

177.7:782

Виктор Левченко

**В ПОИСКАХ СЕБЯ: О ХАРАКТЕРНЫХ ПРИЗНАКАХ  
ОПЕРНОГО НАСЛЕДИЯ В. А. МОЦАРТА**

*Показано соответствие между развиваемой в оперном творчестве Моцарта темы идентичности и самопознания с внутренними интенциями жизненного пути самого композитора. Подчеркивается, что, с одной стороны, Моцарт переплавил многообразие форм коллективного в музыкальных традициях в уникальное, связанное с осознанием своего жизненного мира, при этом через имитацию и совершенное владение правилами композиции. С другой стороны, несмотря на огромный массив сочинений, написанных в разнообразных жанрах, именно оперный жанр был особенно близок ему своей игровой природой.*

**Ключевые слова:** идентичность, самопознание, опера, Моцарт.

Прогуливаясь по улочкам одного из красивейших городов Европы — чешской столице Праге, можно около Сословного театра обнаружить загадочную скульптуру. Она представляет из себя венецианский карнавальный плащ (tabarro), скрывающий в своих формах и складках пустоту. Эта выразительная скульптура установлена в связи с мировой премьерой именно в этом здании одного из важнейших произведений оперного жанра — «Дон-Жуана» В. А. Моцарта. В этой опере великий австрийский композитор гениально выразил идею самоутверждения и личностной ответственности человека прежде всего перед самим собой и своим предназначением в этом мире.

Жизненная судьба самого Вольфганга Амадея Моцарта весьма показательна и является своеобразной иллюстрацией к основной идее самой оперы «Дон Жуан». Рано обнаружив исполнительскую и композиторскую гениальность, юный Вольфи долгое время находился под заботливой опекой своего отца Леопольда Моцарта, который, будучи талантливым педагогом, во многом длительное время определял становление личности своего сына и как человека, и как музыканта. Плотная забота о судьбе сына и детерминизм в прописывании перспектив его карьеры в качестве музыканта при дворе зальцбургского князя-архиепископа вызывал внутренний протест у адресата этих забот. Несмотря на любовь и признательность по отношению к отцу (о чем свидетельствуют многочисленные письма к нему Вольфганга Амадея, которые он писал до самой смерти последнего и в которых советовался и обсуждал свои творческие и личные успехи и проблемы), великий композитор довольно часто совершал неожиданные для Леопольда поступки и спонтанные



Памятник Каменному гостю из «Дон Жуана»  
В. А. Моцарта в Праге

действия.

Демонстративный разрыв с зальцбургским двором, женитьба на Констанции Вебер, согласие на которую с таким трудом было получено Моцартом у отца, отказ от заманчивых в финансовом плане предложений из Берлина («как я могу покинуть моего любимого императора»), активное участие в масонской деятельности и т. п. — весь этот ряд поступков показывает, что для нашего героя при всей его невероятной витальности важным и определяющим в его жизни был поиск такого локуса и топоса, которые наиболее отвечали его попыткам самоопределиться в соответствии с обнаруженным им еще в детстве жизненным телосом — служению высшим смыслом, воплощенным в музыке (безответственное и без должного пиетета отношение к музыке по свидетельствам биографов вызывало у Моцарта головные боли и негативные физиологические реакции. Показательным примером последнего является случай, описанный другом семьи, трубачом Андреасом Шахтнером, согласно которому маленький Вольфи до десяти лет испытывал страх от звуков трубы. «Папа желал подавить в нём этот детский страх, и приказал мне, несмотря на сопротивление Вольфганга, трубнуть ему в лицо; но мой бог! Лучше бы я не подчинился. Едва Вольфгангерль услышал оглушительный звук, он побледнел и стал опускаться на землю, и если бы я продолжал дольше, у него наверняка начались бы судороги» [1, с. 70]).

Мифология вокруг его персоны, возникшая после его смерти — например, о нищете композитора, недостаточной благодарности по отношению к нему окружавшего его общества, о тайне его смерти во время написания реквиема, заказанного неизвестным «черным человеком», месте зависти в кончине гения (с легкой руки бесспорно талантливо разрабатывавших эту тему Александра Пушкина и Питера Шеффера / Милоша Формана), захоронении в общей могиле — была довольно далека от действительности и не корреспондировала с ней. Хотя то, что к началу XIX века реальное место, где находилась могила Моцарта, было утрачено, является действительно символичным — человек, явившийся в наш мир и подаривший нам совершенные формы музыкальных смыслов, не оставил нам в нем материальные следы, остался исключительно в духовных сферах. Очень точна пушкинская характеристика его творчества в «Моцарте и Сальери»: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» [5, с. 361]. Недаром в последние годы своей жизни австрийский композитор в своем творчестве стремился воплотить интимно переживаемый им масонский идеал просветительства через служение Высшему Разуму, что гениально воплотилось, в частности, в его опере «Волшебная флейта», особенно в

финальном хоре. Свет Разума прогоняет ночную тьму и дает надежду на новую жизнь. «Die doestre Nacht verscheucht den Glanz der Sonne. Bald fuehlt der edle Juengling neues Leben. (Сиянье солнца прогоняет темную ночь. Скоро благородный юноша узнает новую жизнь)».

Целью данной статьи является стремление показать соответствие между развиваемой в оперном творчестве Моцарта темы идентичности и самопознания с внутренними интенциями жизненного пути самого композитора. Хотелось бы отметить два важных для Моцарта момента — с одной стороны, он переплавил многообразие форм коллективного в музыкальных традициях в уникальное, связанное с осознанием своего жизненного мира, при этом через имитацию и совершенное владение правилами композиции. С другой стороны, несмотря на огромный массив сочинений, написанных в разнообразных жанрах, именно «оперный жанр был особенно близок ему своей игровой природой. Этот жанр допускал свободу, ничем не скованную фантазию» [3, с. 498-499].

Уже для раннего оперного творчества Моцарта характерно появление темы мнимости, виртуозного жонглирования идентичностями, что было им в дальнейшем развито в знаменитых произведениях зрелого этапа его сочинительства. В этом смысле показательны «Мнимая простушка» (*La finta semplice*) и «Мнимая садовница» (*La finta giardiniera*). Поскольку для раннего Моцарта значимым является чувственность в высших формах ее проявления, то есть собственно любовь (но для подросткового возраста композитора она выступает как влюбчивость), то мнимость, заявленная в названиях этих произведений, позволяет автору, опираясь на либретто, ярко проявить такую особенность своего творчества как смысловую многоплановость, которая в дальнейшем была им виртуозно воплощена.

Мнимость отсылает не только к иллюзии, обману, лжи, но и к воображению, имажинативному состоянию, кажимости. Это приводит к тому, что уже у раннего Моцарта в музыке оперы-буффа происходит размывание жанровой жесткости. Мнимая простушка Розина трансформирует женоненавистничество братьев Кассандре и Полидору в чувства влюбленности к себе и ревности по отношению друг к другу. В опере «Мнимая садовница», вместе со сценами, наполненными комизмом, обнаруживается даже лирическая и драматическая составляющие. Например, в сцене «мнимого сумасшествия» графа Бельфьоре и маркизы Виоланты Онести, скрывающейся под именем садовницы Сандрины. Желаемой для них развязки интриги возможно достичь, когда остальные действующие лица убедятся, что муки любви приводят влюбленных к состоянию помешательства и помутнения рассудка. Подобное размывание

жанровых границ станет часто используемым приемом в творчестве позднего Моцарта, вспомним хотя бы «Свадьбу Фигаро» или «Дон Жуан».

При этом кульминационное событие оперного действия происходит в контексте чарующей ночной атмосферы и этот первый моцартовский музыкальный ноктюрн имел достойное продолжение в «Маленькой ночной серенаде» и «Свадьбе Фигаро», поскольку именно ночь создает адекватную возможность игры идентичностей для основных и второстепенных персонажей и своеобразного «жонглирования» смыслами личностных метаморфоз, переживаний и переодеваний.

Гениальный прорыв сквозь формальные и нормативные рамки, налагаемые на оперный жанр к началу 80-х годов XVIII века, был осуществлен Моцартом в его любимом сочинении «Идомей, царь Критский» (*Idomeneo, re di Creta*). Для усиления драматизма музыки, противопоставления природных и космических стихий и борящегося против них человека он использует плотные массы звучания симфонического оркестра, выражает в мелодии всю силу разнообразных страстей и впечатлений, которые он сам приобрел благодаря своему опыту странствий и общения. Справедливо было отмечено Германом Аббертом, что в этой опере «со стихийной силой сконцентрировались ждущие разрядки могучие впечатления, которые обрушились на Моцарта во время его большого артистического путешествия. Однако это было уже не прежнее, наполовину бессознательное восприятие чужих влияний. Моцарт теперь полностью осознает богатство своей собственной индивидуальности и умеет так гармонично сплавлять ее с вновь воспринятыми стилистическими элементами, что, хотя результат позволяет четко разделять итальянские и французские основы, он в такой же степени носит несомненную печать собственного гения Моцарта» [2, с. 329]. Несмотря на то, что по жанру эта опера относится к типу *seria* с большими виртуозными ариями, как требовала чистота жанра, в ней значительно увеличивается значение как оркестра в целом, так и роль солирующих инструментов в сопровождении арий. Моцарт новаторски вводит в оперу-*seria* терцеты и квартеты, массовые сцены и балетные сюиты, в отличие от Глюка идет в развитии драматизма от музыки, а не от текста либретто. Сильное драматическое впечатление производят своими взволнованными возгласами и ферматами скорбная ария Илии «Братья, отец мой, прощайте!» и экспрессивная ария мести Электры «В сердце моем вас чую, фурии злого ада».

Новые горизонты для выражения музыкальной фантазии Моцарта, разработка средств для воплощения характеров и важной темы терпимости и правды и силы любви над враждебными по отношению к ней социальными обстоятельствами обнаруживаются в опере «Похищение из сераля» (*Die*

Entführung aus dem Serail). Несмотря на то, что она представляет традиционный немецкий музыкально-драматический жанр зингшпиль, Моцарт раскрылся в ней новыми с точки зрения привычных установок технологической и мировоззренческой позиций. «Внутренний слух Моцарта не только охватывает всё произведение, но и распределяет в необходимой последовательности все его элементы в соответствии с логикой музыкального воплощения» [3, с. 503]. Композитор достигает удивительной гармонии между музыкальным и поэтическим текстами для воплощения своего замысла. Одним из важных качеств композиторской техники Моцарта были учет и использование природных особенностей певцов для как бы обволакивания их своим музыкальным материалом для создания индивидуальных характеров и более яркого и выпуклого представления смыслов в конечном результате. Так, на премьере «Похищения из сераля» роль надсмотрщика Осмина должен был исполнять один из выдающихся басов того времени Иоганн Игнац Людвиг Фишер, обладающий легким, полетным, виртуозно переходящим с глубоких низов на весь регистр своего голоса. Зная это, композитор сделал второстепенный персонаж либретто основным антагонистом основных героев, демонстрируя в его ариях чванство, упоение и разнузданность власти, жестокость и подозрительность. В результате образ Осмина становится тем контрастом, на фоне которого отчетливее проявляются благородство музыкальных характеров Бельмонта и Констанцы, лукавство Блондхен и озорство Педрилло. В письме отцу Моцарт очень точно характеризует какая должна быть музыка в соответствии с характерами героев: «Ибо если человек в столь сильном гневе преступает все границы порядка, меры и цели, не помня себя, то и Музыка должна не помнить себя. Но поскольку страсти, сильные или не очень, никогда не должны в своем предельном выражении вызывать отвращение к себе, то и Музыка, даже если она отражает самое ужасающее состояние человека, не должна оскорблять слух, но - доставлять удовольствие, то есть должна во всякое время оставаться Музыкой» [4, с. 290].

Подчинение своим установкам на понимание приоритетности высших задач искусства как такового перед натурализмом или пустой виртуозностью отличало творчество Моцарта и как исполнителя, и как композитора. Он дистанцируется по отношению к музыкальному образу. Последний и выступает тем нервом, благодаря которому и совершается музыкальное действие. В письме отцу от 13 октября 1781 года он очень точно высказывается по поводу отношения музыки и поэзии и приоритете первой в оперном сочинении: «Не знаю, но ведь в опере Поэзия должна в конечном счете быть послушной дочерью Музыки. Почему, например,

всем нравятся итальянские комические оперы? При всем убожестве их либретто! Даже в Париже, чему я сам был свидетелем. Да потому что там царит Музыка - и она заставляет забыть про все остальное. И тем больше должна нравиться опера, в которой хорошо проработан весь сюжет пьесы. Слова же пишутся только для того, чтобы сопровождать Музыку, а не в угоду убогой рифме, возникающей там и сям: которая, ей-богу, не добавляет ценности театральному представлению, что бы там ни говорили, а скорее наносит урон. Зачем придумывать слова, или даже целые строфы, которые губят весь замысел композитора. Слова действительно есть нечто, без чего Музыке не обойтись, но рифмы - вещь вреднейшая, если все делается только ради рифмы. Господа, которые подходят к делу столь педантично, неизбежно погибнут, погубив и Музыку» [4, с. 295]. Все тексты либретто моцартовских опер содержат в себе следы и результаты активного вмешательства композитора, хотя он, разумеется, понимал, что идеалом для этой темы было бы совпадение талантливых композитора, хорошо понимающего специфику театра, и литератора, автора либретто, которого он и нашел в лице Лоренцо да Понте, соавтора его следующих опер «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан».

Еще одним важным моментом, характерным для «Похищения из сераля» - это то, что эта опера относится к так называемым «операм спасения», вошедшим в моду в XVIII веке. Они представляли собой зингшпили с динамичной драматургией и разрешались счастливым финалом. Обычно сюжет разворачивался в пространствах восточных гаремов и вокруг освобождения возлюбленными из них попавших туда христианских пленниц. В соответствии с критическими установками французского Просвещения в «операх спасения» противопоставлялись испорченность европейской цивилизации и благородная естественность неевропейцев (то есть пашей, султанов и т. п.). У Моцарта, как и за 45 лет до этого в опере Жана-Филиппа Рамо «Галантные Индии», в финале его оперы паша Селим проявляет удивительное великодушие прямо в духе современной толерантности, прощает обманывающих его европейцев и отпускает домой влюбленные пары.

Для поздних опер Моцарта сущностным и определяющим моментом было то, как любовь, вариативно им рассматриваемая, позволяет осуществлять своеобразное семиотическое движение по выявлению многообразия смыслов и значений. Политическая и социально-критическая составляющая литературных источников его либретто, как в случае с творением П. К. Бомарше, его мало волновало, главным для него был более универсальный, общечеловеческий уровень. Отношение к либретто определялось для него возможностями для музыкального

воплощения характеров и их взаимоотношений. «Каждый любит по-своему, и каждой манере соответствует своя музыка. В ней выражены не только разнообразные интонации желания, но и весь спектр страстей: рядом с многочисленными разновидностями любви есть место и веселью, меланхолии, алчности, страху, злобе, тщеславию, раскаянию, прощению и т. д.» [6, с. 469]. Моцарт использует разные выразительные средства — ритмику, тональные оттенки и т. п. - для выражения характеров, переживаний, страстей и чувств разных персонажей. Все они в своем многообразии, органичность взаимовлияния инструментальной и вокальной составляющей, ироническое снятие устаревших оперных штампов создают эффект встречи с необыкновенной эстетической целостностью. Ответ на вопрос о том, что есть человек, достигается в этой целостности многообразия. Так, даже образ человека-птицы Папагено, трикстера оперы «Волшебная флейта», показывает нам, что несовершенство человеческой природы тоже человечно.

Умиравший Моцарт продемонстрировал нам, что свет, изливаемый его музыкой в наш мир, не может погаснуть для человечества и дает ему импульс для самопознания. Как писал австрийский гений: «Поскольку Смерть есть истинная конечная Цель нашей жизни, то я за последние несколько лет так хорошо познакомился с этим истинным, лучшим другом Человека, что в ее образе для меня нет теперь не только ничего пугающего, - но очень много успокоительного и утешительного! И я благодарю господу моemu, что он даровал мне счастье, предоставив возможность распознать в ней ключ к нашему истинному блаженству» [4, с. 421].

#### Список использованной литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт.- Ч. 1. Кн. 1.- М.: Музыка, 1989.- 544 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт.- Ч. 1. Кн. 2.- М.: Музыка, 1988.- 607 с.
3. Аствацатуров А. Г. Игры гения // Моцарт В. А. Полное собрание писем.- М.: Международные отношения, 2006.- С. 497-512.
4. Моцарт В. А. Полное собрание писем.- М.: Международные отношения, 2006.- 536 с.
5. Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах.- Т. 5. - М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. - С. 355-368.
6. Старобинский Ж. Просвещение и власть в «Волшебной флейте» // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры.- Т. 2. - М.: Языки славянской культуры, 2002.- С. 445-460.

*Віктор Левченко*

#### У ПОШУКАХ СЕБЕ: ПРО ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ В. А. МОЦАРТА

*Показана відповідність між розвитком в оперній творчості Моцарта теми ідентичності та самопізнання з внутрішніми інтенціями життєвого шляху самого композитора. Підкреслюється, що, з одного боку, Моцарт переплавив різноманіття форм колективного в музичних традиціях в унікальне, пов'язане з усвідомленням свого життєвого світу, при цьому через імітацію і досконале володіння правилами композиції. З іншого боку, незважаючи на величезний масив творів, написаних в різноманітних жанрах, саме оперний жанр був особливо близький йому своєю ігровою природою.*

**Ключові слова:** ідентичність, самопізнання, опера, Моцарт.

*Viktor Levchenko*

#### IN SEARCH FOR SELF: ABOUT CHARACTERISTIC FEATURES OF W. A. MOZART'S OPERA HERITAGE

The correspondence between the themes of identity and self-knowledge developed in Mozart's operas with the inner intentions of the composer's life way is demonstrated. It is emphasized that, on the one hand, Mozart re-melted the variety of forms of the collective in musical traditions into a unique one, connected with the realization of their life world, while imitating and perfect mastery of the rules of composition. On the other hand, despite the huge array of works written in various genres, it was the opera genre that was especially close to it with its play nature.

In his opera works Mozart was fully aware of the wealth of his own individuality and was able to fuse it harmoniously with perceived stylistic elements of his epoch. The composer has achieved an amazing harmony between musical and poetic texts for the embodiment of his musical plan.

Mozart used various expressive means - rhythm, tonal shades, etc. - to express the characters, experiences, passions and feelings of different characters. All of them in their diversity, the organic nature of the mutual influence of the instrumental and vocal components, the ironic removal of obsolete opera stamps create the effect of meeting with an extraordinary aesthetic integrity. The answer to the question of the nature of the human being is achieved in this integrity of diversity.

**Keywords:** identity, self-knowledge, opera, Mozart.