

## ПОЭТИКА ПОСЛЕДНИХ ОПЕР МОЦАРТА

(Двойной портрет)

*Così fan tutte*: формула свободной любви

*Così fan tutte* — единственная опера Моцарта, в названии которой заключена сентенция: «так поступают все женщины». Подобные заголовки были распространены в комических театральных жанрах, но «высказывание» Моцарта и Да Понте отличается от многих других крайней безоговорочностью и даже звучит вызывающе. Однако кроме провокации заголовок несет в себе еще одну важную функцию. Он становится четко сформулированной, концентрированной идеей, которая встречает зрителя на афише и утверждается (по крайней мере, на уровне либретто) в финале оперы. Такой единой идеи, лежащей на поверхности, нет ни в одной другой опере Моцарта. Прежде чем стать окончательным утверждением, тезис о неверности женщин проходит через все этапы риторической диспозиции<sup>1</sup>. Таким образом, заголовок влияет на композицию оперы в целом: вместо запутанной буффонной истории она превращается в строго выверенное последовательное доказательство.

Не менее важна и вторая часть названия оперы, нередко опускаемая в афишах и в книгах о Моцарте, — «Школа влюбленных» (*La scuola degli amanti*). Это опять-таки единственная «школа» в творчестве Моцарта, хотя вокруг писалось и ставилось множество подобных «школ», а сам жанр стал одним из ключевых в культуре Просвещения. «Школьность» тоже предполагает ясность и конструктивность изложения материала. В данном случае Да Понте и Моцарт предлагают не только тезис и его доказательство, но и своего рода химический опыт: четыре разных элемента-персонажа соединяются, и в результате происходит неизбежная химическая реакция. Легко сравнить фабулу оперы-школы и с шахматной партией, и с раскладкой пасьянса.

Таким образом, начиная с самых внешних деталей, *Così fan tutte* предстает непохожей на предыдущие моцартовские оперы: она обнаруживает склонность к конструктивизму.

Те же свойства характеризуют отдельно взятое либретто Да Понте. Система героев сведена к предельной симметрии: шесть персонажей, трое мужчин и трое женщин, среди которых две симметричные пары влюбленных и двое характерных персонажей — старый философ и служанка. Очевидно, Да Понте берет эту симметрию не из головы, а из схемы ста-

<sup>1</sup> *Exordium* — увертюра; *narratio* — терцет №1; *propositio* — терцет №2; *confirmatio* — дуэт Дорабеллы и Гульельмо (№23), сцена и дуэт Фьордилиджи и Феррандо (№29); *digressio* — сцена свадьбы во втором финале (№31); *conclusio* — арня Дона Альфонсо (№30) и финал (№31).

рой оперы *seria*: первая пара (*prima donna e primo uomo*), вторая пара (*seconda donna e secondo uomo*), герой с низким мужским голосом (царь или мудрец) и слуга или служанка. Традиционное для оперы *buffa* пародирование стиля *seria* здесь вынесено на уровень структуры. Пародия состоит в том, что герои первой и второй пар перепутаны местами<sup>2</sup>. *Prima donna* Фьордилиджи отдана не тенору Феррандо, как положено, а баритону Гульельмо, и наоборот (*seconda donna* Дорабелла принадлежит Феррандо). В дальнейшем, когда происходит измена, все встает на свои места — голоса влюбленных сочетаются как положено. В действительности то распределение голосов, которое придумал Моцарт, и есть правильное, потому что в границах оперы раскрываются отношения внутри «перепутанных», незаконных пар, а «изначальные» пары лишь подразумеваются, но фактически остаются за пределами оперы. Законы музыкального согласия оказались для Моцарта важнее, чем оперные стандарты распределения ролей.

Симметрия либретто настолько точна и до такой степени нивелирует различия героев при их появлении, что Моцарт, записывая партитуру, до конца первого акта путал двух дам местами. И, видимо, не случайно, потому что именно к концу первого акта характеры очерчиваются более определенно, и герои начинают восприниматься не парами, а индивидуально. Однако несмотря на различия итог в обоих случаях один и тот же — утверждение доказано, старый философ Дон Альфонсо оказался прав. Разумеется, симметрия в системе персонажей нужна не только для красоты. Прежде всего, она служит доказательству истины. Ведь если бы измена произошла в рамках одного любовного треугольника, то этим ничего бы не доказывалось — подобными случаями полна вся история мировой оперы. Одна измена — это случайность, а две измены — закон. В опере *Così fan tutte* четыре любовных треугольника, причем симметричных: каждый из влюбленных любит одного и ревнует другого; у каждого есть один возлюбленный и один изменник, и все эти бесконечные нити опутывают всего лишь четверых персонажей. Дон Альфонсо и Деспина, которых современные режиссеры зачастую пытаются влюбить друг в друга, на самом деле принципиально находятся в стороне от личных чувств, ибо они — учителя в этой школе.

Итак, либретто само по себе является туго сплетенной головоломкой, виртуозным пасьянсом, причем *рационалистическим* (В отличие от «Свадьбы Фигаро», например, где все персонажи тоже закручены в единый клубок, но несимметрично, естественно, подобно живому организму).

На этой основе Моцарт выстраивает гораздо более сложное синтетическое целое оперы, в котором помимо сюжетных сокрыты чисто музыкальные конструкции. Мораль этой «аморальной» оперы, благодаря Моцарту, далеко уходит от незамысловатой истины Дона Альфонсо.

<sup>2</sup> Путаницу отмечает еще Улыбышев: «Эти четыре сердца сочетались в обратном соотношении к диапазонам» (А. Д. Улыбышев. Новая биография Моцарта. М., 1890-92. Т. 3, с. 179).

Прежде всего, у оперы есть собственный музыкальный символ — *motto*, соответствующее словам «*così fan tutte*». Это своего рода эпитафия оперы. Но эпитафия звучит не только в начале, в медленном разделе увертюры. Он возвращается еще дважды: в коде увертюры и в предпоследнем номере всей оперы, в арии Дона Альфонсо, ставящей точку в споре о неверности. Поэтому *motto* здесь — не только эпитафия, но и музыкальная формула, соответствующая формуле словесной. Моцарт выбирает для нее самый стандартный, самый «формульный» гармонический оборот: T-S-D-T. Его полнота и замкнутость соответствуют законченности сентенции; помимо прочего, это еще и каденция<sup>3</sup>. Разумеется, для изложения рациональной формулы следует избирать «белую» тональность *C-dur*. В ней Моцарт и пишет не только саму арию Дона Альфонсо, но и увертюру, и самый конец оперы. Как эпитафия — «лицо» оперы, так *C-dur* — ее главная тональность.

Формула хороша тогда, когда она красиво выстроена. Моцарт выстраивает свою формулу и порядок ее появлений в опере с ювелирным искусством. Шесть аккордов поровну поделены между тремя основными функциями: две субдоминанты и две доминанты обрамляются по краям двумя тониками. Формула целиком «произносится» в опере шесть раз — дважды в трех местах. Только в последнем случае она звучит со словами — из уст Дона Альфонсо и двоих офицеров (ария №30). Вероятно, в процессе сочинения эпитафия впервые появился именно здесь, и потом уже был перенесен в увертюру, поскольку его строение идеально соответствует местной сюжетной ситуации и тексту Да Понте: сначала сентенцию произносит один Дон Альфонсо, тихо и сдержанно; затем к нему присоединяются «ученики» Феррандо и Гульельмо, таким образом, формула озвучивается терцетом — всеми мужчинами, занятыми в спектакле. Мелодический рисунок формулы тоже рассчитан «на троих»: в центре почти на одной ноте поет Дон Альфонсо, а в стороны от него зеркально расходятся Гульельмо и Феррандо.



<sup>3</sup> Как известно, *cadenza* восходит к латинскому глаголу *cadere* — падать или пасть, то есть может быть переведено как «падение». Такой смысл идеально соответствует идее «*così fan tutte*».



Как и положено в школе, формулу произносят по слогам, с предельной отчетливостью. Главное фразовое ударение падает на слово *tutte*, в котором и заключается смысл предложения. Из-за удлинения в этом слове первого слога, второй слог тоже попадает на сильную долю, и благодаря этому мы отчетливо слышим окончание женского рода «е», принципиально важное для авторов. Будь оно на слабой доле, можно было бы слышать это слово как *tutti*, что сильно бы поменяло смысл изречения<sup>4</sup>.

Ни разу в опере формула не повторяется в точности. Во-первых, кардинально различаются два рядом стоящих проведения, неотделимые друг от друга — сольное и «терцетом». Сначала Моцарт использует свою любимую прерванную каденцию на VI ступени. Во второй раз формула «выправляется», кадансирует на тонике. Именно здесь она складывается в полноценное утверждение. Оттенок грусти, явственно слышимый в прерванной каденции, великолепно передает личное отношение Моцарта — здесь композитор уже не следует за смыслом, предложенным либреттистом.

Перенесение формулы в увертюру тоже относится к сфере самостоятельных композиторских решений, не зависящих напрямую от либретто. Моцарт проводит *motto* в начале и в конце увертюры; всякий раз дважды, как и в арии Дона Альфонсо. В инструментальном воплощении формулы на первый план выходят новые детали, например, оркестровка. Начинается эпиграф «шепотом» (низкие струнные), затем подключаются деревянные духовые, и, наконец, во второй раз предложение провозглашается всем оркестром (*tutti*). Получается, что и тут не избежать противопоставления полов: *tutti* провозглашают приговор в адрес *tutte*.

Помещая формулу в увертюру, Моцарт привносит в нее тонкие изменения (хотя естественнее всего было бы в точности повторить музыкальный материал). Именно эти детали, целиком зависящие от воли композитора, позволяют проникнуть «внутрь» творческого процесса.

Всего один звук отличает прерванную каденцию в увертюре от нее же в арии Дона Альфонсо: появляется задержание к третьей ступени (см. следующий нотный пример). Но именно это мягкое *lamento* кардинально меняет интонацию всей фразы. Высказывание перестает быть словами персонажа; здесь, в инструментальной музыке, оно становится речью автора.

Особенное внимание привлекает последнее проведение формулы в увертюре. Единственный раз за всю оперу формула заканчивается совершенной каденцией, то есть тоникой в мелодическом положении основного тона. Именно здесь и только здесь формула получает абсолютную законченность, а вместе с этим обретает и еще несколько важных свойств.

Помимо «белой» тональности появляются и «белые» ноты (целые длительности) — торжествует цвет разума, цвет Просвещения. Но главное, идея *ogni elementi*, идея всеобщности и всеохватности, заложенная в

<sup>4</sup> В тексте арии Дона Альфонсо либреттист спрятал еще один «укол» в адрес женщин: слово *tutte* он рифмует с *brutte* (некрасивые, безобразные). Все они таковы?



*Così fan tutte*, выходит здесь на уровень звуковысотной структуры. Шесть звуков мелодии-формулы становятся шестью неповторяемыми звуками от до до ля: *Ut, re, mi, fa, sol, la — tota musica est*. Это гексахорд, который во времена Моцарта не только был неперменным атрибутом обучения музыке, но и сохранял свой рудиментарный смысл как объединение всех звуков<sup>5</sup>. Гексахорд — идеальный музыкальный символ оперы *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti*: в нем есть и всеобщность первого названия, и школьность второго. Толчком к появлению гексахорда могла стать сама сентенция Да Понте: в ней содержатся, не повторяясь, все пять гласных букв итальянского языка. Моцарт делает из пяти слогов шесть нот, «переводя» идею с итальянского языка на язык музыки.



Задумывать такие тонкости было бы ни к чему, если бы ими все и ограничивалось. Это лишь часть большой системы, в которой эпиграф выполняет функцию ядра, а разворачиванием становится все оперное действие.

Обратимся вначале к увертюре, единственному инструментальному номеру во всей опере. Это одна из самых кратких и стремительных увертюр зрелого Моцарта, занимающая около четырех минут — притом, что она вмещает в себя медленное вступление, основную быструю часть и повтор материала вступления перед кодой. О стремительности увертюры свидетельствуют ремарки самого автора: медленное вступление идет в темпе *Andante* (вместо возможного *Adagio*), а основная быстрая часть — *Presto* (вместо *Allegro*). Все, что Моцарт хотел вложить в эту увертюру, выражено крайне концентрированно и лаконично.

Во многих отношениях увертюра необычна, даже странна, прежде всего по форме. Ее индивидуальная конструкция максимально далеко (по сравнению с другими зрелыми моцартовскими увертюрами) отходит от

<sup>5</sup> За полтора года до *Così fan tutte* Моцарт использовал подобную тему-гексахорд для финала симфонии «Юпитер», тоже в *C-dur* и «белыми» нотами.

традиционных классических форм. Контуры сонатной структуры угадываются лишь «пунктирно»: есть экспонирование материала с заключительной каденцией, большой разработочный раздел и реприза; и все это пространство заполняется пестрым чередованием четырех тематических элементов, создающим ощущение «таинственной суесть» и «лицедейства», по словам Г. Аберта<sup>6</sup>.

Первый элемент — характерное буффонное движение струнных *piano* (с темы такого рода начинается, например, увертюра к «Свадьбе Фигаро»).

Восхождение напрямую подводит к следующему тематическому элементу — аккордам *tutti* с яркими синкопами и с самостоятельной ритмической партией литавр. Здесь чередуются всего две гармонии — тоника и субдоминанта, точь-в-точь как это будет в увертюре к «Руслану и Людмиле».

Третий тематический элемент, наиболее протяженный, закрепляет тональность *C-dur*. В нем попеременно солируют деревянные духовые, играя вместе только в каденциях.

Все три основных элемента объединяет гармоническая простота и устойчивость: первый и второй целиком звучат на басу тоники, а в третьем тонический бас лишь изредка прерывается доминантовым.

Чуть позднее появляется последний, четвертый элемент. Он сконструирован из материала предыдущих — в вертикали сочетаются плавная закругленная мелодия скрипок, напоминающая о элементе №3, и синкопированные повторяющиеся звуки у деревянных духовых, связанные с элементом №2:



Гармонический ритм этого элемента насыщеннее предыдущих, но и здесь содержится всего один ясный гармонический оборот, полностью укладывающийся в рамки одной тональности.

Кроме четырех элементов вплоть до коды не появится почти ничего иного. Элемент №1 при первом повторении гармонически изменяется и в дальнейшем служит модулирующей связкой; с его помощью совершаются почти все модуляции в увертюре. Другие элементы остаются тонально устойчивыми. Отсюда следует вторая странность увертюры — в отношении гармонии. Фактически, во всей *quasi*-сонатной форме нет ни одной гармонически рельефной темы. Индивидуальным гармоническим

<sup>6</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. II, кн. 2/Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. — М., 1985. С. 202.

планом обладает только четвертый элемент, который является не столько новой темой, сколько сочетанием и развитием уже звучавших тем. Но даже этот фрагмент, многократно повторяясь в увертюре, теряет гармоническую индивидуальность и становится формулой, «знаком», указывающим на появление очередной тональности. Вся увертюра разворачивается небольшими тональными «платформами», похожими друг на друга как в тематическом, так и в гармоническом отношении. Смене «платформ» соответствует террасообразная смена динамических указаний: вплоть до коды нет ни единого *crescendo* или *diminuendo*.

Такого схематизма и такой подробности, составленности из мелких кусочков, не найти ни в одной другой увертюре Моцарта, и, видимо, вообще нигде в его музыке. Строение увертюры еще в большей степени, чем строение всей оперы можно уподобить шахматной игре, а тематические элементы ведут себя как передвигающиеся по полю фигуры.

Эти особенности вызывали недоумение у многих исследователей<sup>7</sup>. Очевидно, что Моцарт не мог написать столь калейдоскопичную форму случайно, и что двукратное проведение эпиграфа тоже чем-то обусловлено. Так сквозь внешнюю пестроту проступают очертания рационального замысла, связавшего разрозненные тематические элементы в единую линию развития.

Вся увертюра есть миниатюрная модель последующей оперы, схема основных поворотов сюжета и отношений между персонажами. Рассмотрим эту модель подробнее.

Медленное вступление начинается двукратным сопоставлением активных аккордов и мягкой мелодии гобоев. Это традиционное для моцартовских вступлений и экспозиций сопряжение «мужского» и «женского» элементов. В контексте оперы об отношениях мужчин и женщин эти элементы приобретают самый непосредственный смысл.

Сразу же после чередования двух элементов следует эпиграф. Впервые в опере прозвучал ее главный тезис. На его последней ноте начинается *Presto*. Первый, буффонный, элемент связан с комическими фигурами Дона Альфонсо и Деспины. Именно этот элемент будет единственным импульсом к модулированию, к движению — так же как в опере двое учителей будут руководить ходом действия, устраивать своим ученикам неожиданные ситуации. Кстати, сама увертюра с ее быстрой сменой тональных платформ — это маленькая комедия ситуаций; даже без всяких программ она воспринимается как театральная буффонада.

Второй и третий элементы связаны с парами оставшихся четырех героев; это фигуры двух девушек и двух юношей соответственно. Инто-

---

<sup>7</sup> Г. Аберт: «То, что ему [Моцарту] безразлична форма, не вполне серьезно. Сонатное аллегро в общих его очертаниях еще распознается, но его составные части (*Gliederung*) подвергаются такому свободному обращению, как ни в какой другой моцартовской увертюре» (Аберт Г. Там же, с. 201).



национнo и тематически, а также и по оркестровке, они производны от мужского и женского элементов во вступлении. Наконец, четвертый элемент, образованный контрапунктом мужского и женского элементов — это индекс-показатель отношений между влюбленными.

Начинается *Presto* демонстрацией трех первых элементов, то есть выходом всех шести персонажей спектакля. Затем Дон Альфонсо начинает тональное движение (его первый трюк — уход юношей на войну); в *g-moll* появляется четвертый элемент: влюбленные страдают из-за расставания, в опере это соответствует сцене прощания. В конце экспозиции устанавливается *G-dur*, в котором звучит заключительная тема — видоизмененный мужской элемент. Интересно, что в последних тактах экспозиции появляется басовый ход из эпиграфа (I — VI — IV — V — I ступени), но внутри его наполняют воинственные восходящие трезвучия, как будто противопоставляемые нисходящему трезвучию в самом эпиграфе. Это временная победа юношей: дамы тоскуют без своих возлюбленных, значит, Дон Альфонсо не прав.

Начинается разработка, в которой все элементы быстро сменяют друг друга. Трижды появляется элемент №4, но каждый раз в новом контрапунктическом соотношении. В нем три голоса: двузвучия «юношей» и одногласная линия «девушек». Постоянно переставляя их местами, Моцарт пишет тройной вертикально-подвижной контрапункт! Влюбленные меняют партнеров, и Моцарт переводит эти соотношения на язык полифонии.

Необычен тональный план разработки. После установившегося в экспозиции *G-dur* происходит резкий сдвиг в *E-dur*, и с этого момента начинается долгое шествие по квинтовому кругу: *E — A — D — G — C — F*. Затем вернется *G-dur*, которым и завершится разработка. Таким образом, вся она построена наперекор учебным правилам и представляет собой «падение» по квинтам. Нетрудно заметить, что все участвующие здесь тональности вновь образуют тот же гексахорд, который, кстати, теоретически обосновывается закономерностями квинтового круга.

Если мы вернемся к эпиграфу, то обнаружим, что и в нем заключена цепь квинт, только с одной перестановкой. Последний тон *f* перенесен здесь к начальному *e*. Внешне между ними всего лишь малая секунда, но в системе квинтового круга это гигантский скачок на большую септиму через две октавы. Два эти звука, *e* и *f* находятся в самом центре гексахорда; в их сопряжении и заключена главная интонационная идея эпиграфа: они совсем рядом (как измена в опере совсем рядом с верностью), но в этой близости скрыто падение на самое «дно» квинтового круга. В таком контексте квинтовая цепь разработки становится последовательным и наглядным доказательством формулы-эпиграфа — она «выпрямляет» последование квинт от *e* до *f*. Дон Альфонсо выиграл пари: обе возлюбленных изменили своим женихам.

В репризе увертюры все встает на свои места, гармония любви восстанавливается. В заключительной теме остается басовый ход из эпи-

графа (как это было в экспозиции), но уже нет гордых мужских трезвучий — героям больше нечем похвастаться перед Доном Альфонсо. Сразу же после этого звучит эпитафия, уже как доказанная истина, с совершенной каденцией. Увертюра завершается праздничным оркестровым *crescendo*, без оттенка грусти или сожаления.

Итак, увертюра — это модель предстоящего эксперимента, это учебник школы влюбленных. Как и положено учебнику, изложение эксперимента в нем простое и схематичное. В самой опере события развиваются сложнее. К концу увертюры успевает восстановиться гармония, но в опере финал не столь безмятежный. Можно сопоставить увертюру с планом Дона Альфонсо, который и не подозревал, что эксперимент зайдет так далеко.

После анализа эпитафии и увертюры обратимся к третьему «кругу» моцартовской конструкции — к оперному действию. Если увертюра это учебник, то опера — учебная практика, а по большому счету, сама жизнь. Поэтому здесь не может и не должно быть абсолютно строгой симметрии. Вместо нее — непредсказуемость поступков и ощущений всех четырех влюбленных для них же самих.

Но некоторые закономерности остаются. Все разворачивание сюжета выстроено как последовательность уроков. В школе влюбленных обучение, естественно, должно быть совместным: на уроках юноши и девушки сходятся вместе, а между уроками расходятся и обсуждают произошедшее. Всего таких уроков семь: прощание перед уходом на войну; появление албанцев; испытание жалостью (албанцы выпивают яд); совместный ужин четырех влюбленных и измена Дорабеллы; измена Фьордилиджи; свадьба и, наконец, возвращение женихов. Эта структура, продуманная Да Понте, заметно, но не слишком нарочито организует ход действия, подчиняя его идее школьности.

Моцарта больше интересует не школьность, а психология любви. Он ставит свои смысловые акценты с помощью чисто музыкальных параметров, например, тональностей. Бемольные тональности связаны с чарами любви, с волнением, с самим процессом влюбления; а диэзные — со сферой внешнего, буффонного или просто с состоянием душевного равновесия и уверенности. Например, первый дуэт девушек написан в *A-dur*; затем приходит Дон Альфонсо, начинается эксперимент, и вместе с ним резкий сдвиг в *f-moll*. Отсюда до самого финала будут господствовать бемольные тональности, прерываясь лишь изредка по особым поводам. В финале та же закономерность действует на уровне разделов. Первый раздел идет в *D-dur* (девушки отдыхают в саду); вместе с влюбленными албанцами появляется *g-moll*, далее следует удивительный полифонический эпизод в бемольных тональностях, с применением сложного контрапункта (у девушек впервые появляется интерес к бездыханным

лежащим албанцам)<sup>8</sup>; вместе с появлением доктора устанавливается *G-dur*; затем проснувшиеся албанцы просят о любви в *B-dur*; наконец, девушки отвергают их притязания в *D-dur*.

В целом, на уровне тональностей возникает своя симметричная система. В ее центре *C-dur*, главная тональность оперы. В обе стороны от нее отходят по четыре мажорных тональности — четыре диэзных и четыре бемольных. *As-dur* появляется только внутри второго финала (в каноне влюбленных), а в самостоятельных номерах не встречается. Вместо нее выступает параллельный *f-moll*, в котором написан единственный полностью минорный номер оперы — первая ария Дона Альфонсо<sup>9</sup>. Крайними точками системы оказываются самые далекие тональности — *E* и *f*. Вновь возникают сопряженные тоны, которые были крайними точками квинтового круга в увертюре. В самой опере между тональностями *E-dur* и *f-moll* (либо *F-dur*) трижды образуются острые соотношения. В первый раз в устах Дона Альфонсо: между №2 (*E-dur*) и №5 (*f-moll*). Во второй раз в сцене прощания, максимально близко: между квинтетом №9 (*F-dur*) и в терцеттино №10 (*E-dur*). В третий раз между любовным дуэтом Гульельмо и Дорабеллы (*F-dur*) и каватиной Фьордилиджи (*E-dur*).

Особенно важна тональность *E-dur*, еще Маттезоном названная «болезненной и пронизывающей»<sup>10</sup>. Хотя она редко использовалась венскими классиками, в *Così fan tutte* ей отданы три принципиально важных номера<sup>11</sup>. Впервые она появляется в терцете №2. Дон Альфонсо поет о фениксе женской верности, о котором все знают, но которого никто не видел:

*E' la fede delle femmine*

*Come l'araba fenice.*

Моцарт, чуткий к фонетическим законам, мог среагировать выбором тональности на «звукопись» стихов — постоянное повторение гласной *e*. Так или иначе, после этого терцета «призрак» женской верности ассоциируется с ми мажором. При следующем появлении *E-dur* в терцеттино каменная верность девушек как раз и становится призрачной и зыбкой. Пустота, образовавшаяся в их сердцах после отплытия женихов, тут же заполняется неопределенным желанием:

*Soave sia il vento,*

*Tranquilla sia l'onda,*

<sup>8</sup> Здесь раскрывается контрапунктическая идея, заложенная в четвертом тематическом элементе увертюры.

<sup>9</sup> В *f-moll* написан и единственный минорный номер «Свадьбы Фигаро» — ария Барбарини.

<sup>10</sup> «*E-dur* в высшей степени хорошо выражает отчаяние или смертельную скорбь; он подходит для ситуаций безнадежной любви, безысходности и беспомощности, а в некоторых случаях оказывается настолько болезненным и пронизывающим, что сравнить его можно единственно с разлучением души и тела» (Mattheson J. Das Neu-eröffnete Orchester. Hamburg, 1713. Цит. по: Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. — М., 1989. С. 210).

<sup>11</sup> Все три номера странным образом связаны между собой: каждый следующий звучит как замедленное, «застывшее» повторение предыдущего.



*Ed ogni elemento*

*Benigno risponda*

*Ai nostri desir.*

В этом ансамбле, в его музыке кроется может быть самое глубокое и тонкое проникновение в женскую психологию. Еще не высохли слезы на глазах девушек, и у женихов еще нет никаких поводов волноваться, но звучит болезненная и пронизывающая гармония на слове *desir*, и мы уже знаем, что всё случится и предсказание Дона Альфонсо сбудется.

В последний раз *E-dur* звучит в каватине Фьордилиджи. Самая стойкая невеста разрывается между верностью старому жениху и любовью к новому, и «призрачный» *ми мажор* здесь становится предельно реальным, ощутимым на вкус. Верность и измена настолько слиты, что понять, чего же это вкус, — верности или измены — невозможно.

После всех движений души и переворотов в умах, произошедших с героями за один день, мораль Дона Альфонсо уже не может оставаться настоящей моралью оперы. *Così fan tutte* — это опера не о том, что все женщины изменяют, а о том, что все — и мужчины, и женщины — способны любить и не способны отказаться от любви. Вероятно, это исторически первая (если не единственная) опера, целиком и полностью посвященная процессу зарождения любви.

Что касается второй части названия, то школу влюбленных можно понимать двояко. С одной стороны, есть давняя традиция, идущая от «*Ars amandi*» Овидия — школа любви как учебник ухаживаний и любовных побед. Такая школа есть и в *Così fan tutte*. Все здесь предусмотрено для того, чтобы покорить женские сердца: и отъезд женихов, и экзотический облик албанцев, и провокация ядом, вызывающая сострадание — прямой путь к сердцу женщины.

Другая школа учит тому, что никакие узы не могут противостоять свободной любви; в этой школе ученики получают горький урок. Но именно в этой школе возвращение к первоначальным парам (против которого многие моцартоведы протестовали) обретает смысл. У первоначальных пар есть одно преимущество, отличающее их от «новоиспеченных»: они уже пережили измену, уже обрели горький опыт, и с этим опытом они могут смело идти под венец. Весь эксперимент Дона Альфонсо — своего рода испытание, инициация во взрослую супружескую жизнь. Обе пары испытание прошли, и всё в этой опере сложилось именно так, как и должно было быть.

Остается одна странность. Почему-то именно эту оперу, посвященную столь тонкой теме, как свободная любовь, Моцарт сделал самой конструктивной, архитектурной, выверенной числовыми и графическими симметриями. Можно относить это к достоинствам (как сочли бы сейчас исследователи) или к недостаткам (как расценили бы это современные Моцарту итальянские композиторы). Может быть, именно это в свое вре-

мя мешало *Così fan tutte* завоевать популярность, равную «Свадьбе Фигаро» или «Дон Жуану». Одно можно сказать точно: так поступает только Моцарт.

(Я. Тимофеев)

### «Волшебная флейта»:

#### теодицея и путь любви

Название последней из опер В. А. Моцарта — на первый взгляд, скорее «чарующее», чем говорящее. Для венского комического театра оно было, конечно, самым обычным — чудеса, сотворенные силой музыки, исправно выполняли свою функцию приманки для простодушных горожан<sup>12</sup>; и к тому же, авторы оперы заимствовали его из литературного источника (возможно, просто потому, что не желали ломать голову, выдумывая нечто оригинальное)<sup>13</sup>. Но для истории восприятия моцартовского шедевра все это не так уж и важно. Нам не известно, кому именно принадлежит идея назвать зингшпиль «Волшебной флейтой», но идея эта оказалась счастливой для будущей судьбы сочинения: культ оперы во многом держится на представлениях о «магии музыки Моцарта» и о «тайнах», якобы скрытых авторами от «непосвященных».

Этот ареол таинственности, впрочем, тоже был отчасти предусмотрен создателями спектакля. Как мы знаем, к первому изданию либретто (Вена, И. Альберти, 1791) были приложены две гравюры: на одной из них изображен Папагено в костюме из перьев (что и неудивительно, ибо партию Папагено исполнял сам Э. Шиканедер); на другой мы видим целую коллекцию масонских символов (песочные часы, лопатка, угольник — на переднем плане; слева — стена пирамиды, исписанная иероглифами; куда-то вглубь, сквозь арки стен, уходит дорога, над которой висит пятиконечная звезда). Едва ли идея представить на сцене масонские обряды исходила от самого Моцарта — скорее, можно предположить, что и это был коммерческий ход Шиканедера<sup>14</sup>. Но именно Моцарт создал

<sup>12</sup> Обычным был и сюжет оперы. Напомним, что постановка «Волшебной флейты» осуществлялась в условиях конкурентной борьбы между венскими театрами, и 8 июня 1791 г. в театре К. Маринелли была впервые исполнена опера на аналогичный сюжет — зингшпиль В. Мюллера «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра». Моцарт, уже работавший к этому времени над «Волшебной флейтой» (о чем свидетельствует его письмо супруге от 11 июня), в переписке с женой упоминает продукцию конкурентов походя и подчеркнуто пренебрежительно: «... чтобы развлечься, я пошел на этого Касперля, т. е. на новую оперу “Фаготист”, которая делает столько шума — но не представляет из себя ничего особенного» (цит. по: Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М., 2006. С. 478).

<sup>13</sup> Основным литературным источником либретто считается сказка А. Я. Либескинда «Лулу, или Волшебная флейта» из третьего тома собрания волшебных сказок Кр. М. Виланда «Джиннистан».

<sup>14</sup> Возможно, появление жрецов в «Волшебной флейте» стало ответом Шиканедера на поставленную в театре Маринелли оперу К. Фр. Хенслера «Солнечный праздник браминов» (9 сентября 1790 г.). Так или иначе, ход Шиканедера не был чем-то уникальным для музыкальной комедии XVIII в. Быстро схватывая модные новинки высокой интеллектуальной куль-

музыку серьезную и возвышенную — настолько, что возникает даже вопрос о художественной целостности «Волшебной флейты», сохраняющий свою актуальность до сих пор.

Уже в первых печатных отзывах на постановку оперы мы встречаем критические отзывы о ее либретто<sup>15</sup>. В романтические времена противопоставлять Моцарта Шиканедеру стало чуть ли не общим местом; одно из самых хлестких высказываний на сей счет принадлежит П. И. Чайковскому: «Никогда более бессмысленно глупый сюжет не сопровождался более пленительной музыкой» (из письма к Н. Ф. фон Мекк от 4 сентября 1880 г.). Компромиссную и приемлемую для многих точку зрения исчерпывающе сформулировал в прошлом веке А. Эйнштейн: слабостью либретто является «только стиль речи, изобилующей неуклюжими, .. вульгарными оборотами... С точки зрения драматургии работа Шиканедера сделана мастерски»<sup>16</sup>.

Так или иначе, но либретто оперы, по крайней мере, не помешало Моцарту сочинить нечто большее, чем от него требовалось, — ту самую «Волшебную флейту», которая не только принесла театру Шиканедера солидный доход, но и обрела бессмертие. Каким образом ему удалось соблюсти при этом жанровые условности — отдельный вопрос. Но действовал Моцарт согласно собственной логике и по законам собственного театра, поэтика которого сложилась задолго до сотрудничества с Шиканедером. В литературе о «Волшебной флейте» так много сказано о «масонском», «народном», «австрийском», «просвещенческом» в этой опере, что нам хотелось бы выделить и акцентировать в ней те моменты, которые являются собственно моцартовскими, — и прежде всего, ту музыкальную конструкцию, которая стоит за не всегда прочно связанной сюжетной линией.

Первым и наиболее очевидным доказательством того, что «Волшебная флейта» выстроена согласно строгому рациональному плану, служит ее знаменитая увертюра. Не отражая ни характеров персонажей, ни музыки каких-либо конкретных сцен оперы<sup>17</sup>, она выступает совершенной абстрактной моделью сюжета «Волшебной флейты» и претендует на роль ее обобщенной концепции. Основной, быстрый раздел увертюры

---

туры, балаган всегда с легкостью вовлекал их в свою орбиту. И расцвет венского масонства при Йозефе II рано или поздно должен был получить отражение и на этой сцене. Буффонные трюки Папагено, сопровождающие масонские обряды, не позволяют воспринимать действие вполне серьезно (как отмечает Е. И. Чигарева; см.: Е. И. Чигарева. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2000. С. 25). И это не позиция кого-либо из авторов «Волшебной флейты», а прежде всего жанровая условность.

<sup>15</sup> «Спектакль снискал бы всеобщее одобрение, если бы не текст, который не соответствовал ожиданиям», — сообщала, в частности, 14 октября гамбургская «Staats- und gelehrte Zeitung». Напомним, что премьера «Волшебной флейты» состоялась 30 сентября.

<sup>16</sup> А. Эйнштейн. Моцарт. М., 1977. С. 425.

<sup>17</sup> Как справедливо заметил еще Г. Аберт, «из последующего драматического конфликта увертюра нам ничего не раскрывает» (Г. Аберт. В. А. Моцарт. Часть 2. Книга 2. М., 1990. С. 304).



развертывает ключевую для оперы идею пути, по которому герои движутся к идеалу. И хотя представить себе, что же именно произойдет с ними на этом пути, пока невозможно, мы, тем не менее, понимаем, что движутся они бодро, неуклонно и безостановочно — в этом убеждает нас моторная фигура главной партии, на всем протяжении быстрого раздела звучащая как своего рода остинато. Конструкция увертюры не оставляет также никаких сомнений в том, что герои благополучно достигнут своей цели — несмотря на все трудности и преграды, встречающиеся им по ходу движения! Как легко можно было прогнозировать с самого начала, разработка сонатной формы связана с омрачением колорита, глубоким и длительным уклонением в сферу минорных тональностей; основная фигура видоизменяется мелодически и приобретает ламентозные черты, а в моменты, когда «герои», кажется, совсем сбились с пути, возникают риторические паузы<sup>18</sup>.

Как и в «*Così fan tutte*», увертюра несет свое «слово» — знаменитые троекратные аккорды, традиционно рассматривающиеся как главный масонский символ оперы. И вновь, подобно тому, как это было в «*Così*», Моцарт обращается здесь к «священным» основам музыкального искусства: если гексахорд отсылает нас к представлениям о «мировой гармонии», то мажорное трезвучие с барочных времен является устойчивым символом Пресвятой Троицы<sup>19</sup>. В этом же символическом ряду стоит, как известно, и *Es-dur*, тональность с тремя бемолями<sup>20</sup>.

Правда, между двумя похожими случаями есть и некоторые тонкие, но существенные отличия. Если «эпиграф» «*Così fan tutte*» является каденцией — то есть разумным выводом из всего сказанного (и потому музыкальная формула так естественно несет свое слово), то аккорды «Волшебной флейты» выполняют функцию медленной и торжественной вступительной фанфары. Пытаться подтекстовывать их — занятие бессмысленное и неблагодарное; имея на то право и возможность, сам Моцарт, в отличие от предшествующей комической оперы, по некоей причине не счел нужным сделать это.

<sup>18</sup> Еще одним указанием на то, что идеал достигается не так просто, служит большая часть медленного раздела увертюры, следующая за начальными аккордами. Синкопы, хроматизмы, резкие динамические контрасты, наконец, само мелодическое движение, долго и медленно «блуждающее» в трех нотах (*f-g(ges)-as*) создают своего рода драматический эффект; по всей видимости, здесь разыгрывается интеллектуальная драма: напряженные размышления над тем, что есть истина и куда следует держать путь.

<sup>19</sup> В этой связи можно вспомнить, например, фронтиспис широко известного в Австрии трактата А. Кирхера «*Musurgia universalis*» (1650), где основанный на звуках соль мажорного трезвучия канон Романо Микели «*Sanctus*» распевает 9 (3·3) четырехголосных ангельских хоров.

<sup>20</sup> Хрестоматийный пример барочной сакрализации ми бемоль мажора, fuga И. С. Баха из третьего тома «Клавирных упражнений» на три темы (BWV 552), был создан в не столь далеком для Моцарта прошлом и мог быть ему известен.



ботки. Его «звездный час» — переход от разработки к репризе, когда контрапунктические наложения данной фигуры «наперебой» возвещают окончательное торжество исходной идеи («и так будет всегда!»).

Тот же принцип тематического развития — не производный контраст, а контрапунктирующее дополнение к исходному тезису — Моцарт использует и по окончании фугато. Новые мелодические образования «лирического» характера, появляющиеся в рамках связующей и побочной партий (т. 58 и след.; т. 63 и след.) скромно проходят на фоне основной тематической фигуры<sup>24</sup>. При этом повторность продолжает последовательно использоваться как средство построения формы (ср. тт. 64–73 и тт. 74–83; в следующих 6 тактах динамическое нарастание осуществляется на основе остигато повторяющегося музыкального материала). Возвращение вступительных аккордов на грани экспозиции и разработки лишний раз подчеркивает ритуальный характер шествия: отправляясь в путь испытаний, «герои» уже находятся внутри «сакрального пространства».

Совершенство и герметичность увертюры к «Волшебной флейте» отчасти объясняются временем ее создания: хронологически это один из последних номеров оперы, написанный Моцартом в сентябре 1791 г. непосредственно перед премьерой — после того, как в июле он прервал близившуюся к завершению работу над «Волшебной флейтой» ради сочинения и постановки «Милосердия Тита». Возвратившись к «Волшебной флейте» после продолжительного перерыва, композитор мог воспользоваться свободой от либретто Шиканедера и, средствами одной лишь музыки, выразить в логически безупречном виде то, что представлялось ему наиболее существенным в опере. В этом смысле две части увертюры можно поставить в один ряд с упомянутыми выше гравюрами, сопровождавшими публикацию либретто, — и рассматривать их как позднее истолкование Моцартом символики и идей спектакля. Другое дело, что увертюра к «Волшебной флейте» далеко не во всей полноте отражает «моцартовское» в этой опере, и сам Моцарт должен был понимать это лучше, чем кто-либо другой.

Из всего предшествующего творчества композитора нам известно, что в важнейших его сочинениях богато представлены разнообразные идеи эпохи: моральные, политические, религиозные. И все-таки, сфера личных человеческих чувств и отношений всегда находится в центре его интереса. «Волшебная флейта» — не исключение в этом плане. Поэтому отсутствие сколько-нибудь ярких и завершенных лирических тем в ее увертюре заслуживает объяснения.

И музыка Моцарта не заставляет нас долго их ждать: «объяснение» всем загадкам увертюры мы получим буквально через пару номеров

---

<sup>24</sup> Аберт указывает на самую суть дела, когда рассматривает быстрый раздел увертюры (211 тактов) как непрерывное развертывание одной темы — «сперва фугированно, затем в свободном контрапункте» (Г. Аберт. Цит. соч. С. 306).



после ее окончания. В начале знаменитой арии Тамино с портретом, все в том же *ми бемоль мажоре*, возвращается «смягченный» вариант начальных аккордов. И теперь это действительно «аккорды вступления» (а не категоричный постулат разумности бытия)! Когда же, вслед за аккордами, божественный тенор Тамино пропоет сакраментальное: «Dies Bildnis ist bezaubernd schön», — время остановится, мы позабудем все на свете и начнется подлинная мистерия, автором которой не мог быть никто иной, кроме Вольфганга Амадея Моцарта...

Воспользовавшись остановкой времени, позволим себе одно важное для понимания происходящего отступление, касающееся религиозной стороны оперы. С регулярностью возникающий у разных авторов вопрос о том, как масонство Моцарта сочеталось с его искренней приверженностью католической церкви, не получил до сих пор, на наш взгляд, убедительного ответа по существу — как и вопрос о том, в чем именно заключались масонские взгляды композитора<sup>25</sup>. Не навязывая никому наших суждений, попробуем высказать собственные соображения на этот счет.

Прежде всего, следует обратить внимание на то, что масонские представления лишь отчасти были порождены Просвещением. По сути дела, эпоха Просвещения лишь наложила свой отпечаток на давнюю религиозно-философскую традицию, истоки которой следует искать в далеком XV веке — у знаменитого мыслителя, филолога, врача и католического священника М. Фичино. Своими переводами Фичино открыл для европейских интеллектуалов нескольких последующих столетий так называемый «Герметический свод» — корпус языческих философских текстов гностического характера, возникших во времена Юлиана Отступника и приписывавшихся древнему египетскому жрецу и магу Гермесу Трисмегисту.

Не вдаваясь в подробное изложение истории западноевропейского «герметизма» (охватывающей период в несколько эпох — от Возрождения до моцартовских времен)<sup>26</sup>, отметим несколько важных для нас моментов. Гностические тексты Герметического свода испытали определен-

---

<sup>25</sup> Вот каким замысловатым путем движутся рассуждения на этот счет у А. Эйнштейна: «Ощущал ли Моцарт противоречие между принадлежностью к масонству и в то же время к католичеству? И да, и нет. В те времена добрый католик свободно мог оказаться масоном. Разумеется, ему следовало быть “просвещенным” католиком... Моцарт был страстным, убежденным масоном, совсем не таким, как Гайдн... Нет, Моцарт уже не был добрым католиком, во всяком случае в понимании мрачных и фанатичных попов» (А. Эйнштейн. Цит. соч. С. 93). Е. И. Чигарева справедливо отмечает, что у Моцарта «всегда оставалась потребность в индивидуальной религии» (Чигарева Е. Цит. соч. С. 33). Вопрос о ее существовании мы и затрагиваем в рамках данной статьи.

<sup>26</sup> Наиболее авторитетным исследованием происхождения герметической магии и философии на сегодня остается труд американской исследовательницы Фр. Йейтс (F. Yates. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. Chicago–London, 1964. В переводе Г. Дашевского книга была издана на русском языке: Фр. Йейтс. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000).

ное воздействие христианства, что было замечено еще Фичино, поразившего сходству трактата «Поймандр» с Книгой Бытия. Это открытие усилило культ Гермеса как пророка из числа язычников, существовавший еще в Средние века. А поскольку ранние христианские авторы (прежде всего, Августин) датировали жизнь Гермеса приблизительно тем же периодом времени, что и жизнь Моисея, эти две фигуры очень скоро сближаются и встают в один ряд (например, в большой напольной мозаике при входе в Сиенский собор, 1480-е гг.).

Положив начало многовековой вере европейской интеллектуальной элиты в существование задолго до христианских времен некоей «естественной» мудрости — «древнего богословия» (*prisca theologia*)<sup>27</sup>, Фичино вовсе не собирался ставить под сомнение традиционную церковную веру. Но по мере того, как образованные люди занимали все более критическую позицию по отношению к исторически сложившимся институтам и обычаям католической церкви, авторитет вечной «египетской» мудрости только возрастал. Можно предположить, что в глазах Моцарта и его друзей-масонов жрецы древней религии были уже не лишенными полноты истинного знания пророками христианства, а подлинными основателями религиозной традиции, поздним и искаженным представителем которой являлось католичество XVIII в.<sup>28</sup>

В своем роде, венские масоны пытались осуществить, в одном из главных центров католической Контрреформации, нечто подобное тому, что двумя веками раньше удалось сделать Лютеру и его коллегам-протестантам — вернуться к «чистым» истокам своей веры. Но если Лютер мог, опираясь на авторитет и ясные положения Священного Писания, призывать к возвращению в исторически достоверные времена первых христианских общин, то масонский культ разума был дорогой в никуда (что, кстати, хорошо видно на упоминавшейся гравюре из печатного издания либретто). Реальной альтернативой официальной церкви масонские ложи никогда не были: их упадок и маргинализация были предопределены не гонениями со стороны государства, а размытостью, эклектизмом и фантастичностью самой религиозной доктрины. По-видимому, для многих образованных людей того времени масонство было не более чем ув-

---

<sup>27</sup> Ее основателем, наряду с египтянином Гермесом, у Фичино называется также перс Зороастр (которому иногда отдается даже приоритет). Дальнейшая традиция, уже не отличавшаяся филологической утонченностью, легко сближала эти две фигуры. Поэтому появление Зарастро в Египте не стоит рассматривать лишь как причуду авторов «Волшебной флейты»; его второе имя — Гермес Триждывеличайший (он же — Меркурий и, может быть, даже сам Моисей). К сожалению, история Герметического свода никак не проливает свет на пребывание в Египте японского принца Тамино.

<sup>28</sup> Именно тем, что современная церковь понималась как наследница древней мудрости, объясняется легкость, с которой в «Волшебной флейте» используются христианские по происхождению символы, будь то священное число «три», или мелодия протестантского хора.

лекательной и модной игрой, к которой Моцарт, по-видимому, относился излишне искренне и серьезно.

С воодушевлением воспринимая масонскую фразеологию (далеко, впрочем, не оригинальную) о разумности бытия, неизбежности победы света над тьмой, братстве всех людей и т.п., он не мог не задумываться над тем, каким образом прекрасные идеалы могут воплотиться в жизнь. Невозможность получить ответ на этот вопрос в реальном масонстве и побуждала композитора к самостоятельному религиозному творчеству. Но если вынашивавшаяся идея создать собственную ложу так и не осуществилась (Моцарту это было просто не дано), то театральная сцена оказалась самым подходящим местом для того, чтобы в художественно совершенной форме изложить на ней утопическую религиозную программу — типично моцартовскую и типично оперную, центральное место в которой занимает естественное любовное чувство...

Тот самый, святой момент, когда тенор Тамино широким скачком возносится на ноту *соль*, есть альфа и омега религиозного учения Моцарта. И кто сказал, что либретто Шиканедера неудачно и написано вульгарным слогом?! По крайней мере, в тексте «арии с портретом» (и не только в ней) Моцарт получил от своего либреттиста те самые слова, которые ему требовались. Вера Моцарта проста и вполне соответствует природе и разуму. Влюбляясь, человек преображается, становится прекраснее и гуманнее. «Когда мужчины испытывают любовь, Их сердце становится добрым», — так можно перевести начальные слова дуэта Папагено и Тамины № 7; очередное возвращение «священной» тональности *Es-dur* в этом номере связано с потребностью Моцарта сформулировать свое кредо — провозгласить которое он доверяет не Зарастро со жрецами и даже не «герою» Тамино, а юной девушке и трусоватому, но добродушному шуту.

В тот момент, когда Тамино берет первые звуки своей арии, он уже спасен любовью и достиг своей цели. Испытывать беспокойство или даже сомневаться в том, что он обретет в конце концов свою девушку, нам не приходится. Однако путь, в который отправляется герой вместе с Папагено, — особый; поиски любимой в опере Моцарта — это, одновременно, процесс познания Бога.

Уже в тексте «арии с портретом» мы можем найти при желании тому знак. «Портрет» (*Bildnis*), который зачарованно (*bezaubernd*) рассматривает герой, постепенно становится чем-то бóльшим, нежели изображение красивого лица. «...*dies Götterbild*», — произносит, наконец, Тамино, и тенор его возносится еще выше, к ноте *ля бемоль*; образ возлюбленной божественно прекрасен, и за его чертами уже начинает узнаваться образ божества.

«Богом» в «Волшебной флейте» является Зарастро. И отношения героев с ним складываются, как мы знаем, далеко не безоблачно. В знаменитой сцене с Оратором у стен храма мудрости Тамино именует Зарастро «злодеем» (*Bösewicht*), «тираном» (*Tyrann*) и «извергом» (*Un-*



menschen<sup>29</sup>). Делает он это, конечно, по ошибке и под дурным влиянием Царицы Ночи — но также и в соответствии с устойчивой оперной традицией. Обвинять сильных мира сего (правителей, а порой и самих богов) в жестокости, «варварстве» и тому подобных грехах стало в опере XVIII в. чуть ли не общим местом. А патетические речитативы с оркестровым сопровождением — устойчивый музыкальный топос для таких гневных монологов.

Все, что известно Тамино о Зарастро, располагает его к тому, чтобы видеть в нем жестокого и злого тирана. И когда последний оказывается на самом деле добрым и мудрым правителем, это воспринимается как настоящее чудо. Тамино уверовал в это чудо не сразу, но еще труднее дается эта вера многим толкователям «Волшебной флейты»: теория о внезапном изменении сюжета по ходу работы над спектаклем, столь же влиятельная, сколь и бездоказательная, до сих пор не стала достоянием истории.

Между тем, всякая необходимость в этой теории отпадает, если предположить, что одной из скрытых основ «Волшебной флейты» является актуальный в XVIII столетии жанр теодицеи. Доказывать благость Божью в эпоху Моцарта — не так-то просто. После выхода в свет знаменитой «Теодицеи» Г. В. Лейбница (1710), кажется, никому из влиятельных европейских мыслителей не удавалось освободить Бога от ответственности за зло мира и страдания человека в нем. В художественной форме это удастся сделать авторам «Волшебной флейты» — благодаря тому, что проблема возвращается из плоскости критического разума в плоскость веры.

Зарастро добр, хотя его поступки до определенного момента говорят о противоположном. Значит, в его доброту надо поверить. Но откуда упование может обрести свою силу? Что в этом мире свидетельствует о благости Божьей? Ничего, кроме красоты любовного чувства! Окончание «поединка» Тамино с Оратором многое говорит нам на этот счет. Получив от хора «тайное» (*sotto voce*) известие о том, что Памина жива, герой моментально преображается: он забыл свой гнев и хочет вознести хвалу и благодарность «Всемогущему» (*Allmächtige*) звуками волшебной флейты. Появляющаяся в этот момент (тт. 155–156) мелодическая фигура напоминает о начальной фразе «арии с портретом» (хотя и не является ее точным воспроизведением). И это не только напоминание о любви, которая движет героем на его пути, но и знак того, что в сердце Тамино уже живет благодарность божеству — а любящее сердце рано или поздно одолеет и смягчит ожесточившийся рассудок.

---

<sup>29</sup> Последнее оскорбление в рамках принятой авторами «Волшебной флейты» риторики — наихудшее, ведь «человек» здесь — самое возвышенное и прекрасное из всех званний. Напомним в этой связи знаменитый диалог из сцены жрецов в начале второго действия. Оратор: «... он Принц». — Зарастро: «Более того — он Человек!».

Сам же священный момент «уверования» связан с образом Памины (что и не удивительно: женщине, живущей не столько рассудком, сколько сердцем, довериться божеству оказывается легче, чем мужчине). После неудачной попытки побега, застигнутая на месте «преступления» героиня, неожиданно и без раздумий, падает на колени перед Зарастро (см. финал первого действия, тт. 395 и след.). Поступок Памины — спонтанный порыв, который становится ритуальным жестом; о том, что сейчас внезапно должно свершиться нечто значительное, не случайно предуведомляют троекратные аккорды. Вкладывая же в уста Памины музыкальную фразу из «арии с портретом» (тт. 399–400), Моцарт окончательно утверждает мысль о том, что преклонение перед человеческой красотой тождественно преклонению перед Божеством. *Фа мажор* этой сцены, неспешный темп (*Larghetto*), ритм и некоторые детали мелодического рисунка ответной реплики Зарастро, нежным музыкальным жестом поднимающего героиню с колен (т. 406 и след.), непосредственно подготавливают и предвосхищают сцену жрецов в начале второго действия, и в особенности, ритуальную арию Зарастро с хором «О Изида и Осирис, подарите новой паре дух мудрости!»

В рамках данной статьи мы воздержимся от подробного описания густой системы интонационных связей в музыке «Волшебной флейты»<sup>30</sup>. Подчеркнем лишь общую тенденцию, отмеченную выше на примере сцены Памины и Зарастро. Фигуры, по происхождению связанные со сферой любовного чувства, ко второму действию начинают приобретать характер ритуального жеста. И это соответствует внутренней логике оперного сюжета, движущегося от приключений влюбленных в первом акте к изображению ритуальных испытаний во втором. В то же время, ритуальная музыка проникается теплотой человеческого чувства. И посмотрев, скажем, на первые три аккорда Марша жрецов (*sotto voce*), открывающего второе действие, мы не сразу узнаем в них разновидность *motto*, торжественно звучащего в начале увертюры<sup>31</sup>.

Логическим завершением этого процесса сближения и «итоговым словом» всей оперы становится мелодия «волшебной флейты», звучащая во время испытания героев в финале второго действия. Ее начальный мотив происходит от трезвучной мелодии «масонских» аккордов увертюры, однако благодаря мелодическим украшениям и паузам приобретает немалое изящество. В диалог с ним вступает преобразенный мотив из «арии с портретом» (не утратив лирической сущности, он стал строже и сообра-

<sup>30</sup> Разными авторами о ней говорится достаточно давно. Многие детали наглядно представлены в книге Е. И. Чигаревой (Е. И. Чигарева. Цит. соч.; см., в частности, примеры на С. 152, 190–191 и др.).

<sup>31</sup> Между тем, так оно и есть. Помимо числа аккордов, об этом свидетельствуют мелодическое движение по звукам тоники и гармония параллельного трезвучия.

зуется с ритмом ритуального марша)<sup>32</sup>. Тональность *До мажор* до сих пор не играла в «Волшебной флейте» по-настоящему значительной роли, и ее появлению в ключевой момент оперы можно было бы удивиться, если бы не известная нам склонность Моцарта делать разумные выводы именно в этой тональности.

Резюме «Волшебной флейты» по своей направленности прямо противоположно сентенции «*Così fan tutte*» — оно говорит о супружеской верности; последнее испытание Тамино и Памино будет длиться всю их жизнь. Концепция «Волшебной флейты» строилась, однако, с оглядкой на ее предшественницу — и вообще на все то многое, что было известно композитору об амбивалентности любовного чувства. «Чары любви» ведь не только возвышают человека и смягчают его сердце: они способны стать причиной и таких неприятных вещей, как измена или ревность. Вот почему Моцарту было важно, зафиксировав в музыке момент первого любовного взгляда, продлить его до бесконечности. На помощь природе здесь приходит ритуал, предназначение которого — раз за разом возвращать человека к самым святым и прекрасным моментам его жизни. Тем самым, в которые он услышал мелодию любви — голос Волшебной флейты...

На этом, пожалуй, и следует остановить изложение наших мыслей. Остается лишь заметить, что название последней оперы Моцарта — не только «чарующее» («*Die Zauberflöte*»), но и говорящее.

(Р. Насонов)

---

<sup>32</sup> Присмотревшись к мелодии марша внимательнее, можно отметить и другие тонкие моменты мотивно-тематической работы Моцарта. Так, линия опорных звуков в ее первой части — *c-e-g-f-e-d* (выделить их из общего потока мелодического движения нетрудно: все они являются четвертными длительностями и завершают разграниченные паузами мелкие построения — мотивы или субмотивы) — в точности воспроизводит мелодический контур начала увертюры (транспонированный из *Es-dur* в *C-dur*): *es-g-b-(b)-as-g-f*. А в узорах мелодической каденции (тт. 370–371) угадывается незамысловатый рисунок удержанного противосложения к теме фугато из быстрого раздела увертюры (функция не изменилась, характер же изменился до неузнаваемости). Что же касается самого начала мелодии (тт. 362–363), то его прообразом, помимо *molto*, является наигрыш Папагено на флейте Пана — тот самый, с помощью которого он, подражая природе, заманивает в свои сети птичек.