление протестантизма и католичества. А Бертольд Ауэрбах, например, доказывал, что «обе легенды дополняли друг друга, что это германская и романская ветви одного и того же дерева,

расположенные в разных климатах и потому разросшиеся совершенно своеобразно: дерево же, от которого они взяты, знаменует собою человека в совокупности всех его свойств» (цит. по: [20]).

Наверное, именно этим интуитивным ощущением общности при диаметрально противоположном контрасте образов, как бы расположенных на разных полюсах одной оси, в самом глубинном пласте человеческой личности, объясняется потребность в художественной интерпретации такой взаимосвязи, проявившаяся начиная с XIX в.: трагедия Габбе «Дон Жуан и Фауст» (1829); два произведения Ленау - драматическая поэма «Фауст» (1836) и незавершенная драма «Дон Жуан» (издана в 1851 г.).

Сопоставление двух «вечных образов» неизбежно приводит к параллелям между Гёте и Моцартом, в творчестве которых эти две легенды нашли свое кульминационное выражение. Так, Г. Аберт пишет: «...ему (Моцарту. - Е.Ч.) удалось создать произведение, которое относится к нему предшествовавшим так же, как "Фауст" Гёте к более старым обработкам легенды» [1, II, 2].

Подробно останавливается на этой связи венгерский музыковед Бенце Саболич в своей статье «Фаустовская драматургия у Моцарта».

Сравнивая эти образы, автор говорит о «неистовом человеке Возрождения, который непреклонной волей опрокинул социальные и моральные преграды времени и-в полном сознании победы - в конце концов терпит крах, наталкиваясь на стихийные основы жизни» [163]. Называя произведения Гёте и Моцарта пограничными («они стоят на рубеже старого и нового»), Саболич видит в Дон Жуане и Фаусте «человека нового времени», в частности, распространяя свою мысль и на современную для Гёте и Моцарта действительность. Он связывает, например, авантюрно-чувственное наслаждение жизнью с такими фигурами, как Казанова и Калиостро («не стало ли это именно в XVIII в. страстно, угрожающе актуальным?») [там же].

Заслуга Б. Саболич, однако, состоит в том, что он не ограничивается общими замечаниями по этому поводу, а обосновывает и конкретизирует свои идеи, проводя параллели между двумя произведениями - с точки зрения сюжета (отношение к источникам), историко-культурного контекста, системы образов, композиции.

Прежде всего, он подчеркивает роль народного театра, который в этих шедеврах поднят до уровня мирового. «Отношение Гёте к старой пьесе о Фаусте почти такое же, как отношение Моцарта к венскому народному театру и комедии dell'arte» [163].

Автор находит соответствие между произведениями даже в диспозиции образов, обнаруживая «явную аналогию драматических кругов»: в центре - герой («Фауст или же Фауст и Мефистофель в одном лице; Дон Жуан»), женские образы, далее - «старый мир», воплощающий «власть и мораль», и «наконец, единственно победоносный, противостоящий мир, возмездие и божий суд: смерть, ад и небо» [там же, 395-396], причем, несмотря на различие финалов (оправдание Фауста у Гёте и низвержение в ад Дон Жуана у Моцарта), объединяет их то, что «они судят человека под знаком вечности и "освобожденный человек" нового времени служит им при этом в качестве парадигмы» [там же]. Интересны наблюдения автора над композицией произведений Гёте и Моцарта: «Уже Эккерман правильно распознал, - пишет исследователь, - что "Фауст" Гёте сочинен балладно - как нанизывание "маленьких миров", т.е. является смесью драмы и эпики. Именно эту своеобразную смесь можно обнаружить в оперной форме конца XVIII в.» [там же]. О своеобразной (не столько «органичной», сколько «сверхорганичной») форме целого в «Фаусте» пишет А.В.Михайлов: «...разрыв внешних связей, резкая смена сцен и образов, перелет через времена, череда персонажей, реальных, мифологических, аллегорических» [61].

Однако подобную «своеобразную форму мистерии и баллады» Б.Сабольчи находит не в «Дон Жуане», а в «Волшебной флейте».

Параллели между «Фаустом» и «Волшебной флейтой» подключают новый аспект темы - театр у Гёте и Моцарта, театр, в своих истоках народный, ставший театром философским. Л.Кириллина находит даже связь с «Театральным призванием Вильгельма Мейстера», в котором Гёте глазами своего героя видит мир как театр, а театр - как мир. И действительно, как это близко Моцарту, все творчество которого - театр, оперный или инструментальный, Моцарту, который в симфониях, концертах, сонатах мыслил как оперный композитор! И именно в «Волшебной флейте», своем последнем создании, Моцарт, по удачному выражению исследовательницы, «...создает всеобъемлющую картину мира при помощи синтеза разных типов театра: от балаганного до сакрального» [41].

Тем более в этом плане близок к «Волшебной флейте» «Фауст», казалось бы, самое несценическое из произведений Гёте, но все равно - *представление*, в котором действуют люди и идеи: «поэма-трагедия разворачивается, как "внутренний" театр, перед воображением, переполненная, однако, самыми реальными впечатлениями от театра - начиная от кукольного представления и до восходящего к средним векам

шествия-маскарада, до бедноватых подмостков "мещанского" театра конца XVII в., до высокой трагической сцены» [61].

Однако бол ее естественные параллели возникают между «Волшебной флейтой» и «Вильгельмом Мейстером», прежде всего, благодаря скрытой масонской тематике (о чем мы уже писали). Не случайно «Волшебная флейта» была одной из любимых опер Гёте. Известно, например, что он уже в 1795 г. начал писать либретто для второй части «Волшебной флейты», «...полное сказочного блеска, поэзии и глубоких мыслей» [110], оставшееся незаконченным Ф.К.Цельтер даже начал сочинять к нему музыку. Гёте был среди защитников либретто Шиканедера. Уже в 1823 г. он отмечал, что текст либретто «... полон таких неправдоподобных происшествий и веселых шуток, которые не каждый способен себе представить и оценить, но, так или иначе, нельзя не признать за автором редкостного искусства оперировать *контрастами* и создавать из ряда вон выходящие театральные эффекты» [111]. Естественно, Гёте - поклонника Шекспира - не могла оттолкнуть восходящая к австрийскому народному театру барочная перегруженность сюжета «Волшебной флейты».

Народно-комическая сфера, конечно, была близка и Гёте - ведь он сам отдал дань этой традиции, обратившись в своем раннем творчестве к жанру зингшпиля. Кроме того, в эти же 70-е гг. Гёте создал ряд пьес в духе народного театра (фарсы, балаганные комедии, кукольные и масленичные действия). Среди них - «Свадьба Гансворста, или Ход мирских дел», микрокосмическая драма (1775), которая «была задумана как отображение всего света в малом кривом зеркале» [23]. Типичные черты народного забавника - обжорство, откровенная чувственность - подчеркнуты и смачно выделены в гетевском роле («По мне - так пиром то зовешь, когда ты здорово пожрешь» [28]). Однако безыскусная откровенность и смелость суждений, критический пафос («Эх, взялся бы за хворостину/ Да знати б той украсил спину» [там же]), культ здоровой естественности приближают позицию Гансворста к авторской.

С улыбкой вспоминая в «Поэзии и правде» об этой «озорной вещице», Гёте замечает: «В ней безудержный разгул веселья не остановился и перед дерзкой затеей присвоить всем действующим лицам прозвища, сплошь состоящие из исконно немецких бранных и непристойных слов, которые сразу определяют сущность и взаимоотношения персонажей» [27]. И даже в своей философской трагедии «Фауст» Гёте нашел место для шутовской сцены в погребке Ауэрбаха или для феерического балагана Вальпургиевой ночи.

Такой сочный площадной раблезианский юмор такой фейерверк карнавальнoй стихии - качество, роднящее Гёте с Моцартом, с «гансвурстовскими мотивами» и в его творчестве, и в жизни. Конечно, это лишь одна из граней творчества Гёте, но очень важная.

И все же: насколько можно «напрямую» связывать Гёте - истинно немецкого гения, концентрирующего и синтезирующего в себе проблематику и язык немецкой культуры XVIII в. с ее собственными, глубинными традициями, - и Моцарта, в котором австрийская культура со всей ее спецификой и, в частности, австрийское музыкальное искусство XVIII в. во всем органическом синтезе различных традиций, нашли свое блистательное кульминационное воплощение? Существует, например, точка зрения, что Гёте была чужда австрийская культура. Известно, что он никогда не был в Вене. Но он так же не был в Лондоне и Париже, вообще избегал столиц, так что этот факт еще не является аргументом в пользу неприятия им Австрии.

Иного мнения придерживается Йозеф Надлер в своей последней работе «Гёте и Австрия», от которой остался только незаконченный фрагмент. Автор считает, что Австрия всегда была для Гёте живой реальностью, только к двум странам у него было такое органическое и личное отношение - к Италии и к Австрии. Но, как полагает автор, лишь во второй половине жизни Гёте Австрия стала для него духовным (а не только политическим) понятием.

«Гёте и Австрия - это явление избирательного сродства, - пишет Надлер. - Элементы избегают и ищут друг друга. И - освобожденные - группируются в новое единство. Гёте и Австрия ощущали себя связанными многими родственными нитями. Но были и такие элементы, которые друг другу противоречили. Чтобы познать непрерывную игру перекрестных элементов, надо проникнуть внутрь организма, который представляет собой это взаимодействие (Zusammenleben) Гёте и Австрии» [146].

К сожалению, труд Надлера оборвался на второй главе, посвященной роли Италии в жизни и творчестве Гёте, а также в формировании его отношения к Австрии. (Название главы символично: «Kennst du das Land?» («Ты знаешь край?» - знаменитая песня Миньоны). И потому мысли автора, декларированные в первой главе («Wahlverwandschaften» - «Избирательное сродство»), не получают достаточной аргументации. В приложении к данному фрагменту книги опубликован конспективный план книги, который дает представление о размахе и масштабе предполагавшегося исследования. Одна из глав должна была быть

посвящена «Волшебной флейте», в которой планировались, например, такие разделы:

«Тайна формы. Гёте и австрийский театр. Работа над "Волшебной флейтой".

Различные французские и итальянские корни. - Проблема музыки. Веймар (слово). Вена (музыка)...

Тема: музыкальная драма и сказка.

Шиллер-Гёте; Грильпарцер-Гофмансталь.

Гёте и венская сказочная пьеса (Marchenspiel).

Ложа...

Сравнить "Волшебную флейту" и "Мелузину", как поэтическое творчество подобного стиля».

Можно только пожалеть о том, что это исследование не состоялось - мысль автора оборвалась на середине фразы...

Конечно, можно считать, что значение Австрии для Гёте преувеличено автором, что акценты расставлены несколько субъективно. Но нет сомнения, что австрийская культура была одним из источников, из которых черпал Гёте, создавая свой уникальный универсальный художественный мир. Так же как и значение Моцарта (еще один пример универсализма) не сводится к воплощению только национальной стихии. И связь этих двух художников - свидетельство наднациональной и надвременной жизни искусства.

Глава 3. Оперы Моцарта и музыкально-жанровая традиция XVIII в.

Система оперных жанров

Еще во время детских путешествий Моцарта-вундеркинда, когда они с отцом объехали всю Европу, он познакомился с оперными традициями, законами сцены, предписанными и неписанными правилами театра 2-й половины XVIII в. Он впитал в себя этот опыт не по трактатам, а в живом музыкальном общении. Моцарт на практике изучал оперную эстетику своей эпохи, и своим универсализмом он был обязан не только своим природным данным, но, не в последнюю очередь, именно такому воспитанию.

Как известно, в музыке XVIII в. продолжала действовать иерархия жанров, существовавшая начиная со Средневековья [40, гл. 5]. Основанием для нее служили не только прикладные функции музыки, связанные с условиями ее бытования и исполнения, но и иные критерии,

опирающиеся на понятие вкуса, столь важное для эстетики XVIII в. Строгое разграничение стилей, predetermined «хорошим вкусом», образует нормативную систему, рационально выстроенную в соответствии с иерархией ценностей - однако в основе ее в связи со спецификой музыки, хорошо осознаваемой уже в XVIII в., находился не разум, а чувство - центральная категория и краеугольный камень музыкальной эстетики этого времени.

В драматической музыке жанровая градация (по нисходящей линии) выглядела так: опера-серия и музыкальная трагедия, далее - комические жанры и потом - балет. Конечно, это разделение, довольно-таки жесткое (аналогия которому возможна только в литературном классицизме), не отвечало тем новым художественным запросам, которые выдвигало время. Однако, если реальная музыкальная практика отнюдь не всегда укладывалась в определенные теорией эстетикой рамки, то в художественном сознании и композиторов, и теоретиков, и исполнителей (что в XVIII в. часто соединялось в одном лице) это резкое размежевание «классов» еще долго присутствовало как непреложная объективность, как закономерность, которая, конечно, может быть нарушена, но от этого не перестает быть закономерностью.

Даже такой убежденный штюрмер, как Х.Ф.Д.Шубарт, который допускает очень большое разнообразие музыкальных стилей («Стиль может быть возвышенным и народным, простым и украшенным, богатым и бедным, серьезным и шутливым, трагическим и комическим, глубоким и легким...» [74]), при том решительно разграничивает трагическую и комическую оперы, очевидно, не допуская их смешения или тем более слияния (т.е. того, что фактически произошло в «Дон Жуане» Моцарта). «Для трагической оперы или героической музыкальной драмы необходим в первую очередь возвышенный ум, неспособный снизойти до комического» [там же], - пишет он. Как видим, в музыкальной эстетике XVIII в. действительно присутствуют многие черты классицистской эстетики, и прежде всего это проявляется в строгой иерархии жанров.

Опера-серия - в рамках жанровой регламентации риторической эпохи и в соответствии со своей классицистской ориентацией - также имела жесткие и строгие каноны, которые сковывали ее развитие. Так, в ней должно было быть шесть героев: первое сопрано, примадонна и тенор, три главных действующих лица, должны были спеть по пять арий различного характера; в драме должно быть три акта и количество стихов, не превышающее известного предела, каждая сцена должна заканчиваться арий; один и тот же герой не должен петь двух арий

подряд; две близкие по характеру арии не должны исполняться одна за другой и т.д.

Не мудрено, что эти ограничения, как и нравы, царившие в оперном театре, не раз становились объектом насмешек - таков, например, сатирический трактат итальянского композитора Бенедетто Марчелло, созданный еще в 1720 году.

Блестящий период оперы-серия был связан с именем Пьетро Метастазियो. Метастазियो завершил реформу литературной основы итальянской оперы, начатую А. Дзено, смысл которой - в борьбе с барочной пестротой спектакля и в организации его в соответствии с требованиями классицистской эстетики. Но помимо этого заслуга Метастазियो - в попытке реформировать оперу-серия с точки зрения литературного текста, композиции, драматургии - в ответ на критику неаполитанской оперы. Собственные высказывания Метастазियो более позднего времени проникнуты такой же иронией, как и трактат Марчелло («Арии, именуемые "бравурными", слишком частое употребление которых вы сами осуждаете, суть именно попытка нашей музыки освободиться от власти поэзии. В подобных ариях сочинители не заботятся ни о характерах, ни о положениях, ни о выразительности, ни о смысле или разумности и, выставляя напоказ свои богатства с помощью голоса, подражающего скрипкам и соловьям, они добиваются рукоплесканий, в которых с равным правом нельзя отказать и всякому танцовщику на канате» [74]).

В области музыкальной композиции завоевания Метастазियो состояли в стабилизации форм и конкретных приемов, ведущих к созданию стройной архитектоники оперного спектакля, в утверждении классицистской чистоты жанра (в частности, он исключил из оперы-серия характерные для барочной оперы комические и фантастические сцены), в разделении функции музыки и драмы, которую он считал ведущим началом в опере.

Метастазियो обладал чрезвычайной популярностью во многих странах, он вызывал восторг, любовь, восхищение в самых различных кругах общества (этого не избежал даже Руссо). Современники сравнивали его с Софоклом, Корнелем, Расином, Шекспиром. Выступив в 1724 г. с лирической трагедией «Покинутая Дидона» (на которую потом в течение XVIII в. было создано около 40 опер!), он до последних лет (умер в 1782 г.) пользовался неизменным признанием и почитанием.

«Имелось достаточно оснований для того, чтобы считать Метастазियो поэтическим кумиром почти всего образованного мира его времени, -

пишет Г.Аберт. - Ибо лишь немногим поэтам удавалось так выражать, как ему, - и по форме и по содержанию - сокровенные мысли общества. Он оказал Просвещению такую поддержку в опере, действенное которой вряд ли можно вообразить, и, подобно большинству представителей этого идейного направления, исходил из французской трагедии» [1, I, 1].

Говоря о Просвещении, немецкий ученый, очевидно, имеет в виду ранний его этап, ограничивая его при этом только одним литературным направлением - классицизмом. Он видит в Метастазии в первую очередь проявление рационализма и воплощение «галантного стиля».

Однако в творчестве Метастазии мы находим сочетание разных тенденций этого переходного периода - не только классицизма (так, он называл свои пьесы «лирическими трагедиями»), но также рококо и даже предвосхищение сентиментализма (недаром Руссо в «Новой Элоизе» называет его «единственным поэтом сердца»). Именно такую - более точную и разностороннюю - характеристику получает фигура Метастазии в трудах отечественных литературоведов - С.С.Мокульского, Р.И.Хлодовского [35].

Размежевание драмы и музыки, которое вообще было ключевым моментом в организации оперы-серии, отразилось в разделении функций речитатива (действие) и арии (чувство, стоящее вне развития действия и, следовательно, статичное). Это свойство, усовершенствованное и канонизированное Метастазией, привело к кульминации оперы-серии; являясь в то же время ее «ахиллесовой пятой» (выражение Аберта), оно порождало неудовлетворенность поэтов и композиторов и стремление к дальнейшим преобразованиям. «Проблема, требующая своего решения при любых условиях, если только опере-серии вообще было суждено будущее, - пишет Г.Аберт, - означала воссоединение драмы и музыки в опере, и именно такое, при котором в "тело" драмы вольется музыкальная "кровь" и, наоборот, в музыкальную часть целого будет перелита драматическая "кровь"» [1, I, 1]. Это и были те два различных пути, по которым пошли Глюк и Моцарт.

Реформа Глюка началась с реформы драматического текста. Ему посчастливилось встретить Р.Кальцабиджи, который смог преодолеть канон Метастазии и создать новый тип либретто. Смысл реформы Глюка-Кальцабиджи - в возвращении опере естественности, правдивости, драматической выразительности. И хотя Глюк, как и Метастазия, считал, что музыка в оперном спектакле - служанка драмы, он пошел дальше его, преобразовав не только текст, но и музыкальную композицию и создав оперный спектакль совершенно нового типа. Цель

его преобразований - достижение органического единства слова и музыки, драматическая целенаправленность всего музыкального действия. На это были нацелены и конкретные нововведения - отказ от типа арии *da saro* и использование вместо этого многообразных форм - от песенной до сквозной, замена *recitativo secco*, ставшего в опере-серии почти формальным - аккомпанированным речитативом, уничтожение границ, разделяющих речитатив и арию, создание больших драматических сцен, включающих и речитативы, и арии, и ансамбли, и хоры, декламационная правдивость вокального стиля, введение танцев, самостоятельной инструментальной музыки, возрастание драматургической роли оркестра.

Итак, реформа Глюка завершена, казалось бы, опера-серия возрождена к новой жизни, в нее влиты новые животворные соки - и оперы Глюка, одна за другой, завоевывают венскую и парижскую сцены. Однако почему именно с Моцартом - во многом антиподом Глюка - мы связываем превращение оперы в подлинную музыкальную драму? К этому вопросу мы еще вернемся, а пока обратимся к другой оперной традиции, сыгравшей такую важную роль в творчестве Моцарта, - к опере буффа.

Опера-буффа - «подлинное дитя народа, в ней, - по образной характеристике Аберта, - пышно расцвели наиболее самобытные и прелестные цветы итальянского народного духа» [1,1]. Этим она обязана своим исконно народным корням - импровизированной комедии *dell'arte* с ее характерными масками и устойчивыми комическими приемами (*lazzi*), а также карнавальным традициям.

Распространенная точка зрения на оперу-буффа как явление целостное и однородное, передовое в своей основе, антагонистически противостоящее переживающей упадок аристократической опере-серии и постепенно вытесняющее ее, сейчас оспаривается. «Сложившаяся в литературе характеристика оперы-буффа как жанра демократического, народного по своей сути, просветительского по своей идейной направленности не во всем верна» [50], - пишет П.В.Луцкер. Мысль о вытеснении комической оперой оперы-серии с ведущих позиций в области музыкального театра [45] опровергается сопоставлением количества серьезных и комических опер, написанных одними и теми же авторами.

Исследователь справедливо возражает против того, чтобы рассматривать оперу-буффа как единый пласт музыкального искусства - вне контекста культуры XVIII в. и вне эволюции жанра. На разных этапах

своего существования она играла различную роль и находилась в различном соотношении с оперой-серия, характеризуясь также различными музыкальными и драматургическими особенностями. Так, например, в период становления жанра (30-40-е гг.) у Перголези сочетаются еще черты барочного и классицистского музыкального мышления (линия *basso continuo*, полифоническая логика, принцип барочного мотивного развертывания, обращение к старосонатной форме, но в то же время классические мелодия и гармония), используется еще развернутая форма арии *da capo*, характерная для оперы-серия. И только на зрелом этапе своего развития опера-буффа приобретает характерные особенности, столь выделившие ее в жанровом оперном контексте XVIII в. Это, прежде всего, ее драматические качества - стремительное, динамическое развитие действия (в противоположность драматургической статике оперы-серия), эмоциональная непосредственность, внезапные контрасты и переключения («эстетика неожиданностей» - П.Луцкер), роль актерской игры и жестикуляции, восходящей к народным импровизационным истокам жанра.

Тогда же складываются и важнейшие художественные, композиционные, музыкальные черты комической оперы, специфический буффонный язык - роль ансамблей и хоров (исключенных из оперы-серия), ансамблевые интродукции и финалы с их стремительным развитием действия и веселой путаницей и суматохой комических перипетий, песенно-танцевальная мелодика (колоратура - только как средство пародии на серьезную оперу), речитатив *secco* как живой диалог (словесные перепалки), многочисленные повторы коротких фраз, комическая скороговорка, комический бас (вместо лирического кастрата, обязательного атрибута серия), свобода формы арий (от песенных до сквозных).

Важную роль играет текст либретто, в середине века приобретающий просветительскую направленность (не случайно именно в это время в музыкальную комедию в качестве либреттиста приходит Гольдони - достойный антагонист Метастазео, поэта лирической трагедии). «Многочисленные гольдониевские либретто (всего более девяти десятков, причем большая часть - комические) утверждают в опере-буффа ту же образно-драматическую структуру "характера", которую автор целенаправленно насаждал в литературной комедии» [49], - замечает П. Луцкер. Так в оперу входит социальный или нравственно-этический тип - одно из главных завоеваний оперы-буффа.

В период своего первого расцвета опера-буффа все больше завоевывает публику и начинает составлять серьезную конкуренцию опере-сериа, переживающей кризис. Проявление этого - знаменитая «война буффионов», развернувшаяся в Париже в 1752-1754 гг., когда произошло резкое размежевание и яростное идейное столкновение сторонников и противников оперы-буффа.

Французские энциклопедисты выступали на стороне «буффонистов», проявляя в этой борьбе тот боевой темперамент, который был им свойствен. Главное требование энциклопедистов к опере - это естественность в выражении человеческих чувств, отказ от пышности и парадности, характерных для французской оперы того времени, возвращение к природным основам музыкального искусства, художественная правда и драматизм. Лозунг «*Retournons a la nature*» (назад к природе) определяет смысл этой программы.

В этом же русле находится и полемически заостренное высказывание главного героя «Племянника Рамо» Дидро; критикуя современное ему состояние французской оперы, он восклицает: «Страсти должны быть сильными, нежность в композиторе и в лирическом поэте должна достигать высшего предела... Нам нужны восклицания, междометья, паузы, перебои, утверждения, отрицания; мы взываем, мы умоляем, мы кричим, мы стонем, мы плачем, мы смеемся от души. Не надо остроумия, не надо эпиграмм, не надо изысканных мыслей; все это слишком далеко от про стой природы. И не подумайте, что образцом нам могут послужить игра актеров в театре и их декламация. Как бы не так! Образец нам нужен более энергический, менее жеманный, более правдивый. Простая речь, обыкновенный голос страсти тем необходимее для нас, чем однообразнее язык, чем менее он выразителен. Крик животного или человека, охваченного страстью, только и внесет в него жизнь» [31].

Мы сознательно привели эту пространную и хорошо известную цитату, так как она представляет собой своего рода программный документ - наряду со знаменитым «Письмом о французской музыке» Руссо и трактатом «О свободе музыки» д'Аламбера.

Особую роль в этой борьбе сыграл Ж.-Ж.Руссо. В его работах полемика буффонистов и антибуффонистов предстает в специфически музыкальном выражении, причем на первый план выдвигается проблема культурно-национальной традиции - в свете новых тенденций времени, так, как это понимали энциклопедисты. «Войну буффионов» Руссо воспринимал как столкновение прогрессивного итальянского и консервативного французского музыкального искусства (как известно,

речь шла о непригодности французского языка, в отличие от певучего итальянского, для вокальной музыки). Примечательно, что в «Новой Элоизе» прозвучал вдохновенный гимн мелодии: «...одна только мелодия является источником того непобедимого могущества, которым обладает вдохновенное искусство, только в ней - власть музыки над сердцем. Самая научная последовательность аккордов, лишенная мелодии, наскучит вам через четверть часа. Прекрасные же напевы без всякой гармонии выдержат длительное испытание, не причиняя скуки» [80, ч. I]. Однако Руссо и на практике пытался осуществить свой идеал, создав комическую оперу, правда, французскую - «Деревенский колдун» («...род компромисса между французскими и итальянскими оперными стилями» - Э.Бюкен), основанную на песенном материале.

Следующий этап парижских баталий вокруг итальянской комической оперы - борьба «глюкистов» и «пиччинистов», развернувшаяся в связи с оперной реформой Глюка в 70-х гг. Не останавливаясь подробно на перипетиях этой борьбы, отметим лишь, что в ней нашли отражение те мировоззренческие и художественные сдвиги, те жанровые изменения, которые характеризуют позднее Просвещение. «Принцип выразительности» все больше внедряется в оперу, причем этот процесс захватывает не только оперу-буффа - более мобильную, сохранявшую постоянный контакт с реальной жизнью (в частности, испытывающую активное воздействие публики и ее меняющихся запросов), но даже в известной степени канонизированную к этому времени оперу-сериа. Антагонист Глюка в той острой борьбе, которая разгорелась вокруг его реформы, специально приглашенный в Париж противниками Глюка и поддерживавших его энциклопедистов, Пиччини в своей опере «Чеккина, или Добрая дочка» продемонстрировал новую тенденцию в эволюции оперы-буффа. Она испытывает обратное воздействие оперы-сериа, что приводит к проникновению в нее чувствительных элементов. Музыкальная драматургия, вообще динамичная и стремительная в опере-буффа, теперь обогащается глубокими психологическими и даже драматическими характеристиками. Эта новая тенденция находится в русле утверждающегося в эти годы сентиментализма. Характерно, что либретто оперы Пиччини было написано Гольдони по знаменитому роману С.Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель».

Процесс взаимодействия оперы-сериа и оперы-буффа протекал параллельно тому, что происходило в драматическом театре: на сцены разных стран Европы в это время выходит и постепенно завоевывает признание мещанская драма - «средний жанр», как ее определял Дидро.

Дидро и Лессинг в своих работах теоретически обосновали задачи нового жанра и создали его художественные образцы.

Таким образом, в драматическом и оперном театре второй половины XVIII в. мы встречаем сходные явления: преодоление классицистских эстетических норм, смешение жанров, трагического и комического, демократизация сюжета и героев (хотя в музыке все это, естественно, выражается более опосредованно, преломляясь сквозь специфику чисто музыкального канона). В этом процессе опера-буффа играет весьма важную роль.

Жанр оперы-серия в творчестве Моцарта. «Идоменей»

Моцарт был воспитан в традиции подчинения классицистскому жанровому канону. И хотя на практике, в зрелый и особенно поздний период творчества он пришел к смешению жанров и был под заметным воздействием австрийского народного театра с его контрастами и барочным соединением трагического и комического, в своих эстетических взглядах он оставался приверженцем размежевания жанров и стилей. Так, уже в 1781 г. (в письме от 16 июня) он пишет: «Уж не думаете ли Вы, что комическую оперу я буду писать так же, как оперу-серия? Чем меньше идет шутливое к опере-серия и чем больше должно быть в ней ученого и серьезного, тем меньше учености должно быть в опере-буффа и тем больше забавного и веселого... Я, правда, нахожу, что из музыки Гансвурста еще не вытравили, и в этом отношении французы правы» (цит. по: [93]).

Высказывание вполне в духе Готшеда, говорящее о живучести и стабильности риторических представлений. Тем более в свои, так сказать, ученические годы Вольфганг придерживается принципа строгого разделения жанров. В период детского и юношеского творчества он отдал дань обоим жанровым традициям. В своей первой опере-серия «Митридат, царь Понта» 14-летний композитор еще только усваивает уроки итальянцев и его задача, блистательно решенная (триумфальный успех во время премьеры оперы 26 декабря 1770 г., признание взыскательной и избалованной миланской публики и восторженная оценка самых строгих судей, исполнителей - тому свидетельство), - следовать канону.

Но в написанной через десять лет опере-серия «Идоменей» перед нами уже зрелый композитор, имеющий свою эстетическую позицию и говорящий своим языком. Эта опера - в какой-то мере ответ на реформу Глюка, собственное слово Моцарта в эстетической борьбе эпохи. Каково

было отношение Моцарта к Глюку и к его реформе? Об этом нет прямых свидетельств. Он не принимал участия в парижских баталиях, да никто и не предлагал ему этого.

Когда 23 марта 1778 г. 22-летний Моцарт вместе с матерью прибыл в Париж, там кипели страсти - это был разгар борьбы «глюкистов» и «пиччинистов». Никто не обратил внимания на молодого, тогда еще неизвестного композитора (к этому времени уже вышедшего из возраста «вундеркинда», способного вызывать восхищение). Сам же Моцарт не проявил интереса к идейной полемике вокруг вопроса о том, какой должна быть опера, как и никогда - ни раньше, ни позже - он не высказывался специально на эту тему, он предпочитал писать оперы, а не говорить о них. Моцарт не оставил потомству никаких эстетических документов - ни памфлетов, ни деклараций, он не писал предисловий к своим партитурам, как это делал Глюк, и исследователям приходится «вылавливать» конкретные замечания по поводу исполнителей или либретто, отдельных номеров его опер в письмах (но и это встречается не часто!) и на основе этого делать выводы по поводу его эстетических взглядов. И именно такую работу проделал немецкий исследователь Рудольф Шефке в своей статье «Взгляды Моцарта на оперу по его письмам». Исходя из положения: «Моцарт выразил свои взгляды на опер практически в своих произведениях» [1 57], опираясь на знание оперной музыки Моцарта, он «выуживает» его эстетику из очень беглых и кратких замечаний композитора в письмах. Моцарт в своих основных принципах не был в конфликте со временем, он исходил из главного требования по отношению к искусству - «трогать» (rühren) и «нравиться» (gefallen). Действительно, подобными высказываниями полны музыкально-теоретические трактаты этой эпохи. Например, в «Музыкальном альманахе» Форкеля читаем: «...первый основной закон всей музыкальной эстетики таков: рисовать приятные страсти и чувства или, другими словами, благодетельствовать человеку и доставлять ему удовольствие» (цит. по: [37]).

Эти два принципа - трогать и нравиться - надо понимать как призыв к композитору «трогать сердца» своей музыкой, следуя закону выразительности, но не забывая о границах возможного. Как пишет Кох, «она не в состоянии пробуждать в опере презрение жестокостям тирана... Еще менее может музыка решиться изображать оба таких чувства, как ненависть и зависть». Однако «в союзе с поэзией музыка... может отважиться возбуждать почти любые приятные и неприятные чувства и поддерживать их в различных модификациях» [там же].

Принцип выразительности был весьма близок Моцарту: высказывая в письмах замечания о сочинениях и манере исполнения его современников, он воздает хвалу прежде всего этому принципу, используя такие выражения как «Natur» (природа), «Expression» (выражение), «Gefühl» (чувство), Empfindung (ощущение), «Geschmack» (вкус), «Feuer» (огонь). Виртуозную технику композитор ценит только в том случае, если она ведет к той же цели. И от слушателя он требует не только того, чтобы он слушал, но также «мыслил и ощущал».

Однако Моцарт вполне согласен с воззрениями своей эпохи, ограничивающей выразительность «красивым, приятным» («das Sinnlich-Schöne», «Angenehme»). Известны слова Моцарта из письма, часто цитируемые, что сильные страсти, выраженные в музыке, никогда не должны вызывать отвращения, и музыка не только не должна оскорблять ухо, но при этом еще и услаждать его - т.е. всегда оставаться *музыкой*. Носителем этого собственно-музыкального начала является прежде всего мелодия, музыка, в первую очередь - пение (Gesang). Именно отсутствие такого «тонкого певучего (singenden) вкуса» Моцарт ставил в вину Антону Швейцеру, автору «Альцесты» (по Виланду).

Сопоставив различные замечания Моцарта в письмах, касающиеся его собственных опер (в основном - «Идоменея» и «Похищения из сераля»), Р. Шефке приходит к заключению: «Имеющиеся высказывания все же в совокупности доказывают ясный отчетливый взгляд на оперу» [157]. Конкретизируя это положение, автор, однако, ограничивается тем, что указывает на отображение чувств и музыкальную живопись в операх Моцарта (что естественно, поскольку исследователь оперирует лишь материалом, который предоставляли ему письма композитора).

Но это можно отнести и ко многим другим композиторам XVIII в., в том числе и к Глюку. Между тем, Глюк, по общепринятому мнению, был антиподом Моцарта - и именно водораздел между этими крупнейшими мастерами века может прояснить эстетическую позицию Моцарта.

Итак, параллель «Глюк и Моцарт», эта «параллель антиподов» - снова и снова привлекает внимание исследователей. Косвенно сам Моцарт дал повод для такого противопоставления - в своих парижских письмах к отцу, когда весь Париж жил перипетиями борьбы глюкистов и пиччинистов, он об этом даже не упоминает. И это «умолчание» было в какой-то мере и оценкой, во всяком случае, свидетельством того, что это ему чуждо. Слова Моцарта о Пиччини: «...Я не схожусь ни с ним, ни с другими композиторами - я делаю свое дело, они - свое. Этого достаточно» [1,1] - можно отнести в целом к борьбе, развернувшейся в

Париже. Пока у Моцарта не было заказа на оперу, он молчал. Ему еще предстояло сказать свое слово - в «Идоменее».

Сравнивая Глюка и Моцарта, исследователи, прежде всего, исходят из постулата о различном отношении их к проблеме «слово-музыка» в опере. При этом фигурируют, с одной стороны, многочисленные декларации Глюка вроде следующих: «Прежде чем начать работать, я пытаюсь забыть, что я музыкант» [там же]. Или: «В "Армиду" я вложил все, что осталось во мне лучшего, я старался быть здесь скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом» [74], а с другой стороны, известны слова Моцарта из письма к отцу от 13 октября 1781 г.: «В опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки» [1, I], и поэтому позицию Моцарта объявляют противоположной той, реформаторской, которую занимал Глюк. Но так ли это было на самом деле? «...На практике и Глюк, и Вагнер полностью солидарны с Моцартом. Ибо чем были бы поэты Кальцабиджи, Рулле и Гийар без Глюка? И чем был бы поэт Рихард Вагнер без композитора Рихарда Вагнера?» [110] - замечает по этому поводу А.Эйнштейн. И действительно, тот же Аберт говорит о Глюке: «Он становится слугой, но не поэта Кальцабиджи, как это часто приходится слышать, а мыслителя Глюка, прокалившего либретто в очищающем пламени своего разума» [1, I].

Именно на уровне художественной концепции, на уровне содержательной интерпретации традиционных сюжетов многие исследователи находят различие Глюка и Моцарта. Так, И. Сусидко пишет об «интуитивном неприятии» Моцартом «длительно нагнетаемого аффекта» в операх Глюка, о том, что глюковская возвышенная патетика казалась Моцарту слишком разреженной и холодной. По справедливому мнению автора, оперы Моцарта базируются на принципиально иной художественной эстетике, в основе которой «обилие контрастных музыкальных образов, внутренне изменчивых, подвижных и противоречивых, сложное сплетение их "судеб" в процессе развития, огромное значение деталей» [86] .

И. Сусидко, не оспаривая в целом положения о противоположности Глюка и Моцарта, стремится подойти к проблеме более гибко. Она находит немало точек соприкосновения в операх обоих композиторов (более свободные формы со сквозным развитием в связи с драматической ситуацией, тенденция к индивидуализации характеров - в противоположность традиции оперы-серия и даже буффа, следование имманентно-музыкальной логике независимо от сюжетной мотивировки,

в частности, активное использование в сквозных формах мотивного развития, придающего музыкально е единство целому и т.д.).

А Л. Кириллина вообще подвергает сомнению, казалось бы, очевидный постулат о внимании Глюка к слову и, напротив, о безразличии к слову Моцарта (известно же, что он иногда сочинял музыку раньше, чем либреттист успевал написать к ней текст!). «Хотя Глюк в своих декларациях ставит поэтическое слово на пьедестал, - пишет она, - на самом деле его волнует не конкретное слово, а идея, которой почти все равно, на каком языке быть выраженной: в музыке господствует крупный мазок и резкий штрих». «...Моцарт относится к слову в опере куда более вдумчиво, внимательно, бережно и чутко, чем Глюк, особенно, когда либретто предоставляет для этого благодатный материал» [42], утверждает исследовательница и доказывает это положение анализом «Дон Жуана».

Л. Кириллина справедливо указывает на то, что цитата из письма Моцарта о том, что в опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки, обычно приводится вне контекста и не полностью; на самом деле, в письме речь идет о необходимости гармонического единства творчества либреттиста и композитора, текста и музыки. Вот это продолжение цитаты: «Будет всего лучше, ежели хороший композитор, который понимает театр и сам в состоянии подсказать кое-что, и умелый поэт соединятся вместе как настоящий феникс...» (цит. по: [1, I]).

И действительно, зная практику работы Моцарта с либреттистами в зрелый и поздний периоды творчества, его активное вмешательство в процесс создания либретто, иногда даже участие в нем, нельзя считать, что он был безразличен к текстовой основе музыкальной драмы. Конкретное доказательство этого - переписка с отцом 1780-1781 гг., когда Вольфганг, находясь в Мюнхене, сочинял и ставил «Идоменей». Лейтмотив этих писем - сокращение либретто, стремительность действия, драматическая мотивировка музыкальных номеров, психологическая правда сюжетных поворотов. Так, он предпочитает форме арии *da saro* одночастную (письмо от 1 декабря 1780 г.); резко возражает против характерной для арий-серии «речи в сторону» (т.е. в публику), находя эту манеру неестественной (письмо от 8-9 ноября 1780 г.); находит слишком затянувшиеся речитативы *secco* в диалоге «наводящими скуку» (19 декабря); настоятельно просит отца привезти с собой сурдины для труб и валторн, чтобы марш из II действия создавал пространственный эффект приближения (29 ноября). Моцарт следит за тем, чтобы любое появление героя на сцене, даже с самой красивой арией,

имело сюжетную мотивировку, вмешивается даже в ремарки в партитуре и либретто; безжалостно сокращает либретто ради динамики действия, жертвуя при этом уже написанной музыкой, по общему мнению, очень эффектной (например, он три раза переписывает «речь подземного голоса», все время сокращая ее, замечая при этом: «Из-за ее длины слушатели все больше и больше будут убеждаться в ее нереальности. Если бы в "Гамлете" речь духа не была бы такой длинной, она воздействовала бы еще лучше» [71] (29 ноября). Он выбрасывает из III действия уже готовые сольные номера - арию Идаманта и дуэт Идаманта и Илии, растягивающие его, а во II действии арию Идоменея заменяет речитативом: «на сцене будет стоять такой шум и такое смятение, что ария в этом месте произведет плохое впечатление, и, кроме того, происходит гроза - и она-то уж не прекратится из-за арии г. Раафа? - и эффект речитатива между хорами несравненно лучше» [там же] (15 ноября); вынужденный учитывать пожелания и требования певцов, сетует на недостатки в их исполнении («резаная лапша» - короткие виртуозные пассажи у Раафа); отстаивает в борьбе с прославленным тенором Раафом квартет в III действии (27 декабря) и т.д.

Эти настойчивые пожелания, даже требования молодого композитора к либреттисту - свидетельство его зрелости как оперного драматурга, твердой позиции, которую он занимал в вопросе соотношения музыки и слова в опере.

Итак, в чем же состояло то «свое слово», которое Моцарт сказал в эстетической борьбе эпохи своим «Идоменеем»?

Прежде всего, это чистый жанр оперы-серия, казалось бы, шаг назад по сравнению с реформой Глюка. Конечно, Моцарт был связан заказом и требованиями мюнхенского двора, но он нигде не высказал ни малейшего недовольства по этому поводу. Значит, он считал, что сможет в этом жанре выразить то, что хотел, и каноны оперы-серия ему не помеха. Как пишет Г. Аберт: «Она была для него, конечно, некой неприкосновенной данностью, и ему никогда не приходила в голову мысль потрясать ее основы» [1, I].

И действительно, в опере - три действия, как обыкновенно бывает в либретто Метастазियो, в ней сохранены речитативы *secco* (Моцарт не пошел по пути Пиччини, который, сочиняя для Парижа свою оперу «Роланд», использовал только аккомпанированные речитативы), здесь присутствует весь типовой арсенал арий оперы-серия: арии мести (с традиционным обращением к фуриям) и ревности, любви и дружбы, героические и лирические, арии-сравнения и арии с изображением картин

природы. При этом авторы «Идоменея» ориентировались на прогрессивный французский образец серьезной оперы в духе лирической трагедии, в которую включались хоровые, оркестровые и балетные номера (примыкая при этом к неаполитанскому направлению развития жанра в лице таких его представителей, как Иоганн Кристиан Бах и Джузеппе Сартти).

Таким образом, Моцарт невольно вошел в соприкосновение с французскими реформаторскими операми Глюка. Воздействие парижских впечатлений и в частности опер Глюка отмечает большинство исследователей (это хоровые сцены, шествия, даже монолог оракула из «Альцесты»), однако, как справедливо пишет Л. Кириллина, «в "Идоменее" Моцарт как бы сразился с Глюком своим оружием - но на поле соперника» [39]. Отказываясь от многих завоеваний Глюка в его борьбе с канонами оперы-серии, он, тем не менее, делает шаг вперед на пути к реалистической достоверности и естественности оперного спектакля, а главное - психологической обрисовке своих героев. По меткому замечанию Г.Аберта, сделанному им при рассмотрении арии Илии из II действия, «Глюк здесь типизировал бы, т. е. свел бы все к простейшим формулам, Моцарт, напротив, индивидуализирует» [1, I]. Помимо личной склонности к индивидуализации, здесь имело значение воплощение новых веяний эпохи, стремление к многостороннему воспроизведению жизни на сцене. Отмечая эту тенденцию, Е.С. Черная, однако, решительно возражает против распространенной в литературе точки зрения о связи оперы с драматическими произведениями периода «Sturm und Drang». «...ниспровержения классицистских основ мы в ней не найдем, равно как и стремления к ничем не ограниченной свободе развития, не говоря уже о неистовствах, свойственных драматургии "штюрмеров"» [93], - справедливо заключает она.

Вопрос о жанровой природе «Идоменея» вообще не так прост, как кажется на первый взгляд. Мнения исследователей здесь расходятся. Аберт, например, видит в опере чистый жанр серии (хотя и отмечает воздействие буффа в преобладающей двухчастной форме арий, дающей возможность отразить контрасты), в то время как некоторые другие ученые, в частности, его дочь Амалия Аберт, ставят вопрос о влиянии на «Идоменея» оперы-буффа и зингшпиля самого Моцарта (считая, что индивидуальность и многосторонность партий Илии и Идаманта взрывает типы оперы-серии [113]). Сходной точки зрения придерживается Альфред Хойс, высказывая ее в парадоксально заостренной форме: «В определенном смысле Моцарт в "Идоменее"

сделал невозможное возможным: он пишет, короче говоря, *серьезную оперу в стиле буфа*» [130]. Е.С. Черная, отмечая некоторое воздействие на язык «Идоменея» комической оперы в русле неонеаполитанской традиции оперы-сериа (Н. Пиччини, И.К. Баха, Дж. Фр. ди Майо), придерживается все же мнения о преобладании здесь признаков сериа, однако высказывает при этом предположение о связи «феерического начала» в опере со старой традицией «главных и государственных действ», придворной оперы и народной комедии [93]. На «один из важнейших топосов барочной картины мира, топос бури (или вообще стихийного бедствия - потопа, землетрясения)», который «подчеркнут, как сценически, так и музыкально», указывает Л. Кириллина [39].

Так или иначе, но и в «Идомеене», как затем в поздних операх Моцарта, приходится констатировать ту же жанровую многослойность и неоднозначность. Во всяком случае, при внешнем сохранении канонов жанра сериа, слишком многое противоречит его смыслу, чтобы считать «Идоменея» чистым воплощением жанра. Проявляется это на разных уровнях и в самых разных планах.

Например, арии - наиболее традиционное звено в жанровой структуре оперы. Как уже говорилось, Моцарт отказывается от статичной трехчастной формы *da capo* и использует более динамичные формы - одночастную или двухчастную (по схеме медленно-быстро, без репризы). При этом особенную роль в композиции играют самые различные разновидности сонатной формы (старинная, с разработкой, без разработки, с эпизодом). Сонатность проникает не только в арии и ансамбли, не только в увертюру, что естественно, но и в хоры и даже в танцы. В «Идомеене» сонатность выступает не только как формально-композиционный прием, но более широко - как принцип мышления, с его диалектической природой, принцип, столь важный для творчества Моцарта вообще. В самых традиционных типах арий внутреннее их наполнение - психологическое и музыкальное - отнюдь не традиционно. Композитор музыкальными средствами стремится передать противоречивые чувства героев, смену оттенков в их переживаниях (особенно это касается Идоменея, но и остальных героев тоже). Е.С. Черная, называя этот тип музыкальной характеристики «методом психологической иллюстрации», насчитывает, например, во второй арии Идаманта более двадцати самостоятельных мотивов, хотя и спаянных между собой, но поддающихся вычленению и возникающих по ходу развития текста [93].

Метод психологической иллюстрации организует не только арии, но и аккомпанированные речитативы. По поводу одного них, речитатива наперсника Идоменея Арбаче - Моцарт писал в письме к отцу от 5 декабря 1780 г., требуя, чтобы либреттист сделал его более разнообразным в эмоциональном отношении, отразил в нем смену противоречивых чувств - надежды, скорби, ужаса и т.д. Так, классицистский прием светотени у Моцарта наполняется психологической достоверностью.

Аккомпанированные речитативы вообще выполняют особенную функцию в «Идоменее». Многие исследователи сходятся на той мысли, что они по своему строению близки к мелодраме, которой в это время увлекался Моцарт (незадолго перед тем, как он получил из Мюнхена заказ на «Идоменея», он начал писать «Зайду», так и оставшуюся незаконченной). «Нужно было бы большинство оперных речитативов трактовать именно таким образом и только от времени до времени, когда слова хорошо могут быть выражены в музыке, петь речитатив» (цит. по: [93]), - писал он отцу 12 ноября 1778 г. Конечно, верный чувству единства стиля и жанра, он так и не решился на столь смелую революцию, однако, если сравнить его аккомпанированные речитативы с тем, что мы встречаем в «Заиде», то близость несомненна. И там, и здесь в оркестре возникает свой, независимый от партии голоса и притом более важный музыкальный материал, который имеет собственное развитие. Этот материал, безусловно, тематический, не только комментирует слова героя, но и раскрывает подтекст. В «Идоменее» такой материал иногда приобретает значение для оперы в целом, превращаясь в средство музыкальной характеристики героя.

Связи между номерами, сквозное тематическое развитие вообще беспрецедентны для традиционной оперы-серии, выдавая в композиторе зрелого мастера и предвещая его поздние шедевры. Особенную роль в этом процессе играет оркестр. Значение оркестровых эпизодов в опере, более того - значение партии оркестра в организации целого чрезвычайно велико. Моцарт, сочиняя «Идоменея», впервые в этом отношении чувствовал себя свободно - он мог рассчитывать, что мангеймский оркестр, принимавший участие в оперной премьере, выполнит все его требования. Это отразилось и во всей богатой, сложной, насыщенной партитуре оперы, и в составе оркестра (кларнеты, 4 валторны, по мере необходимости используются флейта пикколо, тромбоны - например, в эпизоде с оракулом звучат три тромбона и две валторны). Ведь Моцарт к этому времени - сложившийся композитор-симфонист, автор 35

симфоний. Именно на долю оркестра падает функция тематического объединения всей оперы - также явление уникальное для той эпохи.

Л. Кириллина находит в опере «Идоменей» «тему высшего порядка»: это «тема рока, нестигаемого, как трезубец Посейдона» [39]. Эта тема, представляющая собой восходящий или нисходящий (иногда и то и другое) ход по трезвучию - некая обезличенная фанфарная формула, часто подчеркнутая (как бы подталкиваемая) острым, пунктирным ритмом и тиратой. Она открывает увертюру и в обратном движении звучит в заключительном хоре, обрамляя всю оперу. Но эта тема имеет и сквозное значение, появляясь в самых различных номерах, открыто или завуалированно. Наиболее часто она звучит в до мажоре и особенно, - в ре мажоре (главной тональности оперы) и ре миноре. Отсюда опять тянутся нити к позднему творчеству - к «Дон Жуану» с его ре-минорным лейтмотивом рока [101]. «Сверхтема» «Идомедея» - это непреложный постулат, и она, в отличие от других тем, не должна развиваться, однако и в ней есть своя динамика сквозного развития, роста: в сцене жертвоприношения в III действии она проходит в до мажоре в двух-октавном диапазоне в восходящем и нисходящем движении, знаменуя драматическую кульминацию.

Не только арии, речитативы, оркестровые эпизоды подчинены драматическим и психологическим целям, но и ансамбли и хоры. Особенно это касается квартета прощания из III действия - того самого, который отстаивал Моцарт в своих письмах и в борьбе с исполнителями. Описывая в письме к отцу от 27 декабря 1780 г. свой разговор с Раафом по этому поводу, он приводит его слова: «Негде развернуть голос - здесь слишком тесно». Характерно замечание композитора: «Как будто в квартете не следует гораздо больше говорить, нежели петь» [71]. Это высказывание указывает на понимание композитором ансамбля прежде всего как диалога, выделение в нем на первый план драматической функции. Действительно, поражает индивидуализация партий, столь характерная для ансамблей в поздних операх Моцарта, противопоставление (попарно либо по партиям) участников чередуется с совместным пением.. «В широкой полифонической трактовке его вокальных партий, в смелости модуляций и симметричности формы» Е.С. Черная видит «воздействие камерного творчества композитора» [93]. Это ансамбль состояния, что встречается потом в поздних операх Моцарта, и внутреннюю психологическую направленность его «выдает» чрезвычайно насыщенная гармония: чего стоит хотя бы прерванная каденция в репризе на уменьшенном септаккорде - «гармонии ужаса» или

перелом, внезапный поворот в ре бемоль мажор в разработке, отраженный в репризе в до-бемоль-мажорном эпизоде.

Но особенно действенную роль в драматургии оперы играют хоры. Именно они делают эту оперу-серию музыкальной драмой.

По поводу драматургии «Идоменей» также существуют разногласия в литературе. Некоторые считают ее довольно статичной, архаичной, недостаточно сценичной, что объясняют опорой Моцарта на устаревшую жанровую модель, и видят в этом причину того, что она сравнительно мало исполнялась в дальнейшем. Так, Аберт пишет, что Моцарт не смог преодолеть недостатки жанра и обнаруживает в опере чисто музыкальное, но не драматургическое новаторство. Иначе полагает А.Эйнштейн: «...для тех времен это была драма, драма в форме оперы - неслыханной по свободе и смелости» [110]. Именно хор (по наблюдению Эйнштейна, наделенный функцией *актера*) несет на себе главную драматургическую нагрузку.

Особенно это касается драматических хоров, знаменующих кульминационные моменты в развитии каждого из действий. В I действии - это сцена кораблекрушения, где антифонно противопоставлены два хора: терпящих бедствие моряков (за сценой) и бессильных им помочь их родных на берегу (на сцене). Во II действии - хор объятых ужасом людей, убегающих от морского чудовища, преследующего и пожирающего их. Здесь также применен пространственный эффект постепенного удаления, рассеивания хоровой фактуры на отдельные реплики. И наконец, смысловая кульминация: в III действии - хор народа, узнавшего в страхе и смятении об обете Идоменей принести в жертву собственного сына. Здесь хор выступает как монолитное целое, как голос совести, композитор в этом небольшом шедевре достигает подлинно классического величия (*Stille Grosse*). Невольно возникает аналогия с хором в античной трагедии - с его резюмирующей функцией. Но в отличие от объективной, внеличной функции античного хора, хор в «Идоменее» пронизан личностным, глубоко индивидуальным чувством, он написан на одном дыхании, в него Моцарт вложил много своих личных переживаний. Не случайно III действие так захватывало композитора в период сочинения - 30 декабря 1780 г. он пишет отцу: «Сочинено уже все, но еще не записано» [71], а 3 января - «Голова и руки мои так полны третьим действием, что было бы неудивительно, если бы я сам превратился в третье действие» [там же].

И какой контраст к этому хору - застывшему мгновению ужаса и оцепенения (повисшая в воздухе, трагически прекрасная гармония)

вносит финальный ликующий хор (солнечный ре мажор - взрыв радости) и традиционный танцевальный дивертисмент, венчающий оперу. Как пишет Л.Кириллина: «Финал "Идоменей" можно понимать и как мистерию, проникнутую дохристианскими и христианскими аллюзиями, и как трагедию с обязательным катарсисом, и как притчу, предвосхищающую нравственный пафос "Волшебной флейты"» [39].

Опера «Идоменей» занимает особое место в творчестве Моцарта, знаменуя рубеж между молодостью и зрелостью. Мы видим в ней живой процесс становления индивидуального стиля Моцарта, в ее музыкальном языке мы обнаруживаем сплав типовых формул и новой индивидуальной моцартовской «лексики». И потому эта опера может многое дать исследователю семантики моцартовской музыки. Необычайная концентрация, насыщенность, богатство музыкальных идей, находок, открытий послужили причиной того, что многое в музыкальном языке «Идоменей» предвосхищает поздние оперы Моцарта. Именно это явление исследует А. Хойс в своей интересной статье «Идоменей» Моцарта как источник «Дон Жуана» и «Волшебной флейты».

Видя в «Идоменее» некую «избыточность» музыкального материала «переливающуюся через край полноту» («überquellende Fülle»), в поздних операх сменившуюся принципом экономии материала и классической ясности, Хойс пишет: «Молодой Моцарт переживал многие свои прекраснейшие идеи только как "озарения" ("Einfälle"), они еще не осознаны в своем внутреннем существе, еще не выявлен их богатый потенциал, в его распоряжении все новый неисчерпаемый материал, новые сокровища, он даже не испытывает потребности заниматься этими изначальными идеями, оставляя их без внимания и обращаясь к новым» [130].

Хотя некоторые рассуждения Хойса кажутся спорными (например, вызывает протест суровый приговор, который он выносит сценической судьбе «Идоменей»), но основной пафос статьи можно только поддержать: «Идоменей» - сокровищница, из которой Моцарт многое черпал для своих более поздних творений.

Жанр оперы-буффа в творчестве Моцарта. «Мнимая садовница»

К жанру оперы-буффа Вольфганг впервые обратился в 12 лет свою «Мнимую простушку» он написал для Вены до своих итальянских путешествий и, следовательно, еще не будучи знаком с блистательными итальянскими образцами жанра, ориентируясь на венскую комическую

оперу (в ней находят влияние И.-К. Баха, венской песенной мелодики и французской комической оперы). Исследователи единодушно объявляют эту детскую оперу ученическим произведением, воспроизводящим внешние приметы жанра. В основе «Мнимой простушки» - старая буффонная опера с ее «бурлескным комизмом ситуаций» (Аберт), опирающаяся на комедию dell'arte, на традиционные типы-маски и излюбленные сцены потасовок, пирушек, дуэлей (хотя уже в этой ранней опере Моцарта обнаруживают особенности, которые разовьются в его зрелых и поздних сочинениях в оригинальный моцартовский стиль)

Написанная через семь лет в этом же жанре «Мнимая садовница» являет собой уже совершенно иную картину. Хотя и ориентирующаяся на традиционную модель оперы-буффа с партиями seria, эта опера знаменует уже выход за пределы жанра в область совершенно иной, отнюдь не комедийной выразительности.

Действительно, из семи действующих лиц оперы четыре - seria, со своей резко отличающейся от буффонной музыкальной характеристикой. В результате в опере царит такое смешение жанров, стилей, музыкальных средств (столь характерное для позднего Моцарта), которое буквально ошеломляет и ставит в тупик. Большинство исследователей считает, что молодому Моцарту не удалось здесь достичь органического единства трагического и комического как, например, потом в «Дон Жуане»). Причиной этого одни объявляют «либретто, которое довольно часто противоречит не только хорошему вкусу, но и вообще здравому смыслу» [1]. (Действительно, чего только нет в этой опере и убийство из ревности, - слава Богу, не удавшееся, и переодевание героини садовницей, и всевозможные перекрестные влюбленности, безнадежно запутывающие интригу, и временное помешательство героини, а тем и героя (чего стоит хотя бы их «дуэт безумия»!), и затем - узнавание друг друга, примирение и благополучный радостный финал). В вину Моцарту ставят не только то, что он взялся за такой сюжет, но и то, что он не стал его трактовать в духе итальянцев как веселую комедию, а воспринял его всерьез, и в результате, нарушив «правила игры», не смог достичь естественного равновесия и гармонии. «Конечно, эта первая попытка Моцарта сорвать маски с образов итальянской оперы-буффа и заставить ее персонажей говорить страстным языком сердца имела величайшее значение для внутреннего развития композитора, - отмечает Аберт, - однако он еще не настолько созрел духовно, чтобы ему открылись единые корни трагедийности и комизма, чтобы он мог во всей глубине и жизненной правдивости познать взаимодействие серьезного и смешного» [1, I].

Иной точки зрения придерживается Е.С.Черная, отмечая, что «Мнимая садовница» - это карнавальная опера (написанная для Мюнхена), «по давней традиции имеющая право на вольности», исследовательница пишет: «все, что казалось Аберту безвкусным и ученическим, нам представляется смелой попыткой возродить в опере принципы отечественного комедийного театра, хорошо знакомые мюнхенцам благодаря Курцу» [93] «Переходы от гротеска к трагическому пафосу», использование «широчайшего арсенала театральных средств и приемов, от площадной буффонады до высокой патетики» [там же]. Е.С.Черная связывает с венской импровизационной комедией, и в этом плане она считает вполне органичной переделку Моцартом своей оперы в немецкий зингшпиль (с другими же своими итальянскими операми он так не поступил).

Моцартоведы, обращающиеся к «Мнимой садовнице», пытаются объяснить смешение трагического и комического в этой опере, подчас апеллируют к культурному контексту. Прежде всего, возникают параллели со «слезной комедией», которая через оперу Гольдони-Пиччини «Добрая дочка» могла активно воздействовать на композиторов, писавших в жанре буффа. И действительно, вторжение чувствительности в комедийную сферу - одна из тенденций времени В то же время в обращении к «языку сердца» некоторые исследователи видят и штюрмерские черты. Остановимся на этом подробнее.

«Как и Гайдн, юного Моцарта захватывает страстное брожение "эпохи Вертера"» [17], - пишет Э. Бюкен. Особенно в этом плане он выделяет произведения Моцарта 70-х гг - такие, как ранняя симфония соль минор, опера «Мнимая садовница» (1775), скрипичная соната ми минор. Драматические, даже трагические настроения, отразившиеся в этой музыке, подчас непривычно обновляющие каноны жанра и формы, - доказательство тому Аберт также находит проявление «бунтарского духа» у Моцарта, начиная с 1773 г «Согласно новейшим исследованиям, Моцарт вернулся из своего последнего итальянского путешествия отъявленным "романтиком", захваченным теми самыми настроениями, которые в тогдашней немецкой литературе вызвали движение "Бури и натиска" Действительно, всем его произведениям конца этого периода свойствен чрезвычайно субъективный, часто глубоко страстный и мрачный характер. На них сильнее, чем на предшествующих сочинениях, отложился отпечаток самопознания (Selbstbekenntnis)» [I, I]

Специально этому вопросу посвящена статья Г.Г.Эггебрехта «Принцип выразительности в музыкальном Sturm und Drang», в которой

автор чрезвычайно расширяет границы этого культурного явления, включая в него таких композиторов, как И. Шоберт, Ф. Э. Бах, композиторов мангеймской симфонической школы, творивших еще в 50-е гг., и считая таким образом, что в музыке эта тенденция предвосхитила литературное направление «Sturm und Drang». Видя смысл этого явления в самовыражении художника, Эггебрехт дает подборку высказываний, характеризующих новую позицию композитора в творческом процессе: «Оригинальные произведения - это те, "которые выливаются от полноты чувств", созданы художником "потому, что он не может противостоять жажде выразить то, что чувствует" (Зульцер), "выразить свое «я» в музыке" (Шубарт), "источать из себя изобилие душевных звуков" (Гейнзе), "исторгнуть ощущения из самого нутра" (Гердер)» [123]. «То, что в музыке способно выразиться индивидуальное "я" - основное музыкальное завоевание (Grunderlebnis) столетия. Исходя из этого опыта, а отнюдь не вследствие определенных эстетических размышлений, экспрессивный реализм завоевывает во всеобщем сознании центральное место» [там же], - такой вывод делает автор.

Подобное распространение, хотя и в самом общем плане, литературных тенденций на музыку - спорно, так как в каждом виде искусства общие тенденции эпохи имеют свое преломление, связанное со спецификой данного вида искусства и особенностями его исторического развития. Так, в музыке (уже с середины века) до штюрмерства и независимо от него стали возникать аналогичные явления, смысл которых был в разрушении старых канонов в результате прорыва новой выразительности.

Как пишет Э.Бюкен, «около середины столетия рядом с галантным стилем, который стоял частью в оппозиционном, частью в эволюционном отношении к барочной контрапунктике, появилась в качестве нового восприятия музыки так называемая "чувствительность" (Empfindsamkeit). В противовес рационализму галантного стиля "чувствительность" внесла в музыку нечто противоположное - выразительность как принцип музыкального оформления; влияние этого принципа не вызвало, конечно, немедленного вытеснения элементов формы и экспрессивности галантного стиля, но повело к постепенному их преодолению» [17].

Именно это и встречаем в сочинениях Моцарта, как и многих других композиторов той эпохи, хотя у Моцарта это происходит особенно бурно и интенсивно, что приводило к непониманию его новаций современниками (а порой и потомками). Даже такой тонкий знаток искусства и музыкальной эстетики (к тому же идеолог штюрмерства), как

Х.Ф.Д.Шубарт с некоторым недоумением реагировал на «Мнимую садовницу»: «То там, то сям в ней вспыхивало пламя гениальности, но это еще не тихий спокойный огонь, возложенный на алтаре и поднимающийся вместе с благовониями к небесам, - аромат, приятный богам...» (цит. по: [110]).

Если мнения моцартоведов по поводу содержательной и драматургической концепции «Мнимой садовницы» весьма расходятся, то в вопросе о музыкальной стороне оперы все едины. Богатство и глубина музыкальных мыслей, насыщенность и чрезвычайная концентрация выразительных средств, бурное цветение музыкальных красок, неудержимо выплеснувшийся поток музыкальных идей, смелость музыкального (в частности, гармонического) языка - все это изумляет в творении 19-летнего композитора. Исследователи сходятся на том, что в этом переломном сочинении соединились линии разных - оперных и инструментальных - жанров, к которым Моцарт обращался в предшествующие годы, и в то же время намечалось многое, что даст ростки в дальнейшем.

И действительно, «Мнимая садовница» с ее контрастами - богатейший языковой резервуар для зрелого и позднего творчества Моцарта, а для исследователя семантики его музыкального языка - это настоящая энциклопедия средств, приемов, фигур. В соответствии с жанровыми пластами они распадаются на две сферы, комедийную, буффонную - и серьезную, чувствительную, трагедийную. Причем, как это характерно для Моцарта, данные сферы были связаны с определенными, закреплёнными за ними тональностями с их устойчивой семантикой. Первая, комическая сфера - это, прежде всего, музыкальная характеристика подесты дон Анкизе, с фанфарностью, танцевальностью, маршевостью и различными буффонными приемами. Сюда же относятся и музыкальные номера, в которых участвует слуга Виоланты, выступающий под именем садовника Нардо, в частности его арии, с мотивом стучащего молота (звукоизобразительный прием, основанный на конкретизации метафоры: упорные, но тщетные ухаживания героя за Серпеттой сравниваются с ударами молота по наковальне), где он объясняется в любви на разных языках. Это также партия служанки Серпетты и частично «садовницы» Сандрины. Многие в музыкальной характеристике этих героев опирается на венские танцевальные и песенные мелодии (Е.С.Черная вообще обнаруживает в образе Нардо черты Гансвурста).

Противоположная образная сфера связана с героями сериа. Это и возвышенно-любовный ми-бемоль мажор в каватине графа Бельфиоре, нити от которой протягиваются к арии «с портретом» Тамино, и ария Бельфиоре, где явно проступает «мотив ударов сердца», который позже появится в арии Бельмонта из «Похищения». Это богато представленные минорные тональности - ария Арминды № 13 с ее типично моцартовским соль минором, заставляющим вспомнить две его симфонии (раннюю и позднюю) и струнный квинтет, и ария Рамиро в до миноре, своей хроматической линией *lamento* предвосхищающая 24-й клавирный концерт и другие поздние до-минорные сочинения, особенно - две каватины Сандрины из II действия сцена ее безумия (которую молодой композитор, в противовес буффонной традиции, трактует вполне всерьез) - концентрация выразительных средств минорной сферы, проявление безудержной музыкальной фантазии композитора.

Можно согласиться с Эйнштейном, который, отметив недостатки оперы как неизбежное следствие условий ее создания, утверждает, что «у каждого музыканта... эта опера вызывает восхищение - с начала и до конца» [110].

Зингшпиль в творчестве Моцарта. «Похищение из сераля»

Помимо оперы-сериа и оперы-буффа была еще одна, чисто национальная традиция, в которой, включившись в нее, Моцарт также сказал свое слово - это *зингшпиль*. Это был совсем молодой жанр ко времени обращения к нему Моцарта еще не давший таких высоко-художественных образцов, как сериа или буффа.

Сначала это были драматические спектакли с включенными в них песнями. Помимо немецких национальных корней (народная импровизационная комедия), в зингшпиле важную роль играли и иностранные влияния (английская «опера нищих» и французская комическая опера). Постепенно значение музыки в зингшпиле возрастает. К этому жанру обращаются яркие талантливые композиторы, ищущие пути его обогащения - И.Хиллер, И.Умлауф, И.Андрэ, К.Г.Нефе (учитель Бетховена), А.Швейцер (в совместном творчестве с Виландом) и другие. Развитие зингшпиля идет параллельно и в одном направлении с мещанской драмой в Германии.

Однако многие недостатки зингшпиля - бытовой, сниженный характер сюжета, морализирование, сентиментальность текста, песенный стиль музыки, отсутствие драматического развития - были причиной того, что этот жанр в то время не смог подняться до высокого уровня и

соперничать с итальянской оперой-буффа. Отсюда - различное отношение к зингшпилю в интеллигентных кругах Германии. Например, Лессинг отрицательно отзывался о нем. Иной была позиция Гёте, который, как известно, сам обращался к этому жанру. Его зингшпили - «первая и на долгое время единственная попытка дальнейшего художественного

Как и в дальнейшем в «Идоменее», очень важна в опере оркестровая партия, самостоятельная, отнюдь не дублирующая вокальную. Во многих номерах в оркестре звучит выразительная индивидуализированная (фактически - тематическая) фигура, имеющая сквозное развитие и играющая подчас определяющую роль в характеристике героя, его состояния, ситуации (например, в «Ориенталисте» Бельфиоре, где в вокальной партии преобладают разрозненные реплики и цементирующую функцию выполняет оркестр). С повышением значения симфонического начала в опере (как потом в «Идоменее») связано изобилие разного рода сонатных форм - это уже принцип мышления, а не просто конструктивный фактор развития, предпринятая в поэтической сфере с целью избежать угрозы застоя» [1, I].

Когда Вольфганг 12-летним мальчиком - сразу после сорвавшейся постановки в Вене «Мнимой проститутки» (в результате, очевидно, как интриг, так и недостатков этого первого опыта юного композитора в жанре оперы-буффа) - обращается к жанру зингшпиля (заказ, полученный им от доктора Антона Месмера, будущего известного гипнотизера, для его частного садового театра), он опирается на самые простые образцы жанра, бытовавшие тогда в Вене. Его задача - усвоить новый язык, и он это делает с тем большей легкостью и естественностью, что этот язык, по существу, не является для него новым или чужим (как итальянская опера): бытовой характер венского зингшпиля, непритязательной комедии с разговорными диалогами и вставленными между ними песенными номерами, был вполне близок ему, детства окруженному атмосферой австрийского народного искусства и прежде всего впитавшему в себя стилистику австрийской песни.

Если в адрес «Мнимой проститутки» в моцартоведении высказывается немало критики, то по отношению к «Бастьену и Бастьенне» картина совершенно иная: все единодушно признают, что и тематика, и язык жанра оказались по плечу 12-летнему композитору, его создание обладает обаянием, свежестью и гармоничностью и по-прежнему привлекает к себе внимание как музыкантов, так и любителей музыки и сцены.

Любопытна история создания оперы - в связи с сюжетом, который восходит к «Деревенскому колдуну» Руссо: источником либретто послужил вольный немецкий перевод одной из французских пародий на произведение Руссо (ее авторами были М.-Ж.-Б. Фавар, Ш.-С. Фавар и А. де Гервиль), в котором сюжет приобретает простонародные черты венского зингшпиля.

Светлый лирический и жизнерадостный колорит, пасторальная идилличность в трактовке сюжета (по наблюдению Г. Аберта, Моцарт невольно возвращается от пародии к концепции Руссо), национальный песенный мелодизм и тонкое и точное чувство стиля и жанра - вот те качества, которые проявились в дебюте Моцарта в новом жанре.

Разумеется, в этом своем первом опыте мальчик вряд ли задумывался над проблемами национального оперного искусства - то, что так волновало его через 10 лет, когда во время своей поездки в Мюнхен, Мангейм, Париж он мечтает о заказе на оперу и тщетно ждет счастливого случая. Это его стремление создать национальную немецкую оперу созвучно тенденциям времени и, в частности, активизировавшейся критике итальянской оперы, к этому времени превратившейся в тормоз для развития национальных школ.

В Германии и Австрии отношение к итальянской опере было иным, чем во Франции. В стране, где итальянские музыканты обладали всеми привилегиями, в которых было отказано отечественным (бывшим в «двойственном положении - музыкантов и лакеев» - Бюкен), это было вполне естественно. И, конечно, прогрессивные музыкальные деятели Германии ратовали за создание национальной оперы. Об этом же мечтал и Моцарт. Находясь в период борьбы «глюкистов» и «пиччинистов» в Париже, он молит Бога о том, чтобы «непоколебимо выдержать, дабы заслужить честь себе и всей немецкой нации».

Споры о преимуществе итальянского или французского стиля, разгоревшиеся в Париже во время «войны буффонов», получили отзвук и в Германии, породив концепцию «смешанного стиля» в музыке, который объединял бы достоинства и французского, и итальянского. Теоретиком «смешанного стиля» был И. Маттесон. Далее эту теорию развивал И. Кванц, который считал, что таким образом можно соединить выразительность французской музыки, изысканную орнаментику итальянской и многоголосие немецкой. С ним был солидарен и Ф.Э.Бах: в своем трактате «Опыт истинного искусства игры на клавире» он призывал к «смешанному стилю» игры на клавире, «в котором искусно соединятся блеск и чувство меры французов и ласкающая певучесть

итальянцев» [74]. Комментируя эти высказывания, Э. Бюкен проводит неожиданную параллель с рассуждениями Фридриха II о немецкой литературе: «Фридрих предвидит (он сравнивает себя при этом с Моисеем на Синае) будущее торжество немецкого языка и литературы после их оплодотворения чужеземными литературами. Не иначе настроен и флейтист Фридриха (Кванц. - *Е.Ч.*), который в год спора буффонистов, где итальянская музыка восторжествовала над французской, преуказал немецкой музыке ту задачу, которую она и разрешила в следующие десятилетия: стать на место Италии на мировом руководящем посту» [17]. Несомненно, что эстетика «смешанного вкуса» и «смешанного стиля», утверждавшаяся в Германии в музыкальной теории и художественной практике, вполне созвучна антиклассицистским тенденциям смешения жанров в литературе.

Процесс становления национальной немецкой оперы, которую так ждали передовые деятели Австрии и Германии, был отнюдь не простым и протекал весьма неравномерно. Одно из первых начинаний в этом направлении - Гамбургская опера - завершилось крахом в 1738 г., когда оперы Р. Кайзера, в которых, как это типично для барочной оперы, соединялись противоположные элементы - трагическое и комическое, патетика и фарс, фантастика и натурализм - были вытеснены итальянской оперой. «Итак в ближайшем будущем в Гамбург явятся иностранные артисты. Мы увидим на немецкой сцене новые представления. Наш язык не настолько мощен, чтобы пользоваться им на сцене... Не сами ли мы добиваемся того, чтобы нас презирали другие народы? Невнимательная родина!» [17]. Как эти горькие слова Адольфа Шейбе перекликаются с тем, что через 30 лет напишет в последнем письме «Гамбургской драматургии» Лессинг, также переживший трагедию закрытия драматического театра: «Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, тогда как мы, немцы, еще и не нация!» [47].

Тем не менее надежды на утверждение немецкой национальной оперы не исчезали благодаря активно развивающемуся в это время зингшпилю.

Новая волна национального оперного движения была связана с Мангеймом, в частности с союзом такого крупного и любимого в Германии поэта, как К. М. Виланд, и талантливого композитора А. Швейцера. В этом союзе ведущим был поэт: именно осуществления своего эстетического идеала он стремился достичь, видя в композиторе чуткого интерпретатора, способного реализовать его замыслы. Этот

идеал Виланд сформулировал, например, в «Истории абдеритов», описывая реакцию зрителей на представление в абдеритском национальном театре «Андромеды» Еврипида в исполнении актеров его труппы: «Их интонация, игра были настолько естественными, что добрые люди, привыкшие видеть своих героев и героинь беснующимися и кричащими на сцене подобно раненому Марсу в "Илиаде", не понимали, к чему это.. . И если представить себе, что музыка полностью гармонировала с замыслом поэта... и, несмотря на большую простоту и мелодичность, поражала новизной - то все это, вместе с живостью и правдивостью декламации и движений, с прекрасными голо сами и исполнением вызывало в добрых абдеритах такую иллюзию реальности, которую им никогда не приходилось переживать ни в одной пьесе. Они совершенно забыли, что находились в своем национальном театре, чувствовали себя невидимо присутствующими в центре сценического действия, принимали близко к сердцу счастье и несчастье друзей, печалились и страшились, надеялись и опасались, любили и ненавидели, плакали и смеялись по желанию чародея, в чьей власти они находились» [21].

Первой попыткой осуществить этот идеал явилась «Альцеста» Виланда-Швейцера (1773), поставленная впервые в Веймаре, а летом 1775 г. в Швецингене. «Необычайность события заключалась в том, что здесь исполнялась немецкая опера, либретто которой было написано немцем, которая была спета немцами и с успехом поставлена немецким князем» [1,1], - комментирует это событие Г. Аберт. Во многом именно этим объясняется успех «Альцесты». Хотя в музыке оперы, как пишет отцу Моцарт, слышавший ее в Мангейме, есть удачные места, но в целом она не произвела на него сильного впечатления. Реакция на «Альцесту» в литературных и художественных кругах Германии вообще была неоднозначной. Например, идейные противники Виланда, штюрмеры, выступили с резкой критикой его позиции по отношению к античности, а молодой Гёте даже создал фарс «Боги, герои и Виланд», где сталкивает Виланда с античными героями - Альцестой, Адметом, Геркулесом и самим Еврипидом, явившимися ему во сне, которые высказывают поэту свое недовольство его интерпретацией. Вспоминая об этом позднее в «Поэзии и правде», Гёте пишет: «Виланд... в своей "Альцесте" придал героям и полубогам вполне современный характер, и против этого ничего нельзя было бы возразить, ибо каждый волен приноравливать поэтическое наследие к своим целям, к своему образу мыслей, однако в письмах по поводу этой оперы, опубликованных им в "Меркурии", он, по

нашему мнению, слишком пристрастно превозносил такую трактовку, и, не желая признавать грубоватую здоровую естественность, лежащую в основе древних произведений, безответственно погрешил против превосходного стиля их авторов» [27].

Судьба второго совместного создания Виланда и Швейцера оказалась еще менее счастливой: написанная специально для Мангейма по заказу курфюрста, опера «Розамунда», после различных переделок, связанных с критикой текста либретто, и после многочисленных репетиций и приготовлений, в тот момент так и не была поставлена на мангеймской сцене, поскольку в это время умер курфюрст Максимилиан Баварский, и Карл Теодор должен был тут же выехать в Мюнхен, так что премьера сорвалась (она была осуществлена лишь в 1780 г.).

Именно тогда, когда на последние репетиции «Розамунды» в Мангейм прибыл Швейцер, а затем и Виланд, Моцарт познакомился с ними обоими. Суждения его в письмах к отцу, как всегда, отличаются самостоятельностью, достаточной критичностью и меткостью. Он пишет о Виланде, который был в восторге от знакомства с Моцартом и его музыкой, довольно сдержанно и с большим достоинством, иронически отмечая всеобщее благоговение перед знаменитым писателем («Люди здесь смотрят на него так, словно он спустился с небес»). Он подробно описывает его внешность и манеру поведения, подмечает недостатки и, судя по всему, не испытывает к нему особой симпатии.

Конечно, эстетические принципы Виланда - высшая естественность, психологическая достоверность, эмоциональная выразительность, прочный союз музыки и слова в оперном спектакле - не были чужды Моцарту. Однако роль, которую в этом союзе Виланд отводил музыке, вряд ли его устроила бы - роль, хотя и очень важная, но подчиненная поэзии. Когда Еврипид у Виланда следующим образом определяет назначение музыки: *Характер* действующих лиц, *правда* аффектов и чувств, *своеобразие* ситуаций - то, что должна и может выразить музыка, чтобы быть языком природы, языком страсти, то, чем она обязана являться, дабы поэт жил в ней, как в родной стихии, и она его *поднимала*, а не *поглощала* [21], - то против этого трудно возразить. Но у Моцарта к этому времени уже была своя эстетическая позиция, которую он не выражал словами, но которая одушевляла его творчество и воплощалась в его музыке. Композитор, который жил и мыслил музыкой, причем реально звучащей, исполняемой музыкой (не случайно он писал отцу из Мангейма: «Я люблю, чтобы ария столь же аккуратно была пригнана по певцу, как хорошо сшитое платье» (цит. по: [1, I]), при оценке оперного

спектакля прежде всего исходил из качества музыки, и здесь критерии его были очень строгими, а критика подчас беспощадной. Музыка Швейцера не была близка ему («чрезмерно кипучая натура, подлинный музыкант эпохи "бури и натиска"» - [17]) - как пишет мать отцу со слов Вольфганга, «в "Розамунде" нет никакой естественности, все преувеличено и нехорошо написано для певцов», а сам он дает убийственную характеристику вокальному стилю Швейцера: «...в целом певческая партия – а la Швейцер, как будто собака хочет залаять... несчастливы певец или певица, которые попадут в руки Швейцера, потому что тот и за всю свою жизнь так и не научится писать для голоса» (цит. по: [1, I]).

Идея создания национальной оперы чрезвычайно волнует молодого Моцарта, в котором, несмотря на его универсальность и знакомство с искусством разных стран, жил патриотический дух: известны его слова в письме, которое он послал отцу из Мюнхена 2 октября 1777 г.: «... как был бы я любим, если бы только помог подняться немецкому национальному театру и музыке, а с моей помощью сие, конечно бы, произошло, ибо, едва я услышал немецкий зингшпиль, я исполнился страстным желанием писать» [там же]. Опера вообще - еще со времен миланского триумфа «Митридата» - его неутоленная страсть, он постоянно мечтает об этом, но так как написать оперу можно было только по заказу, то он ждет его, ищет, надеется. Мечта об опере - лейтмотив его писем этих лет. Например: «Не забывайте моего желания писать оперы! Я завидую всякому, кто пишет какую-нибудь; и готов прямо-таки плакать от досады, когда я слышу или вижу какую-нибудь *Aria*». И при этом характерная оговорка:

«Но итальянскую, не немецкую; *series*, не *buffa*» [там же]. Здесь воскрешается его старая любовь к итальянской опере, которой он оставался верен всю жизнь. Что касается национальной немецкой оперы, то ему ее еще предстоит создать - в кульминационный последний год своей жизни.

Однако уже в этот период (через 3 года, в Вене) Моцарт с радостью обращается к жанру зингшпиля, как только получает такую возможность (сотрудничество с Бург-театром, ставшим к тому времени, по указу императора, национальным, в котором с 1778 г. была организована немецкая оперная труппа). «Похищение из сераля» поднимает зингшпиль на новую ступень, раскрывая художественный потенциал жанра и ставя его вровень с итальянскими и французскими серьезными и комическими жанрами. Вводя оперу Моцарта в жанровый контекст Австрии и Германии, Аберт пишет: «В этот сонный мир Умлауфа, Ордоннеца,

Аспельмайера, Ульбриха и иже с ними "Похищение из сераля" Моцарта явилось подобно фее из сказочной страны молочных рек и кисельных берегов» [1, I]. Новый уровень развития жанра, достигнутый в «Похищении», мог по достоинству оценить Гёте, который в 1787 г. писал: «...Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном потерпели крушение, когда явился Моцарт. "Похищение из сераля" опрокинуло все, и о появлении на сцене пьесы нашей, столь тщательно разработанной, не было и речи» [29].

Однако этот качественный скачок в трактовке Моцартом зингшпиля был совершен не сразу. Подготовительным этапом к «Похищению» явилась «Заида» (другой вариант заглавия «Сераль» - авторское заглавие не сохранилось). Как уже говорилось во второй главе, эти два произведения объединяет сходная тематика - обращение к восточной теме, и одна и та же сюжетная схема. Написанная почти полностью (не хватало только увертюры и заключительного хора), «Заида» никогда не была поставлена, о чем Моцарт сожалел, но музыку так нигде и не использовал. Она пролежала мертвым грузом в архиве композитора и уже после его смерти, в 1799 г. была обнаружена Констанцией, которая никогда ничего не слыхала об этом произведении от Вольфганга. А между тем, в «Заиде» много прекрасной, оригинальной музыки, и особенно необычно то, что здесь Моцарт использует вместо аккомпанированных речитативов (и подобно им) мелодраму. Уже говорилось в связи с «Идомениеем», что он с большим интересом, как многие его современники, относился к этому жанру, восхищался мелодрамами И. Бенды. У современных исследователей сам принцип одновременного соединения речевого текста и музыки вызывает сдержанное отношение, однако все отмечают, что в «Заиде» Моцарт решает эту задачу успешно, достигая большого художественного эффекта и не переступая рамок predetermined хорошего вкуса. Известно, что Моцарт намеревался написать собственную мелодраму «Семирамида». «К счастью, он этого не сделал, - заключает А.Эйнштейн, - ибо мелодрама была и есть довольно сомнительный, двойственный жанр. Но здесь, в зингшпиле, это действительно подходящий и законный посредник между диалогом и арией, и оба номера являются настоящим арсеналом моцартовских выразительных формул» [110]. Последнее замечание для нас очень важно, так как указывает на то, что мелодрамы в «Заиде» содержат важнейшие семантические фигуры, которые, будучи соединены с текстом, могут быть более или менее определенно расшифрованы. Укажем хотя бы на один такой пример - (мелодрама),

размышления Гомаца, на фоне оркестрового материала, обладающего удивительной интонационной насыщенностью, мелодической и гармонической красотой и логической связностью в рамках сквозного развития. Здесь представлен в концентрированном виде семантический комплекс скорби (симптоматична и тональность ре минор). Остается только пожалеть о неудачной судьбе «Заиды» и о том, что слушатель так и не узнал этого прекрасного сочинения. Для этого были объективные причины, связанные со спецификой музыкально-культурной жизни Австрии.

Дело в том, что «Заида», очевидно, писалась для Зальцбурга и представляла собой серьезный, или трагический зингшпиль, где наряду с комедийными номерами (среди них знаменитая абсолютно буффонная ария смеха Осмина присутствуют и преобладают «чувствительные» арии (например, ария Гомаца с портретом); исследователи находят здесь и французские влияния, и австрийские песенные черты. Аберт считает, что «в стилистическом отношении "Заида" важна как первая попытка Моцарта объединить элементы различных жанров» [1, I]. Однако то же, вероятно, послужило причиной невозможности поставить «Заиду» в Вене, где предпочитали комический зингшпиль, и смешение жанровых черт, хотя и изначально присущее венскому народному театру, на этом этапе развития зингшпиля не воспринималось как органичное явление. Мы знаем, что к синтезу различных жанров Моцарт на новом уровне придет в «Волшебной флейте».

О тематике «Похищения из сераля» уже говорилось в предыдущей главе, и потому сейчас мы коснемся лишь трактовки в этом произведении жанра зингшпиля, а также того, что может дать эта опера для понимания семантики музыкального языка Моцарта.

Тенденция смешения различных национальных жанровых традиций - итальянской, французской, австрийско- немецкой, вообще характерная для венского зингшпиля, в «Похищении» (в согласии с эстетическими принципами зрелого Моцарта) нашла весьма определенное выражение, более того, можно сказать, что здесь наметился путь к синтезу этих традиций (то, что будет осуществлено в поздних операх). В опере соседствуют арии итальянского типа *seria* (ария Констанцы, в какой-то степени №6 и отчасти ария Бельмонта) и *buffa* (прежде всего, арии Осмина, частично песня, ансамбли, в которых он участвует - дуэт-ссора Осмина и Бельмонта, терцет-перебранка Бельмонта, Педрилло и Осмина, завершающий I действие, «дуэт пьянства» Осмина и Педрилло, частично дуэт Блондхен и Осмина, с этой же жанровой сферой связано многое в

партиях слуг (Блондхен и Педрилло); также новый жанр арии *semiseria* - «полусерия» (арии Бельмонта из I действия); влияние стилистики французской комической оперы проявилось в какой-то мере в партии Блондхен, в романсе Педрилло, в заключительном водевиле. И конечно, существенное место в этом жанровом сплаве занимает австрийская песня, что вполне естественно в зингшпиле - это песня Осмина, романс Педрилло, обе арии Блондхен из II действия, первая ария Бельмонта и «дуэт пьянства». Но несмотря на довольно ограниченное количество номеров, непосредственно связанных с австрийской песней, это влияние проступает подчас вполне отчетливо в сочетании с другими жанровыми компонентами - например, в отдельных фрагментах квартета и дуэта Бельмонта и Констанцы. А в мелодии водевиля, как будто бы написанного в соответствии с традицией французской комической оперы, Е.С.Черная обнаруживает предвосхищение «благостной» мелодики Зарастро. Тот же автор видит опосредованное воздействие песни на форму арий, которая стала более лаконичной, наметилось сближение песенного и свободного монологов [93].

Однако вопрос о национальной специфике «Похищения из сераля» отнюдь не простой. Исследователи придерживаются по этому поводу различных точек зрения. Так, Г.Аберт не видит в «Похищении» подлинно немецкой оперы, считая его лишь подготовительным этапом на пути к ее созданию. Иную позицию занимает Е.С.Черная. Говоря о том, что перед Моцартом стояла сложная задача превратить зингшпиль в полноценную национальную оперу, автор не ограничивается тем, что прослеживает в опере австрийские песенные черты, естественные для зингшпиля, но и обнаруживает воздействие на нее жанров, характерных для народного театра, - «главных и государственных действий» и бурлески, причем видит это не только в чередовании героических и комических эпизодов, построенном на параллелях, но и в наличии контрастных пар: возвышенной, чувствительной - Бельмонт и Констанца и комедийной - Педрилло и Блондхен, в то время как такие контрастные пары (господ и слуг) - типичная черта сюжетной интриги и итальянской комедии, в том числе оперы-буффа. Впрочем, несмотря на некоторые преувеличения, невозможно не согласиться с автором в главном: если национальное австрийское начало в «Похищении» и не находится на поверхности, как, скажем, в «Волшебной флейте», оно все равно присутствует в этой опере - в самом ее духе, в образах главных героев, в музыкальном языке, неуловимо растворяясь в синтезе различных контрастных элементов. Так, в дуэте (о котором речь впереди) Бельмонта и Констанцы, радостно

идущих на смерть ради любви, есть интонационно-гармонические обороты, предвосхищающие «Волшебную флейту», и мы видим в героях «Похищения», которые хотят умереть вместе, Тамино и Памину, мужественно проходящих через испытание огнем и водой.

Естественно, что жанровый синтез отразился и на музыкальном языке, в котором иногда легко вычленимы «лексемы», «семантические стереотипы» сериа, буффа, австрийской, французской, даже итальянской песни (например, Б. Сабольчи в упоминавшейся выше статье среди итальянских народных мелодий находит «прототипы» песни Осмина и романса Педрилло), но чаще все это растворено в индивидуальном моцартовском стиле, что вполне отвечает тенденции к универсализму, в то время уже утверждавшейся в музыкальном мышлении Моцарта.

Но в этом сплаве есть еще одна линия, которая, переплетаясь с другими, все же, в связи с тематикой оперы, определенно дает о себе знать, во многом создавая ее специфический колорит. Как и «Заида», «Похищение из сераля» - «восточная», «турецкая» опера, которых немало было в то время на оперной сцене. Каким образом эта линия отразилась на музыкальном языке оперы и в каком отношении она находится с различными национальными традициями, питающими сочинение? Конечно, речь не идет здесь о воссоздании восточного колорита посредством стилизации, воспроизведения каких-либо примет - мелодики, ритмики - подлинного восточного фольклора. Да это было невозможно в музыке XVIII в. с ее классицистскими канонами. Так же как «русский Восток» в музыке XIX в., с его условным устоявшимся арсеналом музыкальных средств, в искусстве XVIII в. существовал «просветительский Восток», а в музыке - «европейский Восток», сначала в итальянской опере, а затем - в австрийской. Турецкие войны, которые Австрия была вынуждена вести, начиная с XVI столетия, сделали эту тему весьма актуальной и близкой для австрийского искусства - ведь фигура турка, обычно комическая, была определенной реалией быта и культуры Австрии. И конечно, это турецкая музыка в представлении и восприятии европейца - прежде всего, турецкая военная музыка: известно, что музыкальный корпус янычар султана сопровождал войска, и во время сражения музыка должна была быть слышна по всему фронту, отсюда - обилие ударных и духовых инструментов и предельная громкость звучания. Воспроизведение средствами европейского оркестра этого инструментария и является основным признаком «турецкой музыки» в опере. Что касается особенностей мелодики (например, для турецкой музыки было характерно музицирование без нот, причем не

только в полутоновой, но и в четвертитоновой системе) и ритмики (свободный ритм, использование ритмической полифонии) [36], то эти черты претворялись с поправкой на «европейское ухо», только лишь как некая музыкальная экзотика (хотя отдельные особенности стали устойчивыми «лексемами»).

Тем не менее можно говорить о «турецкой» семантической сфере в музыке XVIII в., в частности, у Моцарта, и об устойчивом комплексе языковых черт, сопровождающих «турецкие эпизоды». В «Похищении из сераля» восточная семантическая сфера имеет различные формы проявления. Во-первых, это воспроизведение звучания турецкого оркестра - то, что сам Моцарт в письмах и в рукописи партитуры обозначал как «турецкую музыку» (на нее он рассчитывал как на эффектное средство, которое должно было привлечь венскую публику и способствовать успеху оперы). «Турецкую музыку» в узком, специфическом значении Моцарт воссоздавал, прежде всего, при помощи инструментария (треугольник, тарелки, большой или турецкий барабан), и следовательно, это понятие можно было бы отнести только к увертюре разделу *allegro* (ария Осмина), маршу и хору янычар, «дуэту пьянства» и заключительному хору янычар. Однако экзотический колорит звучанию придают не только указанные инструменты, но вообще активное использование ударных и духовых, и в частности, такого инструмента, как редко используемая флейта пикколо с ее пронзительным звучанием, способным «прорезать» всю толщу оркестра. Этот инструмент неоднократно сопровождает Осмина, и сочетание глубокого баса и высокой флейты пикколо создает особенно комический эффект.

Помимо инструментовки, важную роль играют также определенные мелодико-гармонические особенности, характеризующие, в первую очередь, хоры янычар, а также заключительный раздел (вторая кода) арии Осмина (без изменения перенесенный в водевиль - эпизод, когда Осмин, будучи не в силах выдержать счастливой развязки, убегает) и «дуэт пьянства».

Но «турецкая линия» в опере проявляется не только в этой своеобразной «музыкальной изобразительности», но и более обобщенно - посредством эмоционально-образной характерности, и связано это, конечно, с образом Осмина. Ведь он предстает в опере не просто как комедийный типаж, турок, но как воплощение злого начала, мрачная стихийная сила, антагонист главных героев в антитезе «Культура-Варварство». Для музыкального выражения «варварского» -

т.е. тупого, примитивного в Осмине, вполне уместен язык буффа, в котором уже давно были выработаны и типизированы определенные приемы, создающие ощущение гипертрофированной элементарности.

Впрочем, «условно-восточными» и итальянскими буффонными музыкальными приемами не исчерпывается характеристика Осмина. Синтез жанровых традиций дает о себе знать и при создании, казалось бы, столь однозначного образа-типа. Австрийская песенность проступает и здесь, несмотря на экзотический восточный «наряд» героя. По этому поводу Е.С. Черная остроумно замечает: «В результате образ выглядит несколько "одомашненным" и напоминает тех турок, которых нередко можно было встретить в предместьях Вены (в ту пору целые кварталы столицы были заселены восточными торговцами)» [93]

Это наблюдение противоречит мнению Аберта, усматривающего в образе Осмина только проявление итальянского буффонного начала. Точка зрения Е. Черной представляется тем более справедливой, что это отвечает тенденции к синтезу национальных и жанровых традиций, нарастающей в творчестве Моцарта начиная еще с «Мнимой садовницы».

Однако отнюдь не восточная тематика, столь популярная в драме и опере XVIII в., в том числе и в зингшпиле, выделили «Похищение» среди других произведений этого жанра. Собственно, и восточная тема трактуется здесь по-новому - благодаря тому качеству, которое было необычным для зингшпиля. Как пишет Г.Аберт, «для творчества Моцарта "Похищение" было первым сочинением, в котором его драматургическая муза раскрылась с полным своеобразием. Поэтому именно оно, а не "Идомей" образует торжественный портал, ведущий в храм его драматургии» [1, I].

И действительно - «Похищение из сераля» далеко отходит от традиционного зингшпиля (в духе которого была написана еще детская опера «Бастьен и Бастьенна»), с его чередованием разговорных диалогов, связанных с развитием сюжета, и песенных номеров, «иллюстрирующих» определенные повороты сюжетной коллизии или внутреннее состояние, чувства героев. Здесь все - и сольные номера (будь то арии Бельмонта, тайком пробирающегося в сераль и мечтающего увидеть свою возлюбленную, или ария Блондхен, радующейся возможному освобождению, серенада Педрилло, служащая сигналом к побегу, или арии Осмина, рисующие то его гнев, то бурную радость по поводу поимки беглецов), и тем более ансамбли (чего стоят хотя бы дуэт и терцет из I действия, в которых обыгрывается ситуация ссоры, или дуэт пьянства из II действия) - все подчинено стремительному развитию

действия, раскручиванию комедийной интриги - и это то, чем Моцарт обогатил зингшпиль, воспользовавшись опытом своей работы в жанре оперы-буффа.

Причем это не просто типовые ситуации и буффонные маски вместо героев, но живые лица и естественные, понятные слушателю чувства, которые они испытывают. «Величайшим духовным подвигом» Моцарта считает Аберт то, «что он освободил оперу от искусственного противопоставления вычурных героических образов и не менее далекой от правды комедийной деформации и вернулся к самой человеческой жизни как к единственному источнику трагедийного и комического» [1, I].

Исследователи отмечают психологический реализм в музыкально-драматической характеристике как главных, так и второстепенных героев оперы. Именно поэтому внутренний мир различных героев (*seria* и *semi-seria* - Констанца и Бельмонт, *buffa* - вторая пара слуг и Осмин) рисуется по-разному, но с равной степенью психологической достоверности.

Обрисовка характеров и взаимоотношений главных героев связана с популярным в то время жанром чувствительной комедии, которая должна «поучать, не надоедая, занимать, не огорчая, и заставлять течь сладкие слезы», как писал Жан-Пьер Кларис де Флориан (цит. по: [110]). Бельмонт и Констанца - те самые «добродетельные и гонимые персонажи» (чего требовал этот жанр), а нравственный итог - торжество идеальной и преданной любви над всеми препятствиями, победа благородства над коварством и злом - был вполне в духе идей Просвещения. И в этом «Похищение» опять-таки предвосхищает «Волшебную флейту», где мы встречаем ту же антитезу и сходную расстановку сил (даже соотношение «Моностатос-Зарастро» напоминает соотношение «Осмин-Селим»). Однако, если «Волшебная флейта» - это сказка, то «Похищение», хотя и содержит сказочные мотивы, тем не менее ближе к реальной жизни, к тому же, будучи написано в особый момент личной жизни Моцарта, содержит даже элементы автобиографичности, и это особенно отразилось именно на образах главных героев. Можно сказать, что, рассказывая историю отношений Бельмонта и Констанцы, композитор вложил в нее много своего, личного, он пропел такой гимн чистой и бескорыстной любви, какой мы, пожалуй, больше не найдем ни в одной его опере.

Любовь в этой опере предстает как сила поистине непобедимая, так что счастливый конец - не просто результат случая (ведь мог же Селим

оказаться типичным восточным тираном, лишенным благородства!), но заслуженная награда за верность и само отверженность героев и кажется абсолютно закономерным, вполне оправданным логикой развития подобного сюжета: такая любовь должна была восторжествовать, иначе быть просто не могло.

Любовь Бельмонта и Констанцы - чувство простое, естественное, светлое, ничем не омраченное. Однако, в отличие от «Волшебной флейты», она представлена в «Похищении» во всем богатстве оттенков, и здесь опять можно говорить о психологическом реализме композитора. Это и сладостное предчувствие встречи с любимой (в первых двух ариях Бельмонта), и горечь разлуки (ария Констанцы соль минор, которую обычно объединяют в одну линию с двумя другими соль-минорными ариями Моцарта - Илии и Памины), и счастье свидания (квартет), и внезапные наплывы ревности (там же), и возвышенный гимн любви, и наконец, стоическое принятие смерти, которая соединяет вместе любящих и потому не страшит их.

Вполне естественно, что партии Бельмонта и Констанцы содержат наибольшее число психологических семантических фигур, и не случайно Г.Борн, опираясь на письмо Моцарта к отцу как на своеобразный авторский комментарий, использовал арию Бельмонта в качестве ключа для расшифровки многого в семантике музыкального языка Моцарта.

Однако тема любви в опере не ограничивается лишь главной сюжетной линией. Не менее отчетливо, хотя и совсем по-другому, звучит она в партиях Блондхен и Педрилло. Причем здесь нет никакого снижения, как это бывает в комедиях по отношению к слугам. Их чувство более простое и земное, и вторая пара оттеняет, но отнюдь не пародирует первую, а Блондхен своим веселым лукавством, грациозностью и обаянием предвосхищает Сюзанну из «Свадьбы Фигаро».

В ином качестве предстает в опере и сугубо отрицательный персонаж Осмин. Конечно, его грубое, примитивное чувство к Блондхен лишь подчеркивает его антагонизм по отношению к благородным героям. Но с другой стороны, таинственная власть любви преображает облик и этого дикаря, приближая его к слушателю. Своеобразным экзотическим обаянием проникнута его песня, а в дуэте с Блондхен, перед которой этот необузданный великан робеет и которой он подчиняется, именно он начинает загадочную, до-минорную тему, произносимую как заклинание.

Так что моцартовское искусство психологического реализма распространилось и на Осмина, который, по словам Аберта, «в руках Моцарта вырос до небес и возвысился над всеми себе подобными» [1, I].

Эйнштейн, например, считая Осмина реальным типом, сравнивает его с Фальстафом. И потому для исследователя семантики образ Осмина представляет интерес не только применительно к турецкой тематике. В богатом спектре психологических оттенков, представленных в опере, он воплощает сферу, противоположную той, которую представляют собой главные герои. И хотя эти негативные эмоции, согласно эстетическим воззрениям эпохи, не были подвластны музыке, которая «никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда должна оставаться музыкой» [цит. по: 1, I], как сам Моцарт писал в письме к отцу, но гнев Осмина, постоянно нарастающий и переходящий в ярость, требовал адекватного выражения - и Моцарт находит его: он, стремясь, как он сам признает в том же письме, создать музыку, «выходящую из себя», как и Осмин, пишет к его арии вторую коду - на предельной скорости и причем в новой тональности (что совершенно необычно для завершения номера).

«Похищение из сераля» было написано на рубеже молодости и зрелости, и это придает ему особый колорит свежести, богатства открытий, избыточности красок. Отсюда и насыщенность его музыки семантическими фигурами, а потому мы еще не раз вернемся к этому сочинению.

Жанровые процессы в поздних операх Моцарта

В заключение остановимся на жанровых процессах в позднем оперном творчестве Моцарта. Мы уже упоминали об одной из важнейших особенностей, характеризующих эти сочинения - жанровом синтезе. И действительно, ни одна из пяти опер композитора, написанных в последние годы жизни, не может быть отнесена к какому-либо одному «чистому» жанру, за исключением, пожалуй, лишь «Тита», да и то с определенными оговорками.

Вопрос о жанровой принадлежности последних опер Моцарта осложняется тем, что существуют различия в их обозначениях в автографах либретто и печатных изданиях. Те обозначения, которые приняты в собраниях сочинений и каталоге Кехеля, не имеют какой-либо системы. Сам Моцарт в своем каталоге, который он составил в последние годы, три поздние комические оперы, «Свадьбу Фигаро», «Дон Жуана» и «Так поступают все», обозначил как оперы буффа, а «Волшебную флейту» - как «немецкую оперу», в то время как на афишах три первые фигурировали как зингшпили (немецкий синоним оперы-буффа), а последняя - как просто «большая опера в двух актах». Так они и вошли в

каталог Кехеля, за исключением «Дон Жуана», который всегда обозначается как *dramma giocoso*.

По поводу этого термина, как будто подразумевающего соединение трагического и комического, немало сказано в моцартоведении, особенно отечественном. Так, еще Г.Чичерин, говоря о том, что в «Дон Жуане» «старые оперные формы взорваны», замечает: «Какая ирония: *dramma giocoso*! Моцарт любил так иронизировать. Теперь он расшифрован» [106]. И далее, в некоторых более поздних работах это понятие обыгрывалось как указание на особую жанровую природу оперы. Говоря об этом, Стептоу отмечает: «Многие авторы ухватились за обозначение *dramma giocoso* в либретто "Дон Жуана", как если бы оно отражало собственное амбивалентное представление композитора о своем создании. Однако эта игра слов в названии - лишь показная; Моцарт не называл "Дон Жуана" *dramma giocoso*, но *opera buffa*. Обозначение *dramma giocoso* принадлежит Да Понте, и оно не имеет трагического оттенка. Это был просто один из нескольких терминов, используемых итальянскими поэтами для своих сочинений. Так же названы либретто, вообще не имеющие никаких притязаний на трагическое – такое, как "Севильский цирюльник" и "Редкая вещь"» [161].

И действительно, итальянское слово «*dramma*» означает «пьеса» и не содержит указания на «драматическое» (в более позднем смысле) содержание (а у Да Понте оно используется в том же значении, что «либретто») В XVII в. жанровое различие между операми выражалось понятиями «*dramma per nrtisica*» (музыкальное представление на «серьезный» сюжет) и «*dramma giocoso per musica*» (опера, имеющая комедийный сюжет - веселое музыкальное представление).

В XVIII в. *dramma giocoso* существовала параллельно с *opera buffa* и, возможно, предполагала какой-то особый оттенок в жанровом содержании, однако никакого единого подхода здесь не наблюдалось. Как пишет А.Эйнштейн, название либретто «Дон Жуана» - «*dramma giocoso*», «веселая драма» - «мало что объясняет, ибо в то время самые дурацкие фарсы назывались так же» [110]. Автор справедливо утверждает, что это - опера *buffa* с двумя партиями *seria* (донна Анна и Оттавио) и четырьмя - *buffa*. А Стептоу относит оперу к произведениям «смешанного жанра» (*mixed-genre work*), которых писалось много в это время:

Этим, однако, не снимается проблема жанровой многосоставности, синтетичности опер Моцарта. Причем это свойство не только позднего периода творчества композитора, хотя законченное выражение оно

находит именно в это время. В основе данного явления - такая коренная особенность образного и музыкального мышления Моцарта, как столкновение контрастных, взаимодополняющих сущностей, одновременно существующих в его художественном мире. Это приводило к тому, что он часто параллельно (или одно за другим) сочинял произведения, полярные по своему образному наполнению, о чем неоднократно упоминалось в литературе о Моцарте. По мнению Стептоу, оперы не вписываются в этот ряд только потому, что они в этом отношении самодостаточны, контрасты заключены в них самих и внешняя поляризация уже не нужна. «Внутренние контрасты в операх всегда создают трудности при определении их жанра, - пишет тот же автор. - В "Дон Жуане" соперничают буффонные и трагические элементы, в то время как в "Волшебной флейте" возвышенное соседствует на сцене с фарсовой пантомимой» [там же].

Соединение различных жанровых элементов по-разному представлено в трех оперных шедеврах, в которых это особенно очевидно.

«Свадьба Фигаро»

«Свадьба Фигаро» - это опера-буффа в четырех действиях. Уже в обозначении содержится некое несоответствие канонам жанра. Совершенно очевидно, что опера Моцарта далеко отошла от типичных образцов буффа, выросшей из интермедий в опере-серия и довольно долго характеризовавшейся небольшими масштабами и двух-трехактной структурой. И хотя следы двухактного членения в «Свадьбе Фигаро» мы находим в том, что традиционные для оперы-буффа блестящие стремительные финалы (по характеристике Да Понте, комедии внутри комедий) завершают II и IV акты, отмечая основные грани в развитии сюжета, все же масштабы (и размах!) оперы существенно отличают ее от привычных представлений об этом развлекательном жанре.

Однако не это главное. Трактовка образов у Моцарта выходит за пределы эстетики буффа. Она принципиально иная, хотя и наследует многие ее черты. Действительно, в опере есть традиционные буффонные второстепенные герои, восходящие к итальянским маскам - доктор Бартоло, учитель музыки Базилио, судья дон Курцио, совершенно буффонным персонажем является садовник Антонио, отдельными буффонными чертами обладают Марцелина, Граф, типичная принадлежность комедийного сюжета - пара слуг, здесь, конечно, потерявшая свои специфические черты. В опере используются типичные

буффонные ситуации (переодевания, ночная путаница в финале оперы, в ообще оба финала - вполне в традициях буффа) и типовые арии (ария Бартоло - пародия на «арию мести», частично, «военная» ария Фигаро «Мальчик резвый», ария Марцелины «против мужчин» и ария Фигаро «против женщин»). И все ж это скорее внешние приметы жанра, внутреннее же наполнение и образов, и ситуаций отличается драматической и музыкальной индивидуализацией.

О радикальном отличии главных героев оперы, Фигаро и Сюзанны, от традиционной комической пары слуг (обычно - второй пары) много говорится в литературе. Меньше ясности с образом Графа. С одной стороны, о суждение аристократа, пытающегося соблазнить добродетельную героиню среднего класса, - одна из популярных тем в театре последних десятилетий XVI I в., а карикатурная фигура представителя привилегированного сословия в это период нередко встречается в опере-буффа (например, маркиз де Риппафратта в опере Гайдна «*L'infedeltà delusa*», «Обманутая неверность», 1773). Можно сказать, что в это отношении опера с ее обличительными мотивами, хотя и в сглаженном виде, но все же унаследованными авторами оперы от литературного источника, вписывается в определенную тенденцию эпоху, ставшую почти модой. С другой стороны, граф Альмавива у Моцарта - характер гораздо более серьезный, глубокий и сложный, его отношение к Сюзанне - не каприз и не прихоть развращенного вельможи, не просто интрига со служанкой, а подлинная страсть, которая причиняет ему страдание. В раздвоенности видит Аберт «характер и удел Альмавивы, образ которого намного перерастает образ пустого волокиты, приобретая значение обобщенной человеческой судьбы» [1, II], - и с ним невозможно не согласиться. Исследователь обнаруживает в музыкальной характеристике Графа проявление трагической сферы, в которую вырастает буффонная.

Многозначность образов, которые не делятся на сериал и буффа, но нерасторжимо соединяют себе элементы того и другого под знаком индивидуальной моцартовской выразительности, составляет жанровую специфику «Свадьбы Фигаро». Здесь нет жанровых контрастов, пародирования, противопоставления трагического и комического, как это было в «Мнимой садовнице» и будет в «Дон Жуане», это комедия характеров, обладающая индивидуальностью и единством.

Жанровый синтез отражается и на музыкальном языке, обогащая и усложняя его семантику. Это приводит, например, к индивидуализации и лиризации буффонных формул, в частности, рождает лирическую

музыкальную характеристику главных героев, опирающуюся на бытовые - песенно-танцевальные - жанры.

Между музыкой Графини, традиционно близкой к сериа, и Сюзанны нет стиливого барьера, а в музыкальной характеристике антагонистов, Фигаро и Графа, парадоксальным образом возникает немало общих формул. В финале же оперы, представляющем блистательный образец буффонного финала, перед самым завершением оперы мы слышим вдруг хоральную мелодию (просьба о прощении - «одно из тех мест, где воплощается тихое, глубокое счастье», - Аберт [1, II]) - а ведь эта тема «святости любви» впервые прозвучала именно у Сюзанны и Фигаро, в их втором дуэте. Момент погружения в себя, конечно, вскоре снимается веселым завершающим росчерком, но именно этот контраст создает как бы глубинную перспективу, в которой отражается жанровая многосоставность оперы. И это - индивидуальная моцартовская черта (вспомним подобные концовки «Мнимой садовницы» и «Похищения из сераля»).

«Дон Жуан» Да Понте-Моцарта и «Каменный гость» Бертати-Гаццаниги

«Дон Жуан», как уже упоминалось, - опера-буффа с двумя партиями сериа. Естественно, это не было изобретением Да Понте-Моцарта: смешение элементов буффа и сериа часто встречается в комической опере этого времени. Однако положение партий сериа в ней иное, чем в «Дон Жуане»: обычно эти партии резко отделены от буффонных и в какой-то мере от развития комедийной интриги. Нередко они использовались как объект пародии, в других случаях - как возможность ввести в оперу «чувствительность», которой ждала от музыки и спектакля публика. Вспомним, что еще в «Мнимой садовнице» Моцарт также идет по этому пути, хотя прорывы трагизма и минорной выразительности разрушают канон и, не способствуя единству этого еще во многом переходного произведения, открывают в музыкальном мышлении композитора новые стороны. Как пишет Э. Стептоу: «Опера-буффа не чуждалась серьезного, но избегала торжественности». И далее: «Это правда, что моцартовские сочинения трудно классифицировать вследствие глубины, с которой развиваются, казалось бы, легкие темы» [161].

Итак, жанровые определения, которые обычно относят к «Дон Жуану» - *dramma giocoso*, опера-буффа с партиями сериа - не объясняют

того «диффузного» взаимопроникновения комических, трагических, чувствительных элементов, которое мы здесь встречаем.

О соотношении комического и трагического в «Дон Жуане» уже много говорилось в этой работе. Но для того, чтобы наглядно продемонстрировать эту жанровую специфику оперы Моцарта, сравним ее сейчас с сочинением на этот же сюжет Бертати-Гаццаниги. Эта опера появилась незадолго до произведения Да Понте-Моцарта и из всех «Дон Жуанов», буквально наводнивших тогда оперную сцену, пользовалась наибольшим успехом и заслуженной популярностью. Такое сравнение представляется тем более правомерным, что считается, что опера Гаццаниги повлияла на «Дон Жуана» Моцарта и послужила его не посредственным источником. Правда, не доказано, что Моцарт был знаком с музыкой оперы, но то, что текст Бертати стал основой для либретто Да Понте, признает большинство исследователей. «По сравнению с текстом Да Понте к моцартовскому "Дон Жуану" либретто Бертати представляется относительно сырым, но театрально действенным эскизом» [138, VI I], - заключает Шт.Кунце.

Действительно, различия разительны. Рассмотрим этот вопрос более подробно. Опера Бертати-Гаццаниги - одноактная, ей предшествует своеобразное вступление - чисто буффонная пародия - *Sarriccio drammatico*, театр в театре (споры между директором театра, предлагающим труппе новую оперу - «Каменный гость», и актерами, не желающими играть эту «аморальную» пьесу). «Дон Жуан» Да Понте-Моцарта - двухактная опера, и большая часть I действия - до сцены на кладбище - создание самого Да Понте. Есть различие и в составе действующих лиц, и в том значении, которым они наделены (например, донна Анна - вторая по значимости героиня в опере Моцарта - у Бертати-Гаццаниги не играет такой роли: после III явления - смерти Командора - она больше не появляется на сцене.

Но дело не только в этих внешних отличиях. Само собой разумеется, что опера Гаццаниги - произведение гораздо более скромное, чем моцартовский «Дон Жуан», и создавалась она для театра, имеющего ограниченные возможности - маленькую труппу и небольшой оркестр (из духовых - только гобои и валторны, в то время как у Моцарта - парный состав всех деревянных и медных духовых: трубы, валторны, плюс три тромбона, литавры, мандолина!). В результате нехватки актеров партии донны Анны и Матурины (у Да Понте - Церлина), с одной стороны, и Командора и Бьяджо (у Да Понте - Мазетто) - с другой, исполнялись одними и теми же актерами (в этом, кстати, причина исчезновения после

интродукции донны Анны, «превратившейся» в дальнейшем в Матурину).

Важнее, однако, то, что совершенно иной у Да Понте-Моцарта стала художественная концепция И в первую очередь это связано с жанровой спецификой этих двух опер, с различным обращением с жанровыми канонами.

Что касается жанрового определения оперы Гаццаниги, то здесь мы обнаруживаем такую же путаницу, как во многих других аналогичных случаях. В оригинальном либретто она названа очень обобщенно - «Rappresentazione per Musica», в большинстве более поздних либретто стоит уже знакомая нам «dramma giocoso», но встречаются и другие обозначения: «Rappresen azione giocosa», «Farsa per musica», «Farsa giocosa per musica», а в одном случае - даже просто «Dramma per musica» (Лиссабон, 1792). В соответствии с наиболее распространенным обозначением - в партитуре, изданной в 1974 г., под названием оперы поставлено: «Dramma giocoso in uno atto». Во вступительной статье к изданию партитуры Шт.Кунце утверждает: «В противоположность распространенному представлению, обозначение *dramma giocoso* ничего не говорит о характере пьесы или о ее жанре» [138, VII]. Так подтверждается суждение, высказанное в начале данного очерка, о жанровой природе поздних опер Моцарта.

Как видим, между жанровыми обозначениями опер Моцарта и Гаццаниги нет принципиальной разницы. Скорее их разделяет реальное соотношение жанровых элементов, составляющее своеобразие каждого произведения. В первую очередь это отражается на трактовке основных образов. У Гаццаниги нет деления партий на буффа и сериа - донна Анна и дон Оттавио (партии сериа у Моцарта) принципиально ничем по языку не выделяются среди других персонажей оперы.

В целом опера выдержана в традициях буффа, демонстрируя чистый образец жанра. И в соответствии с традицией используются и элементы сериа - например, в партии Оттавио (ария B-dur из I действия), который наследует черты ампула первого любовника (тенор), нередко присутствует и чувствительность со всеми ее атрибутами, подчас не без скрытой пародии (например, в партии Эльвиры). Однако, в отличие от моцартовской оперы, эти языковые особенности не закреплены за конкретными героями. В опере Гаццаниги, как это вообще свойственно жанру буффа на данном этапе его развития, нет драматургической и музыкальной индивидуализации характера. Если у Моцарта музыка гибко следует за психологическим сюжетом, отражая малейшие оттенки

в его развитии и раскрывая глубины человеческого характера, то в опере Гаццаниги музыкальное развитие связано в первую очередь не с индивидуальной спецификой характера, а с особенностями ситуации. Комическая ситуация рождает буффонную музыку, чувствительная вызывает необходимость использования элементов сериа, независимо от того, какой герой в это время на сцене. В связи с этим одни и те же герои, попадая в разные ситуации, характеризуются различными музыкальными средствами, связанными подчас с противоположными жанровыми сферами.

Так, например, Эльвира как олицетворение преданной любви в первую очередь характеризуется средствами «чувствительной сферы»: ее каватина (первое появление на сцене) имеет даже форму *da capo*, идущую от оперы-сериа; здесь и лирический *ля мажор*, и далее его «минорная тень» - *ля минор* в среднем разделе *Andante*, и использование субдоминантовой сферы, заметное на фоне довольно простой гармонии, характерной для этой оперы, и кое-где (очень умеренно) хроматизмы и чувствительные задержания, и главный признак вокального стиля сериа - распевы слов и выдержанные звуки - фермата (причем распев мелкими длительностями слова «амог», благодаря своей нарочитости, ощущается как пародия на любовную арию из оперы-сериа).

То же самое мы встречаем в последней арии Эльвиры, когда она приходит проститься с Дон Жуаном. Однако здесь больше внутренних контрастов - прежде всего между в целом лирической вокальной партией и императивными фразами с пунктирным ритмом в оркестре, рисующими решимость героини, что отражает противоречивое сочетание смирения, всепрощения и экзальтации в душе Эльвиры. Так, уже у Гаццаниги намечена психологическая характеристика Эльвиры посредством музыкального подтекста - то, что потом так блистательно будет претворено в опере Моцарта. Однако трагикомическое положение героини, благородные порывы которой Дон Жуан высмеивает самым безжалостным образом, вызывают и здесь пародийные приемы: реплика, в которой Эльвира говорит о том, что в ее душу снизошел покой, распета таким образом (см. пример 26), что из-за гипертрофированности этого распева и несоответствия его контексту комический эффект неминуем, как неизбежно смешон для публики «высокий стиль» Эльвиры в столь неуместной обстановке.

Но все перечисленные приемы, заимствованные из оперы-сериа, не являются при этом индивидуальными средствами характеристики Эльвиры, это лишь знак определенной, условно лирической, ситуации.

Близкими по характеру оказываются и любовная ария Дон Жуана из I действия (в возвышенном ми-бемоль мажоре), обращенная к донне Ксимене, и даже ария крестьянки Матурины соль мажор, в которой она высказывает свою любовь к Дон Жуану (разве только в мелодии последней больше близости к песенному стилю и отсутствуют колоратуры и распевы).

Однако та же Эльвира, оказавшись в иной ситуации - например, в дуэте с Паскварелло или в дуэте-перебранке с Матуриной, где обе соперницы вовсю поносят друг друга, «говорит» совсем иным, буффонным языком.

Так, в дуэте с Паскварелло, которому в опере Да Понте-Моцарта соответствует знаменитая ария Лепорелло «со списком», отчаянные реплики потрясенной Эльвиры, пытающейся остановить поток речи слуги Дон Жуана, который перечисляет его победы, звучат вполне в стиле буффа, отнюдь не трагически, но смешно, на потеху публике.

Дуэт Паскварелло и Эльвиры - вообще одно из лучших мест в опере, блистательный образец буффонного стиля. Это - поистине хрестоматия буффонных приемов: здесь и «скороговорка», и повторение звуков и мотивов, и секвенции, создающие грубоватое инертное движение музыкальной мысли, и скачки (в частности, столь типичный для буффонной мелодики нисходящий ход на септиму), и простейшие динамичные каденционные формулы в гармонии. Но это не просто набор готовых типовых формул - музыка дуэта обладает своей яркой индивидуальностью и остается в памяти. Можно представить себе, как заражающе действовала на публику эта стремительность, бьющая через край энергия, жизнерадостность, взрыв веселья - настоящий праздничный фейерверк, именно то, что опера-буффа несла слушателю.

Однако если этот дуэт, образец чистого стиля буффа, мы сравним с арией «со списком» Лепорелло из «Дон Жуана», то перед нами предстанут стилевые отличия этих двух опер. Буффонные формулы, которые в изобилии присутствуют и в арии Лепорелло, композитор использует как строительный материал для индивидуальной музыкальной и образной характеристики. Ее емкости и насыщенности немало способствует партия оркестра, который не просто создает гармоническую основу или дублирует либо слегка дополняет певца (как у Гаццаниги), но имеет свой собственный тематический материал, отличающийся от вокальной партии, выявляющий особенные черты как самого героя (а не только ситуации), так и его арии. Ведь эта ария - одновременно и буффонный номер, связанный с амплуа слуги, и

косвенная характеристика Дон Жуана, что можно заключить не только из сюжетной ситуации (Лепорелло, демонстрируя перед Эльвирой список-«книгу» жертв Дон Жуана, не может скрыть восхищения своим господином), но и из таких музыкальных деталей, как донжуановский ре мажор и целая серия кварт (интонация, характеризующая главного героя и вообще лейтинтервал оперы [101]). Тем самым ария вписывается в контекст целого и обретает связь с основной идеей произведения. Поэтому не случайно во второй ее части, написанной в темпе и ритме менуэта, рисующей обольстительный облик Дон Жуана, мы встречаем на первый взгляд никак не обусловленный текстом минорный наплыв - здесь и намек на еще одну тональность Дон Жуана - си-бемоль мажор (сцена с донной Анной в интродукции, ария «с шампанским»), и ре минор Командора. Так сквозь буффонную внешнюю оболочку проступает нечто гораздо более серьезное и значительное (подсознательно мелькнувшая мысль о вечности, «виденье гробовое»), и одновременно завязываются в один узел комическое и трагическое.

По сравнению с особенно тесно соприкасающимся с Дон Жуаном Лепорелло, на которого падает отблеск судьбы его хозяина, Паскварелло Гаццаниги гораздо проще и однозначнее, это чисто буффонный герой, что не мешает, однако, авторам именно ему поручить тост на праздничном вечере у Дон Жуана в финале оперы (не забудем, что премьера оперы была в Венеции, любопытно, что при постановках ее в других городах текст менялся и воспевались женщины соответственно данного города). При этом в партии Паскварелло возникают очевидные черты лирической мелодики и даже грандиозный распев (одного слога на 12 шестнадцатых нот!) - на слове «core» (сердце) Все это, однако, как мы знаем, было вполне в традициях оперы буффа.

Чисто буффонным героем является также Бьяджо, которому поручена только одна, «гневная» ария с обычным набором буффонных средств. Здесь нет и следа того психологизма, которым наделен образ Мазетто у Моцарта [42].

Гораздо более многосторонне и индивидуализированно охарактеризован в опере Гаццаниги Дон Жуан. Он предстает сначала в активно-наступательной роли (интродукция, сцена с донной Анной), затем - в уже упоминавшейся лирической арии, затем - в буффонном дуэте с Паскварелло (сцена на кладбище), далее, в финале оперы, его буффонное амплуа раскрывается с иной стороны - в терцете со своими слугами он распевает веселые «анакреонтические гимны» в честь прекрасных женщин, но с появлением статуи Командора становится

серьезен и даже выказывает прямо-таки героические черты. Как и моцартовский герой, принимая приглашение Командора, он заявляет, что в его душе нет страха и отказывается каяться. Так что в этом отношении Да Понте, очевидно, пошел по стопам Бертати.

Однако невозможно говорить о финале, ключевой сцене для любой разработки сюжета о Дон Жуане, не касаясь образа Командора.

Образ Командора в наибольшей степени выводит оперу Бертати-Гаццаниги за границы традиций буффа, так как это то самое возвышенное, торжественное, чего чуждалась комическая опера, и здесь авторы значительно превышают средний уровень, прокладывая путь моцартовскому «Дон Жуану». Но тем более заметны отличия этих двух произведений

Как и в опере Моцарта, у Гаццаниги Командор появляется в интродукции и в финале (в виде статуи, также он присутствует и на кладбище). Он характеризуется возвышенной, «божественной» тональностью ми-бемоль мажор. И как опера Моцарта приобретает необычайную целостность и стройность благодаря тому, что ре-минорное вступление к увертюре в расширенном динамизированном виде возобновляется в финале, обрамляя оперу, так и в опере Гаццаниги появление ми-бемоль мажора (в котором написана вся интродукция и, в частности, сцена поединка, где возникает одноименный минор и целая цепь минорных тональностей) в финале, в момент вторжения статуи Командора, очень значительно: это не только знак логической связности и музыкального единства, но и смысловой ориентир, превращающий развязку из традиционного буффонного трюка в глубокую идейную коллизию, в которой решаются проблемы жизни и смерти, преступления и возмездия.

Однако, в отличие от оперы Моцарта, в опере Гаццаниги эти проблемы решаются в русле традиционной - религиозной и житейской - морали. Трагические наплывы (в интродукции - смерть Командора и в финале) не разрушают стиля буффа, а лишь обогащают его. Реальная жизнь и потусторонний мир не являются двумя полюсами, двумя несовместимыми сущностями, как у Моцарта, это естественно сосуществующие контрасты жизни и смерти, света и тени, которыми полно наше бытие.

Различие трактовок проявляется уже в сцене на кладбище, где впервые возникает контакт с потусторонними силами. В опере Моцарта это - важнейший узел закономерного развития конфликта между Дон Жуаном и преследующими его на протяжении всей оперы мстителями -

конфликта, который теперь входит в сферу иррационального. Здесь как бы внезапно сталкиваются полярные силы, оказывающиеся в разных измерениях: музыкально этот конфликт выражен сопоставлением буффонного дуэта Дон Жуана и Лепорелло и траурного (заупокойного) хора Командора (в котором при поддержке струнных басов участвуют деревянные духовые и три тромбона, хоральная гармонизация мертвенной - на одном звуке - речитации голоса: «Смеяться окончишь ты перед зарей... Мертвых покой не тревожь...»). И хотя в дуэте присутствуют типичные буффонные формулы (нисходящий скачок на септиму, из которой в партии оркестра вырастает комическое, «скороговоркой», повторение септаккорда VII ступени, разрешающегося в тонику), однако характерное для этой оперы тематическое единство контрастных сфер сказывается в том, что музыка гибко следует за психологическим развитием в тот момент, когда статуя, в ответ на приглашение прийти на ужин, кивает головой, в игровую музыку Лепорелло сразу проникают хроматизмы и минор, и это не просто комическое изображение страха трусливого слуги, но вторжение в действие трагической образной сферы, знак взаимообратимости трагического и комического в художественной концепции оперы.

В опере Гаццаниги все обстоит проще. Можно сказать, что дуэт Дон Жуана и Паскварелло в целом выдержан в буффонной традиции, хотя и здесь заметны элементы психологизма, правда, скорее наивно-иллюстративного. Например, в тот момент, когда статуя кивает головой, в оркестре появляется фигура страха (тремоло и «дрожащая» в ритме трелеобразная фигурация у струнных) и минор - и далее эпизод *Larghetto* ре минор, имеющий несколько вставной характер (однако симптоматично само использование этой тональности), который переходит в речитатив и завершается ответом статуи. И хотя это отношение буффонного и серьезного (минорного) не столь органично и целостно, как у Моцарта, все же здесь есть превышение среднего уровня буффа в решении темы.

И наконец — финал. В обеих операх он открывается сценой праздника в доме Дон Жуана, а завершается появлением статуи Командора и гибелью Дон Жуана. У Гаццаниги эта контрастная двухчастность выдержана очень четко, и между ее разделами нет тематических связей. Ария Эльвиры (о которой уже говорилось), пришедшей в дом к Дон Жуану с призывом к покаянию, предшествует финалу, связующим звеном между этой арией и финалом оказывается концертино (застольная музыка, с которой начинается праздничный

вечер) в ми-бемоль мажоре, напоминающем об интродукции и отдаленно предвещающем приход Командора (речь идет только о тональных соответствиях, тематических связей здесь, как уже говорилось, нет) Собственно финал начинается застольными песнями, которые Дон Жуан поет вместе со своими слугами за праздничным столом, это своего рода сюита, состоящая из ряда разделов в различных темпах и размерах, с последовательной сменой тональностей до, фа, ре, ля мажор. Появление Командора сопровождает небольшой эпизод ламентозного характера в ре миноре (так устанавливается связь со сценой на кладбище). И хотя этот ре минор совсем немоцартовский - все здесь просто и скромно, и в гармонии, и в оркестровке, но в мажорном, праздничном контексте застольного веселья он производит очень сильное воздействие. Ре-минорный эпизод является вступлением к аккомпанированному речитативу, что характерно для оперы сериа, но не буффа (Дон Жуан приветствует Командора и приглашает его к столу), который выдержан в характере серьезном и торжественном. И далее надолго воцаряется ми-бемоль мажор - тональность Командора. В этой сцене нет мистического ужаса, напряженного драматизма (хотя, когда напуганный, дрожащий Паскварелло подает реплики, в оркестре появляется фигура страха), но музыка полна значительности, даже величия и - как общим характером, так и регулярно повторяющимися в оркестре фигурами в пунктирном ритме - напоминает торжественные Brave французских увертюр.

Последний раздел финала представляет собой более динамичную, драматически острую сцену. При этом перекидывается арка к интродукции, способствуя не только чисто музыкальному единству, но и прояснению основной идеи: Дон Жуан расплачивается за свои грехи и преступления. И действительно, связи очень ощутимы: та же воинственная октавная тирата, которая - в качестве изобразительной детали, но также риторической фигуры - звучала в момент поединка, теперь повторяется перед роковым «пожатием каменной десницы» - и сразу надвигается минорная тень, мрачный *es-moll* сопровождает и стоны умирающего Командора в интродукции, и муки Дон Жуана в финале (при этом возникает даже некоторое интонационное родство). Однако завершается финал почти балетной сценой Дон Жуана с фуриями и торжествующим утверждением мажорной тоники.

Вспомним завершение этой сцены у Моцарта - буквально потрясающее душу, вызывающее трепет: мрачный хор адских духов, на фоне которого со все возрастающим напряжением звучат реплики

мечущегося в муках Дон Жуана и с ужасом наблюдающего все происходящее Лепорелло, и в конце - отчаянный крик Дон Жуана, охваченного пламенем, поистине трагический, и одновременно величественный финал! И хотя финал оперы Гаццаниги по своей серьезности и значительности выделяет ее среди многих других разработок этого сюжета, финал в опере Моцарта - и в драматургическом, и в музыкальном отношении - это совсем иной уровень, до сих пор пока еще не превзойденный.

С одной стороны, в финале моцартовского «Дон Жуана» мы находим ту же контрастную двухчастность, при этом еще больше подчеркнутую тем, что вся первая праздничная часть идет, естественно, в мажоре, а вторая, начиная с прихода Командора, погружает нас полностью в минор (окончание сцены ре-мажорным трезвучием - в какой-то мере дань традиции, но в то же время, после всего, что произошло, этот мажор - отнюдь не буффонный, это - знак высокой трагедии, «трагический мажор»).

С другой стороны, первая часть, при всем ее контрасте по отношению ко второй, драматургически целенаправлена, она выстроена не сюитно, как в опере Гаццаниги, а как постепенное движение к трагической развязке, ее подготовка. Остановимся на этом подробнее. Открывается финал буффонной сценой между Дон Жуаном и Лепорелло, который завидует хозяину, с аппетитом пробуя различные блюда и вина; далее следует жанрово-бытовая сцена - музыканты на сцене, играющие отрывки из популярных в то время произведений - из оперы «Cosa rara» («Редкая вещь») Мартин-и-Солера, из оперы Сарти «Двое ссорятся, третий - радуется» и даже (самоцитата!) - из «Свадьбы Фигаро» самого Моцарта («Эта музыка мне очень знакома», - глубокомысленно замечает Лепорелло!). Последний эпизод очень важен с точки зрения тематического развития. Здесь Моцарт использует тонкий и остроумный прием: он дает своего рода образный эквивалент арии Дон Жуана «с шампанским» из I действия - важнейшей характеристики героя, цитируя арию Фигаро «Мальчик резвый», при этом в донжуановском си-бемоль мажоре. Действительно, музыкальные характеристики обоих героев сходны: те же фанфарные ходы, то же преобладание автентических оборотов и крайне редкое появление субдоминантовой гармонии.

Далее следует эпизод с Эльвирой, тоже в си-бемоль мажоре, который у Моцарта включен в финал, а не вынесен за его пределы, как у Гаццаниги. Это не ария, но небольшое ариозо с отдельными репликами Дон Жуана - очень динамичное, связанное с действием, лирическая

сердцевина финала и в то же время поворотный момент в развитии - от первой, праздничной части финала к трагической развязке. Отсюда начинается постепенная, чисто музыкальная подготовка последующего введения противоположной сферы: ведь Эльвира - связующее звено между ними. Намечающееся уже здесь синтезирование сфер еще больше усиливается в рассказе Лепорелло - хроматическое движение, внезапное оминоривание передают его ужас при виде статуи Командора (что, тем не менее, соединяется с комическим изображением ее поступи: «топ, топ, топ, топ») и свидетельствует о неизбежности вторжения «роковой сферы».

Как только в действие включается Командор, мгновенно меняется вся эмоциональная и музыкальная атмосфера оперы. Грозно звучит лейтмотив рока - кварта, гармонизованная напряженной уменьшенной гармонией, разрешающейся в Dgs. Воцаряется ре минор - неумолимый, строгий, сумрачный, бесконечно далекий от всего живого: он заполняет собой все пространство, в этом потустороннем, лишенном всяких эмоций мире нет места ясному, ликующему мажору донжуановской музыки. Вновь звучит материал вступления к увертюре, в том же порядке, один за другим, проходят те же мотивы, однако принцип непрерывного обновления неизменной основы, составляющей мелодический и ритмический остов тематизма, действует здесь на новом уровне, воздвигая монументальное здание этой сцены, уникальной по силе драматической напряженности и в то же время - скульптурной стройности. Из 30-тактного построения сквозного типа рождается масштабное целое; начальный раздел увертюры, образуя главную и связующую темы, становится ядром композиции и в то же время - импульсом дальнейшего развертывания - так возникает сонатная экспозиция, разработка и тональная реприза, причем стержнем, объединяющим всю сцену, является неуклонное ритмическое остинато в пунктирном ритме: этот лейтритм (первый мотив вступления к увертюре) и пронизывает все разделы, почти не исчезая, и отмечает опорные точки композиции. Барочным является и сквозное непрерывное развертывание в сочетании с образным и эмоциональным единством, отсутствием контрастов, сохранением одного состояния, «одноаффектностью»: при невероятном внутреннем напряжении - ощущение величия происходящего, приобщения к тайне бытия. Таким образом, заключительный раздел финала выстроен как органичная, строгая инструментальная форма барочного типа. Но ведь это оперная сцена,

гениальная по силе драматургического воздействия, - прекрасный пример синтеза принципов симфонического и оперного мышления Моцарта.

Командор - не просто символ, это не безгласный персонаж, ограничивающийся одной - двумя репликами. Он не только карает, но и ведет спор с Дон Жуаном, стараясь подчинить его своей воле, совершить переворот в его сознании, перед лицом неминуемой гибели отказаться от своей жизненной позиции. Вокальная партия Командора необычна, она резко отличается от партий всех остальных героев: это и глухая, мертвенно неподвижная речь статуи, и грозное требование расплаты, приговор высшего судии, и как бы голос надзвездных миров. В соответствии с этим его интонационная сфера в заключительной сцене весьма богата: она колеблется от оstinатного повторения одного звука (что было уже в хорале в сцене на кладбище) до широких скачков, на октаву и даже дуодециму в конце сцены; есть в ней и хроматическое скольжение, подчеркнутое октавными срывами, и сложные интонационные ходы на хроматические интервалы, когда тональные тяготения как бы исчезают, что придает этой музыке особую космическую красоту. Но особенно необычный колорит приобретает эта сцена благодаря смелому тональному развитию. Будучи в крупном плане скреплена опорой на главные функции, она полна внезапных сдвигов, энгармонического скольжения и тональной неустойчивости - одновременно и железный каркас неизбежности и отсутствие земного притяжения, зов иных миров.

На протяжении всей заключительной сцены напряжение непрерывно возрастает. Стиснув руку Дон Жуана, Командор требует покаяния, Дон Жуан остается непреклонен. Поединок становится все более яростным, реплики учащаются и под конец вся глубина противостояния выражается лишь в односложных «Si», «No». «Нет! Нет!» - отчаянно кричит Дон Жуан, и в этот момент мы опять слышим лейтмотив, всплывающий вновь как концентрированное воплощение музыкальной концепции оперы. Перекидывающаяся к началу оперы арка объединяет ее в нашем сознании в одно целое, и мы одновременно охватываем это единство, воплотившееся и в кратком мотиве, и в симметрии тонального плана обрамляющих оперу увертюры и финала, что символизирует философское единство жизни и смерти.

И в опере Моцарта, и в опере Гаццаниги есть второй финал - традиционное завершение не устрашающей сценой гибели Дон Жуана, а веселым, хотя и нравственным резюме. И хотя сюжетная схема здесь та же (что говорит об определенной зависимости Да Понте от Бертати), но

смысл в нее вложен совершенно иной. У Гаццаниги первое потрясение героев, выслушавших рассказ Паскварелло, которое отмечено эпизодическим появлением ре минора и даже патетическими репликами «Misero», тем не менее очень скоро проходит и сменяется бурным весельем - все участники действия, распевая «la-la-la», отплясывают тарантеллу. И в этой атмосфере праздничного торжества, безудержной вакханалии тонет тот моральный смысл, который авторы хотели включить в свою оперу. Завершение спектакля такой плясовой - вполне в итальянском духе - сценой окончательно раскрывает буффонную жанровую природу этого произведения.

Иное у Моцарта. Второй финал, при всей его внешней традиционности, вписывается в единую линию драматургического и музыкального развития, являясь его важным завершающим звеном. Здесь три самостоятельных, но взаимосвязанных раздела. Первый аналогичен тому, что было у Гаццаниги - рассказ Лепорелло и реакция «мстителей» на происшедшее. Здесь тоже возникает минорная тень в ясном и солнечном соль мажоре, в котором начинается сцена, но это не отдельный эпизод, а, как это бывает у Моцарта, наплыв, сопровождающийся хроматической нисходящей фразой *lamento* почти в диапазоне октавы (риторическая фигура скорби *passus duriusculus*) в партии донны Анны. Не случайно именно ей поручена эта важная реплика, в которой концентрируется тот трагизм, который связан с ее образом (напомним, что у Гаццаниги донна Анна не участвует в заключительной сцене, ибо согласно сюжету, в это время она уже находится в монастыре). В среднем - сольном и ансамблевом - разделе, где герои решают свои судьбы, возникает еще одно, последнее напоминание о Дон Жуане и его страшном конце - потому здесь сплетены пунктирные ритмы Командора и си-бемоль мажор Дон Жуана. Наконец, наступает полное освобождение. Соль мажор сменяется тоническим ре мажором (громадная заключительная плагальная каденция!) и звучит фугато - ясно, устойчиво. Мораль, заключенная в этих последних фразах: «Так бывает с теми, кто поступает дурно», торжественно поданная, подчеркнутая полифонической формой, несколько объективируется и нивелируется тем, что это «не от первого лица»: «кончим песенкой старинной, что народ у нас поет», т.е. эта концовка - как бы дань традиции. Однако этот разрешающий ре мажор настолько напоен солнцем и радостью жизни, рационально выверенной, архитектурно стройной красотой, красотой света и разума, что, кажется, не будь этого завершения - и важного последнего штриха не хватило бы в этой картине.

Завершение оперы «высокой» полифонической формой разительно отличается от плясового финала оперы Гаццаниги. Буффонная игровая музыка возникает только в самом конце, в последней оркестровой фразе, которой чисто по-моцартовски как будто бы снимается серьезность только что прозвучавшего моралите (в различных постановках герои в этот момент, как правило, берутся за руки и, пританцовывая, убегают со сцены). Но конечно, это очень далеко от того бесшабашного разгула, который мы видели у Гаццаниги.

Как очевидно из этого описания, в финале оперы Моцарта соотношение комического и трагического совершенно иное, чем в опере Гаццаниги, где оно, при всей серьезности, не имеет философского подтекста и, определяясь жизненной моралью, в целом не разрушает атмосферу «веселого представления». Тематическое единство оперы Моцарта, о котором уже упоминалось, обнаруживает взаимообратимость контрастных сфер, «свертывающихся» на таком нейтральном интонационном элементе, как чистая кварта, демонстрирует и новое жанровое качество - «диффузное» взаимопроникновение трагического и комического, которое не поддается однозначным определениям и составляет жанровую специфику оперы.

«Волшебная флейта»

Вернемся к проблеме жанрового синтеза в позднем оперном творчестве Моцарта - теперь на примере «Волшебной флейты». Здесь это явление приобретает совсем иной характер. Невозможно представить себе более контрастные произведения - и по художественной концепции, и по музыкальному языку, чем «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» (как будто они не принадлежат перу одного и того же автора!). Из всех опер Моцарта «Волшебная флейта» больше всего связана с народным театром и с поэтикой волшебной сказки, в данном случае волшебного зингшпиля. Но в то же время это единственная опера у Моцарта философско-аллегорического характера, в которой он выразил свое *credo*, свои утопические представления о социальном устройстве общества, свои мечты и надежды.

Жанровый синтез в «Волшебной флейте» включает чрезвычайно много самых различных, подчас контрастных компонентов. Е.С.Черная находит в ней традиции народного австрийского театра, волшебной музыкальной комедии, в какой-то мере средневековой мистерии, аллегорической школьной драмы [93]. И это отнюдь не все. Сюда следует добавить и традиции *buffa* (образ Моностатоса, частично Папагено), *seria*

(образ Царицы Ночи), *semiseria* (Памина и Тамино). Такое соединение различных жанровых элементов само по себе не удивительно в зингшпиле. Как пишет А.Эйнштейн: «Ведь зингшпиль, немецкая опера, с момента своего возникновения была пестрой смесью самых разнородных ингредиентов: французских *chansons* или романсов, итальянских арий или каватин, буффонных ансамблей и - единственно немецкий элемент, помимо языка, - простых песен. Эта смесь господствует и в "Волшебной флейте"» [110].

Однако, как справедливо утверждает исследователь, ни один из этих (или каких-либо других) элементов не представлен в чистом виде. Если это австрийская песня, то она «слишком выразительна, недостаточно наивна, слишком чувствительна к каждому оттенку сопровождения» - другими словами облагорожена гением Моцарта. Если это буффа, то - «где бы нашлось в опере буффа (об опере *сериа* тут и речи быть не может) место для терцета мальчиков, с этим прозрачным мерцанием, словно привнесенным из нового царства музыки, - царства, которым правит Ариель? А для ансамблей трех дам, столь человечно-юмористичных и в то же время столь величественно-чиновных? И что важнее всего, ведь в опере буффа не было места для хора, с которым у Моцарта связаны прекраснейшие и торжественнейшие моменты действия» [там же]. «Смесь и сплав самых разнородных элементов в "Волшебной флейте" попросту невероятны» [там же], - делает вывод ученый.

И все же, при кажущейся пестроте жанровых истоков, в «Волшебной флейте» поражают чисто музыкальное единство и стройность образно-драматургической организации. В опере легко выделяются три ведущие образно-жанровые и сюжетно-тематические сферы: Царицы Ночи, Зарастро и Папагено. С каждым из этих героев связан определенный комплекс жанровых и тематических элементов. Партия Царицы Ночи восходит к стилю *сериа*, не без элементов пародии, столь характерных для комической оперы, однако, главное в ней - возведение героини на более высокий уровень аллегорического воплощения зла, воплощения демонического начала. Сфера Зарастро (и его окружения), ведущая в сложном жанровом сплаве, характеризующем оперу, совершенно необычна по своей стилистике: это соединение песенности (близкой по характеру к масонским песням Моцарта и его современников) с гимничностью и хоральностью. Это создает то ощущение мужественной доброты и возвышенной идеальности, которое в первую очередь реализует утопический тон оперы.

Третья сфера - народно-жанровая, связанная с образом Папагено (и появляющейся позднее Папагены); сюда же можно отнести и музыку волшебных инструментов. Это комическая игровая сфера, в наибольшей степени опирающаяся на традиции народного театра. Ее жанровая основа - австрийская бытовая песенно-танцевальная музыка.

Остальные герои распределяются между этими тремя сферами, причем не всегда это происходит однозначно. Так, три дамы, составляющие свиту Царицы Ночи, лишь частично относятся к ее сфере. В их музыкальной характеристике важное место занимают черты австрийского зингшпиля и буффа, и лишь в 10-й картине, в до-минорном марше заговорщиков, вместе с Царицей Ночи и Моностатосом они обретают черты, приближающие их к зловещей и демонической стихии Царицы Ночи. Три мальчика и жрецы более определенно относятся к сфере Зарастро.

Что касается Тамино и Памины, то здесь все не так просто. Образ Тамино эволюционирует в соответствии с изменением его отношения к Зарастро: из врага он становится его последователем и единомышленником - и это отражается на его музыкальной характеристике. Если в арии с портретом, когда Тамино под влиянием Царицы Ночи решает освободить ее дочь из плена «злодея» Зарастро, музыка во многом близка стилю сериа, то в терцете (с Паминой и Зарастро) и в сцене испытаний его музыкальный язык приближается к сфере Зарастро. Памина же, как дочь Царицы Ночи, в значительной степени наследует язык сериа, но в дуэте с Папагено ее музыкальная характеристика приобретает народно-песенные черты, в сценах же с Тамино (в частности, в сцене испытаний) они составляют единое целое и музыка, которая сопровождает их путь к свету, демонстрирует приобщение героев к посвященным. Что касается Моностатоса, то это - типичный для комической оперы восточный злодей, и его характеристика вполне буффонная.

В соответствии с жанровой спецификой «Волшебной флейты» три указанные сферы не вступают в конфликт, как в «Дон Жуане», они мирно сосуществуют (как это бывает в сказке). В основе оперы - не драматическое столкновение антагонистов и не комедийное стремительное «раскручивание» интриги, а эпическое развертывание; не конфликт, а сопоставление, не поступательный, целенаправленный процесс тематических изменений, взаимовлияний, а драматургия параллельных пластов. Потому и жанровые планы, и тематические сферы

также существуют автономно, не переплетаясь, не сливаясь и не вступая в конфликт.

«Милосердие Тита» и «Так поступают все»

Две остальные оперы Моцарта представляют другую жанровую тенденцию его позднего творчества: на первый взгляд кажется, что композитор в «Милосердии Тита» и «Так поступают все» обращается к чистому жанру - сериа и буффа. Возникает закономерный вопрос: что это - шаг назад или еще один вариант творческого преобразования жанровых канонов?

Естественнее предположить второе. И действительно, обращаясь к определенному жанру, Моцарт работает по готовой модели как по канве, на которой должен быть выткан совсем особый, каждый раз новый, узор.

В «Милосердии Тита» такой жанровой моделью является опера-сериа. Однако, хотя создавая «коронационную оперу», Моцарт меньше всего помышлял о разрушении ее канонов, но и типовой оперой-сериа, следующей итальянским образцам жанра, «Тита» тоже не назовешь (что и вызвало разочарование придворных кругов во время премьеры). О неудовлетворенности драматургической статичностью оперы-сериа, стремлении преобразовать ее свидетельствуют и те переделки, которые Мадзола сделал в либретто Метастазियो: два действия, завершающиеся финалами (кстати, характерная особенность оперы-буффа), вместо трех у Метастазियो, введение большого количества ансамблей, вообще отсутствующих в либретто Метастазियो (три дуэта, три терцета, квинтет в финале I акта и секстет - в финале второго), отсутствие формы *da saro* в ариях (преобладают контрастные двухчастные). И уж совсем необычен для сериа хор <...> особенно - в драматической сцене пожара Капитолия, завершающей I действие, которая заставляет вспомнить хоры из «Идоменея»: ужас, оцепенение, сковывающие присутствующих (отсюда - гармоническая и ритмическая статика: «время остановилось»), чреватые напряжением, прорывающимся в возгласах (уменьшенные септаккорды). Это - одно из лучших мест не только в опере, но и вообще у Моцарта, и здесь можно говорить о концентрированном воплощении индивидуальной моцартовской выразительности.

Канон сериа в «Милосердии Тита» предстает как бы упрощенным, точнее - опрошенным, стилистика оперы отличается простотой, строгостью, сдержанностью (аллюзии на античность), отсутствием

роскоши и излишеств сериа, оркестр прозрачен, вокальные партии не перегружены, формы номеров лаконичны и кратки <...>.

И что самое удивительное - в музыкальном языке этой оперы-сериа порой отчетливо проступают черты австрийской песенности и воздействие жанра зингшпиля (еще один вариант жанрового синтеза!). Это касается, помимо уже упомянутого дуэта, не только арии Тита с хором, но (хотя это менее ощутимо) растворено в музыкальном языке многих других номеров. Так устанавливается связь с «Волшебной флейтой».

Итак, жанровая модель в «Милосердии Тита» представлена как бы формально, схематически. Моцарт воссоздал образ, тень исчезающего жанра, наполнив его совсем иным содержанием. И, наверное, не случайно в литературе мелькает мысль о пародии (об этом уже говорилось). Но это, конечно, не пародия (в чем мы совершенно согласны с Р. Фурманом - автором цитировавшейся выше статьи), хотя можно усмотреть в опере элементы стилизации к тому времени уже в какой-то мере архаического жанра, использующегося для воплощения также несколько архаического сюжета. Однако в этот традиционный сюжет с его, казалось бы, прекраснодушной моралью вложено столько личного чувства и сил убеждения, что он одушевляется и раскрывает свой глубокий нравственный и духовный потенциал. Создается впечатление, что Моцарту опера-сериа нужна, главным образом, для создания серьезного, возвышенного тона (столь естественного в том жанре), который необходим ему для выражения масонских идей, для него крайне важных и сокровенных.

Масонские фигуры и символы пронизывают всю оперу, и это также объединяет ее с «Волшебной флейтой». Несмотря на противоположные жанровые наклонения, пласт масонской музыки оказывается общим для них (Зарастро и жрецы - Тит). Соединение песенности и хоральности столь же необычно в зингшпиле, как и в опере-сериа - и это также было одной из причин непонимания и неприятия «Тита» многими современниками и последующими поколениями. И потому, говоря о сложном, многозначном содержании оперы, об осевшем в ней «объективированном актуально-политическом подтексте», Р. Фурман с горечью заключает: «...опера-сериа "Милосердие Тита" появилась слишком поздно, но, с другой стороны, она не могла появиться раньше - в этом ее трагедия» [126].

Среди поздних опер есть еще одна, казалось бы, принадлежащая к «чистому» жанру - опера-буффа «Так поступают все». Но и здесь все обстоит отнюдь не так просто.

С одной стороны, в опере много типично буффонных черт - все сцены с Деспиной, многие ансамбли, первый финал. Есть здесь и столь характерные для комической оперы пародии на стиль сериала <...>. Но и в этих номерах для Моцарта важна не пародия на жанр (как в итальянских образцах), а тот подтекст, который создает определенные оттенки в движении сюжета, в характеристике героев, в развитии психологического действия. Кроме того, иронический, «разоблачающий» тон, снижающий пафос текста, пронизывает всю оперу. Носителем подтекста, как обычно у Моцарта, становится оркестр, прежде всего, несоответствующие ситуации духовые - например, «военная музыка» марша с хором, духовые при упоминании эвменид, трубы, изображающие гнев героинь по поводу предложения Деспины познакомить их с чужеземцами, валторны, сопровождающие возмущение девушек просьбой «албанцев» о поцелуе (финал I действия).

И все-таки моцартовская ирония отличается от чисто буффонной - она находится на ином уровне, составляя существенную основу мировосприятия Моцарта, это одна из важнейших сторон его целостного художественного мира. «Ироничный, а не только сатирический, как у итальянцев, юмор составляет основную сущность моцартовского творения, и ирония тут, наряду с условностью явлений, постоянно имеет в виду совокупность жизни, - замечает Аберт. - И если она господствует здесь, в произведении в музыкальном отношении к тому же столь полнокровном, то это доказывает лишь, насколько сильно была развита в личности Моцарта ирония» [1, II].

С другой стороны, жанровое содержание оперы не сводится к буффонным и пародийным чертам. Выше говорилось о загадочности, многозначности, многослойности ее смысла, о возвышенной красоте ее музыки (прежде всего, ее либретто), «лирических длиннотах», часто критиками оперы воспринимаемых как статика и вялость в разворачивании интриги, уж совсем не типичные для оперы буффа. Как и другие поздние оперы Моцарта, опера «Così fan tutte» - средоточие индивидуальной моцартовской выразительности, и никакое жанровое определение не раскрывает ее подлинного содержания. Как пишет Г.Аберт, «она вовсе не итальянская, а именно моцартовская опера-буффа» [там же]. То есть и здесь, как в случае с «Титом», правило только подтверждает исключение, и жанровая модель - лишь трамплин,

отталкиваясь от которого, композитор создает произведение, далекое от риторического канона; бездонная глубина этого моцартовского шедевра предвещает будущее

Литература

- [1]. *Аберт Г.* В.А.Моцарт. Часть I. Кн.1. М., 1978; Часть I. Кн.2. М., 1980; Часть II. Кн.1. М., 1983; Часть II. Кн.2. М., 1985.
- [2]. *Аникст А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983.
- [3]. *Арановский М.Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
- [4]. *Арановский М. Г.* Пятнадцатая симфония Д.Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.15. М., 1977.
- [5]. *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
- [6]. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- [7]. *Асафьев Б.В.* Путеводитель по концертам. М., 1978.
- [8]. *Барсова И.* Опыт этимологического анализа. К постановке вопроса // Советская музыка. 1985. №9.
- [9]. *Барсова И.* Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения 1984. Л., 1986.
- [10]. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- [11]. *Березин В.* Кларнет и бассетгорн в масонской символике Моцарта // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. М., 1991.
- [12]. *Верни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.-Л., 1967.
- [13]. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып.1. М., 1989.
- [14]. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- [15]. *Бомарше.* Предисловие к «Женитьбе Фигаро» // Бомарше. Избр. произведения: В 2 томах. Т.I. М., 166.
- [16]. *Браиловский М.* О единстве тематизма // Советская музыка. 1991. № 12.
- [17]. *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.
- [18]. *Вагнер М.* Лицом к лицу с эпохой // Советская музыка. 1991. № 12.

- [19]. *Васильева Г.М.* «Римский карнавал» и тема праздника в творчестве Гёте // Гетевские чтения 191. М., 1991.
- [20]. *Веселовский Алексей Н.* Этюды и характеристики. М., 1894.
- [21]. *Виланд К. М.* История абдеритов. М., 1978.
- [22]. *Виланд К. М.* История принца Бирибинкера // Немецкие волшебные-сатирические сказки. Л., 1972.
- [23]. *Габричевский. Г.* Комментарии // Гёте И. В. Собр. соч.: В 13 томах. Т.П. М.-Л., 1932.
- [24]. *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания С. Киркегора. М., 1970.
- [25]. *Гервер А.* Легко ли анализировать Моцарта? // Советская музыка. 1991. №12.
- [26]. *Гёте И. В.* Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 томах. Т.8. М., 1979.
- [27]. *Гёте И.В.* Поэзия и правда // Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 томах. Т.3. М., 1976.
- [28]. *Гёте И.В.* Свадьба Гансворста, или Ход мирских дел // Гёте И.-В. Собр.соч.: В 13 томах. Т.П. М.-Л., 1932.
- [29]. *Гёте И.В.* Собр. соч.: В 13 томах. Т.Х1. М., 1935.
- [30]. *Гольдони К.* Мемуары. Т.1. Academia, 1930.
- [31]. *Дидро А.* Племянник Рамо // Дидро Д. Избр. произведения. М.-Л , 1951.
- [32]. *Захарова О.* Музыкальная риторика XVII - первой половины XVIII века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.
- [33]. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983.
- [34]. История всемирной литературы. Т.5. М., 1988.
- [35]. История западноевропейского театра/ Под ред. С.С.Мокульского. Т.2. М., 1957.
- [36]. *Кадачшов В.Е.* Произведения для духовых ансамблей и духового оркестра венских классиков; проблемы музыкального бытования, инструментальных жанров, музыкальной формы. Кандидатская диссертация. Московская консерватория, 1993.
- [37]. *Кириллина А.В.* Бетховен и теория музыки XVIII - нач. XIX вв.: Дипломная работа. Рукопись. Московская консерватория, 1985. Т.П. Приложения.
- [38]. *Кириллина А.В.* Бетховен и теория музыки XVIII - нач. XIX вв.: Кандидатская диссертация. Московская консерватория, 1988.

- [39]. *Кириллина А.* Бог, царь, герой и оперная революция. К проблематике «Идоменея» // Советская музыка. 1991. № 12.
- [40]. *Кириллина А.* Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.
- [41]. *Кириллина А.В.* Моцарт и Гёте: некоторые сюжетные параллели // Гетевские чтения 1993. М., 1994.
- [42]. *Кириллина Л.* Художник и модель («Каменный гость» Бертати-Гаццаниги и «Дон Жуан» Да Понте-Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта. М., 1993.
- [43]. *Кирхенгейм А.* Вечная утопия. Спб., 1902.
- [44]. *Конен В.* Театр и симфония. М., 1968.
- [45]. *Крунтяева Т.* Итальянская комическая опера XVIII века. Л., 1981.
- [46]. *Кьеркегор Серен.* Дон Жуан Моцарта. М., 1995.
- [47]. *Лессинг Г.-Э.* Гамбургская драматургия. Academia, 1936.
- [48]. *Ливанова Т.Н.* Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
- [49]. *Луцкер П.* Исказил ли Моцарт Бомарше? К проблеме «характера» в «Свадьбе Фигаро» // Советская музыка. 1991. № 12.
- [50]. *Луцкер П. В.* К вопросу об эволюции итальянской комической оперы XVIII века // Из истории западноевропейской оперы. М., 1988.
- [51]. *Луцкер П.* Опера «Так поступают все» и проблемы позднего стиля Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. М., 1996.
- [52]. *Луцкер П. В.* Оперное творчество Моцарта в его отношениях к художественно-эстетическим принципам эпохи Просвещения. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1990.
- [53]. *Луцкер П.В., Сусидко И. Л.* Итальянская опера XVIII века. Часть I. М., 1998.
- [54]. *Лучина Е.И.* Оперы Алессандро Скарлатти (к вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии): Автореферат кандидатской диссертации. М., 1996.
- [55]. *Медушевский В.В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М., 1980.
- [56]. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.
- [57]. *Медушевский В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
- [58]. *Медушевский В.В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. М., 1980.
- [59]. *Мерике Э.* Моцарт на пути в Прагу. Л., 1928.

- [60]. *Михайлов Л.* Выдающийся музыкальный критик // Советская музыка. 1988. №6.
- [61]. *Михайлов Ал. В.* Гёте, поэзия, «Фауст» // Иоганн Вольфганг Гёте. Фауст. Лирика. М., 1986.
- [62]. *Михайлов А.* Из прелюдий к Моцарту и Киркегору // Советская музыка. 1991. № 12.
- [63]. *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры. М., 1998.
- [64]. *Михайлов А.В.* Об одной позднепросветительской утопии // Культура эпохи Просвещения. М., 1993.
- [65]. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко. Рукопись.
- [66]. *Михайлов А. В.* Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса. М., 1989.
- [67]. *Михайлов А. В.* Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция // Музыка. Культура. Человек. Вып.2. Свердловск, 1991.
- [68]. *Михайлов А.* Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики // Советская музыка. 1990. №3.
- [69]. *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997.
- [70]. *Морозов А. А.* Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л., 1972.
- [71]. *Моцарт В.* Избранная переписка. М., 1958.
- [72]. *Моцарт В.* Проблемы стиля. М., 1996.
- [73]. Моцарт - XX век. Ростов н/Д. 1993.
- [74]. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1971.
- [75]. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- [76]. *Нусинов И.М.* История образа Дон Жуана // Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958.
- [77]. Проблемы творчества Моцарта. М., 1993.
- [78]. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969.
- [79]. Путешествие по Италии. Избранные письма Вольфганга Моцарта и его отца Леопольда Моцарта (1769-1771) // Музыкальное путешествие. М., 1970.
- [80]. *Руссо Ж.-Ж* Юлия, или Новая Элоиза. М., 1961.
- [81]. *Слободкин Г.* Венская народная комедия XIX века. М., 1985.
- [82]. Советская музыка. 1991. № 12.
- [83]. *Соллертинский И.И.* «Волшебная флейта» Моцарта // Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.

- [84]. *Стендаль. Жизнь Моцарта* // Стендаль. Собр. соч.: В 15 томах. Т.8. М., 1959.
- [85]. Стендаль. Письма о Метастазии // Стендаль. Собр. соч.: В 15 томах. Т.8. М., 1959.
- [86]. *Сусидко И.* Моцарт и Глюк // Советская музыка. 1991. № 12.
- [87]. *Сусидко И.* О некоторых особенностях жанра оперы seria // Из истории западноевропейской оперы. М., 1988.
- [88]. *Улыбышев А.А.* Новая биография Моцарта: В 3 томах. М., 1890-1892.
- [89]. *Финдель И.Г.* История франк-масонства от возникновения его до настоящего времени: В 2 томах. Спб., 1872-1874.
- [90]. *Фрид Г.* Мозаика воспоминаний // Советская музыка. 1991. № 12.
- [91]. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. М., 1994.
- [92]. *Холопова В.Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып.4. М., 1979.
- [93]. *Черная Е. С.* Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.
- [94]. *Чигарева Е.И.* «Волшебная флейта» в контексте культуры XVIII века // Проблемы творчества Моцарта. М., 1993.
- [95]. *Чигарева Е.И.* «Волшебная флейта» Моцарта в контексте эпохи Гёте // Гётевские чтения 1993. М., 1994.
- [96]. *Чигарева Е.И.* «Волшебная флейта» Моцарта - опера-утопия // Культура эпохи Просвещения. М., 1993.
- [97]. *Чигарева Е.И.* «Дон Жуан» Моцарта и Гофмана // Проблемы романтизма. Тверь, 1990.
- [98]. *Чигарева Е.И.* Музыка Моцарта в новелле Мерике // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Тверь, 1992.
- [99]. *Чигарева Е.И.* О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. Вып.2. М., 1973.
- [100]. *Чигарева Е.И.* О семантической целостности творчества Моцарта (к проблеме творческого процесса) // Процессы музыкального творчества. Вып.1. М., 1994.
- [101]. *Чигарева Е. И.* О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
- [102]. *Чигарева Е.И.* Организация выразительных средств как основа индивидуальности музыкального произведения (на примере творчества Моцарта последнего десятилетия): Автореферат кандидатской диссертации. М., 1975.

- [103]. *Чигарева Е.И.* Свет далекой истины // Советская музыка. 1991. № 12.
- [104]. *Чигарева Е.И.* Семантика музыкального языка Моцарта. К постановке проблемы // Инструментальная музыка классицизма: вопросы теории и исполнительства. М., 1998.
- [105]. *Чигарева Е.И.* Семантика сонатной композиции в инструментальных концертах Моцарта // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. Новосибирск, 1994.
- [106]. *Чичерин Г.В.* Моцарт. Л., 1970.
- [107]. *Швейцер А. И.С.* Бах. М., 1965.
- [108]. *Широкова В.* Формульный тематизм в инструментальной музыке Моцарта // Форма и стиль . Ч. П. Л., 1990.
- [109]. *Широкова В.* «Янычарский» стиль: Культура и Варварство // Советская музыка. 1991. №12.
- [110]. *Эйништейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
- [111]. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте. М., 1981.
- [112]. *Этингер М.* Раннеклассическая гармония. М., 1979.
- [113]. *Abert A.* "Idomeneo" zwischen Opera buffa und Singspiel // Mozart-Jahrbuch 1973/74. Salzburg, 1975.
- [114]. *Abert A.* "La Finta Giardiniera" und "Zaide" als Quellen für spätere Opern Mozarts // Musik und Verlag. Karl Votterle zum 65. Geburtstag... Kass el u.s.w. 1968.
- [115]. *Bauer W.M.* Fiktion und Polemik: Studien zum Roman der österreichischen Aufklärung. Wien, 1978.
- [116]. *Beck H.* Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart // Mozart-Jahrbuch 1967. Salzburg, 1968.
- [117]. *Besseler H.* Mozart und die Deutsche Klassik // Bericht über den Inter-nationalen Musikwissenschaftlichen Kongress. Wien. Mozart-Jahrbuch 1956. Graz-Köln, 1958.
- [118]. *Bom G.* Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk. München, 1985.
- [119]. *Braunbehrens V.* Mozart in Wien. München, Zürich. 1986.
- [120]. Briefwechsel zwischen Goethe I.W. und Zelter C.F. Bd.I-II. Berlin, 1833-1834.
- [121]. *Chusid M.* The significance of d-minor in Mozarts Dramatic Music // Mozart- Jahrbuch 1965/66. Salzburg. 1967.
- [122]. *Eckelmeyer J.A.* Structure as Hermeneutic Guide to the Magic Flute // Musical Quarterly, 1986. № 1.

- [123]. *Eggebrecht H.H.* Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang // Deutsche vierteljahresschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 1955. H.3.
- [124]. *Eibi J.H.* Ein Brief Mozarts uber seine Schaffensweise? // Osterreichische Musikzeitschrift, 1980. H.11.
- [125]. *Fischer W.* Zu Mozarts Tonartenwahl und Harmonik // Mozart-Jahrbuch 1952. Salzburg, 1953.
- [126]. *Fuhrmann R.* Mozarts "La clemenza di Tito": Huldigungsoper, Furstenspiegel, Utopie oder Satire? // Deutsches Mozartfest. Hildesheira, 1988.
- [127]. *Graf E.* Das "Leitmotiv" des Cherubin // Neues Mozart-Jahrbuch. Jg.2. Regensburg, 1942.
- [128]. *Grossegger E.* Freimaurerei und Theater 1770-1800. Wien-Koln-Graz, 1981.
- [129]. *Heartz D.* La clemenza di Sarastro. Masonic benevolence in Mozarts last operas // The Musical Times. 1983. Vol. 124. № 1681. March.
- [130]. *Heuss A.* Mozarts "Idomeneo" als Quelle fur "Don Giovanni" und "Die Zauberflote" // Zeitschrift fur Musikwissenschaft. Heft 4.Jg. 13. 1931.Januar.
- [131]. *Istel E.* Mozarts "Magic Flute" and Freemasonry // Musical Quarterly. 1927. Vol. 13. № 4. Oct.
- [132]. *Keller H.* K.503. The Unity of Contrasting Themes and Movements // The Music Review. 1956. № 1, 2.
- [133]. *Kierkegard S.* Either / Or. N.Y, 1956.
- [134]. *King A.* The consistency of Mozarts use of keys // The Mounthly Musical Record. 1937. June.
- [135]. *King A.* Mozart in Retrospect. London, 1956.
- [136]. *Knight F.* Secret symbols in Mozarts masonic music // Music and musicians. 1956. Vol.4. №12.
- [137]. *Kritsch C. und Zeman H.* Das Ratsel eines genialen Opernentwurfs-Da Pontes Libretto zu "Cosi fan tutte" und das Literarische Umfeld des 18.Jahrhunderts // Die Osterreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830). Teil I. Graz-Austria. 1979.
- [138]. *Kume St.* Vorwort // Giuseppe Gazzaniga. Don Giovanni o sia il Convitato di Pietra. Barenreiter Kassel. Basel. Tours. London, 1974.
- [139]. *London H.* CR. 1791 - Mozarts letztesJahr. Claassen, 1988.
- [140]. *Lodewig F.* "Zauberfloten"-Motive in Bildender Kunst und Literatur // Osterreichische Musikzeitschrift. 1968. № 8.

- [141]. *Luthy W.* Mozart und die Tonartencharakteristik. Strassburg, Heitz, 1931.
- [142]. *Mann W.* The Operas of Mozart. Cassel, London, 1977.
- [143]. *Marpurg F.* Kritische Briefe über die Tonkunst. IL Berlin, 1762.
- [144]. *Mason W.* Melodic unity in Mozarts piano sonata K.332 // The Music Review. 1961. Febr.
- [145]. *Mozart W.A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Bd.1-4. Kassel, 1962-1963.
- [146]. *Nadler J.* Goethe und Österreich. Ein Fragment. Wen, 1965.
- [147]. *Nagel I.* Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern. Munchen, Wien, 1985.
- [148]. *Netti P.* Don Giovanni und Casanova // Mozart-Jahrbuch 1957. Salzburg, 1958.
- [149]. *Netti P.* Mozart, Casanova, Don Giovanni // Österreichische Musikzeitschrift, 1968. № 8.
- [150]. *Netti P.* Mm art der Freimaurer // Österreichische Musikzeitschrift. 1956. H.4.
- [151]. Die Österreichische Literatur: Eine Dokumentation ihrer literaturhist. Entwicklung; ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jh (1750-1830). Graz, 1979.
- [152]. *Paumgartner B.* Mozart. Berlin und Zurich, 1940.
- [153]. *Pross W.* Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mazzola / Mozarts "La clemenza di Tito" // Die Österreichische Literatur... Hrsg. von H. Zeman. Bd. I. Graz, 1979.
- [154]. *Ratner L. G.* Ars combinatoria chance and choice in eighteenth-century music // Studies of eighteenth-century music. London, 1970.
- [155]. *Ratner L. G.* Classical Music: Expression, Form and Style. New York-London, 1980.
- [156]. *Reti R.* The Thematic Process in Music. London, 1961.
- [157]. *Schdfke R* Mozarts Anschauungen von der Oper nach seinen Briefen // Melos. 1924. № 3.
- [158]. *Schenk E.* Zur Tonsymbolik in Mozarts "Figaro" // Neues Mozart-Jahrbuch, Erster Jahrgang. Regensburg, 1941.
- [159]. *Steger W.* Rhythmische Kernformen in Mozarts letzten Sinfonien // Die Musikforschung. 1970. № 4.
- [160]. *Steglich R* Über das melodische Motiv in der Musik Mozarts. Eine Analyse der d-moll Phantasie für Klavier // Mozart-Jahrbuch 1953. Salzburg, 1954.

- [161]. *Stephoe A.* The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte. Oxford, 1988.
- [162]. *Szabolsci B.* Exoticisms in Mozart // Music and Letters. 1956. № 4.
- [163]. *Szabolsci B.* Mozarts Faustische Dramaturgie // Österreichische Musikzeitschrift. 1968. № 8.
- [164]. *Szabolsci B.* Zur parallele "Idomeneo"-"Zauberflöte" // Zeitschrift für Musik-wissenschaft. H.4. 1931. Januar.
- [165]. *Tenschert R* Der Tonartenkreis in Mozarts Werken // Bericht über den Mozartjahr 1956. Graz-Köln, 1958.
- [166]. *Tenschert R* Die g-moll-Tonart bei Mozart // Mozart-Jahrbuch 1951. Salzburg, 1952.
- [167]. *Thomson K* Mozart and Freemasonry // Music and Letters. 1976. Vol.57. № 1.
- [168]. *Urbach R* Die Wiener Komödie und ihr Publicum. Stranitzky und die Folgen. Wien-München, 1973.
- [169]. *Werner T W.* Zur Kenntnis der Mozartschen Opernarien // Neues Mozart- Jahrbuch. Zweiter Jahrgang. Regensburg, 1942.
- [170]. *Hildesheimer W.* Mozart. Frankfurt / M., 1977.