

А. Г. Сечин

ОТЗВУКИ АНТИЧНОЙ ФИЗИОГНОМИКИ В ЛИБРЕТТО ЗИНГШИЛЯ МОЦАРТА «ЗАИДА»

Моцарт не был новатором в своем искусстве...

Николаус Арнонкур

Эпиграф статьи происходит из небольшого текста австрийского дирижера Николауса Арнонкура, в котором эта фраза играет роль главного тезиса и заглавия одновременно: «Моцарт не был новатором» [1]. Развивая эту мысль, один из выдающихся современных интерпретаторов произведений композитора пишет, что тот использовал обычные для своего времени средства выражения и его стиль ничем не отличается от стиля эпохи, «кроме своего непостижимого величия» [1, с. 112]. Следствием такого, скажем прямо, не вполне обычного подхода к оценке зальцбургского гения, становится еще одно заслуживающее внимания замечание Арнонкура: Моцарту не могла быть свойственна романтическая неудовлетворенность публикой, жажда идеальных слушателей — он писал музыку здесь и сейчас, для тех людей, чьи музыкальные вкусы и пристрастия он прекрасно знал, стремился и умел в полной мере им соответствовать. Другое дело, этот «небольшой круг образованной публики» был чрезвычайно тонко настроен на восприятие «интенсивного и сложного драматического словаря моцартовского музыкального языка», поэтому, «возможно, лишь современникам его музыка была понятна во всем своем богатстве». В XIX в. такая образованность перестала быть необходимой для понимания новой музыки — «довольно было одной общей музыкальности» [1, с. 112–113]. На этом антитезисе арнонкурский фрагмент и обрывается.

В другой своей статье, посвященной Моцарту, Арнонкур затрагивает все еще актуальную тему реабилитации композитора как драматурга [2]. Апеллируя к интенсивной переписке Вольфганга с отцом, относящейся к периоду его работы над *dramma per musica* «Идомений» в Мюнхене (1780), Арнонкур показывает, что в общем-то еще совсем молодой человек¹ активно вмешивался в сочинение либретто аббатом Дж. Вареско, поэтому «мы можем со всей определенностью сказать: каждая из его опер, написанных после “Идомения”, — это касается и текста — от начала до конца Моцарт» [2, с. 269]. Сама постановка вопроса о ценностном соотношении музыки и текста у Моцарта восходит ко времени выхода в свет в середине XIX в. первой большой биографии композитора, написанной Отто Яном² [5; 6], которая рос-

Сечин Александр Георгиевич — канд. искусствоведения, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; e-mail: sechin_a@mail.ru

¹ Моцарту было тогда двадцать четыре года.

² Отто Ян (1813–1869) — немецкий филолог, археолог, музыковед. Хотя музыка не была его основной профессией, но музыкальность, которая проявилась как в сочинении произведений, так и в обработке для фортепиано обеих ныне потерянных первоначальных редакций оперы Бетховена

сийскому читателю известна в более поздней, существенно переработанной, но во многом оставшейся верной духу своего первообраза редакции Германа Аберта³ [8]. Арнонкур отмечает, что пренебрежительное отношение к текстам, на которые композитор, якобы живший исключительно музыкальными фантазиями, совершенно неразборчиво писал свои гениальные мелодии, больше свойственно старой литературе о нем. «Ныне понемногу становится ясно, что все эти суждения поспешны и неверны, что оперы Моцарта понимались неправильно, ибо в их дикции обнаруживаются такие глубины и тонкости, которые превосходят все, чего ожидали в прошлом веке⁴ от оперы» [2, с. 268].

Позволив себе слегка перефразировать это высказывание дирижера, заметим, что в нашей статье рассматривается как раз одна такая тонкость в дикции зингшпиля Моцарта «Заида», неоконченного сочинения, которое было обнаружено в архиве композитора его вдовой Констанцией уже после смерти Вольфганга. Тонкость, которая, на наш взгляд, говорит о той самой часто ускользающей от нашего понимания глубине в драматургии моцартовских театральных шедевров и которая в значительной степени обусловлена принадлежностью композитора своей эпохе и поэтому для нас герметична. Таким образом, здесь нашли отражение во взаимосвязи оба процитированных выше утверждения Николауса Арнонкура о великом музыканте, его соотечественнике.

I

У зингшпиля «Заида» сложилась злосчастная судьба, которую к тому же приходится восстанавливать буквально по крупичкам. Видимо, так и не будучи завершен, он обнаруживает свои обрывочные следы при жизни Моцарта лишь в его переписке с отцом, относящейся к концу 1770-х — началу 1780-х годов. Линда Тайлер, написавшая об этом произведении обстоятельную статью, в которой она попыталась найти ему место в развитии оперного языка композитора, определяя, основываясь на явных или косвенных упоминаниях музыкальной пьесы в письмах Вольфганга и Леопольда, временной промежуток примерно в три года (11 января 1778 — 18 апреля 1781), в который укладывается «Заида» от возникновения замысла сочинить немецкий зингшпиль для Вены до окончательного ее вытеснения из жизни Моцарта другими проектами [9, р. 214–217]. О сонме причин, воспрепятствовавших окончательной реализации именно этого музыкально-сценического произведения на вос-

«Леонора», а также дружба с владельцем знаменитого музыкального издательства в Лейпциге Германом Гертелем спешествовали получению им заказа на создание первой монументальной биографии Моцарта, которая легла в основу всего современного моцартоведения [3]. См. о нем также в Музыкальном словаре Гроува [4, с. 1067].

³ Герман Аберт (1871–1927) — немецкий музыковед, прославившийся и как ученый, и как педагог. Наряду с профессорскими занимал множество почетных должностей, например, в 1925 г. Аберт был избран действительным членом Прусской академии наук, где стал единственным представителем музыковедения. Изучал музыкальные воззрения античности и Средних веков, позднее обратился к истории оперы [7]. В 1919–1921 гг. вышла в свет его фундаментальная биография Моцарта, в основу которой лег труд О. Яна [5; 6]. Во второй половине XX в. книги Аберта о Моцарте были переведены и подготовлены к изданию на русском языке Константином Саквой [8]. Монография Аберта безусловно стала важной вехой в моцартоведении и до сих пор обладает большой ценностью. См. о нем также в Музыкальном словаре Гроува [4, с. 14].

⁴ Н. Арнонкур здесь имеет в виду XIX век.

точный сюжет, сама Заида могла бы сказать устами другой известной оперной героини XVIII столетия, Федры, из либретто аббата Пеллегрена для Жана-Филиппа Рамо: «Как! земля и небо ополчились против меня!»⁵ Траур, в который была ввергнута столица после случившейся в ноябре 1779 г. смерти императрицы Марии-Терезии, не позволял даже приблизиться с предложением-подношением нового музыкального сценического действия к Иосифу II, лично управлявшему музыкальной жизнью Вены согласно традиции своих предков — меломанов на троне. Хотя именно от императорского двора Габсбургов исходил импульс-заказ на немецкоязычный продукт для венского театра⁶, для которого уже была и готовая форма — зингшпиль, питавшийся родниками австрийского и германского фольклора. Доморощенный музыкальный спектакль на родном языке был призван составить действенную конкуренцию настырной итальянской опере⁷.

Моцарт поначалу сопротивлялся следовать дельному совету знакомого своего отца, прагматичного венского театрального деятеля и автора Франца фон Хойфельда⁸, написать и поднести императору немецкую комедию по сути балаганного характера, даже покрыл советчика бранью в письме к отцу — он мечтал о серьезной опере, опере-сериа⁹ [9, p. 215]. Однако затем резоны понравиться при дворе возобладали, хотя компромисс был частичным: новый зингшпиль, в основу которого лег испытанный, но значительно переработанный площадной сюжет, отличался небывалой серьезностью, порой граничащей с трагичностью, так что теперь, в отсутствие в нашем распоряжении и намеков на текст финала, мы действительно попадаем в тупик относительно того, чем эта история должна была закончиться¹⁰. Последнее упоми-

⁵ Текст этой реплики Федры в оригинале либретто оперы «Ипполит и Арисия»: «Quoi! la terre et le ciel contre moi sont armés!» [10, p. 89].

⁶ В 1776 г. император Иосиф II объявил венский Бург-театр (Burgtheater), основанный в 1741 г. Марией-Терезией и переданный ею в частные руки с расчетом на дворянскую антрепризу, Немецким национальным театром («Teutsches Nationaltheater»), полностью подчинив его администрации двора. Представления, как драматические, так и музыкальные, должны были идти в нем на немецком языке [11, с. 180–193].

⁷ Хотя зингшпиль был в сравнении с оперой еще совсем молодым жанром, он в большой степени подходил для воплощения идеи немецкого национального театра [12, с. 100–112].

⁸ Франц Райнхард фон Хойфельд (1731–1795) — чиновник, писатель, тесно связанный с венским театром. В 1769 и 1774–1776 гг. был директором немецкого театра в Вене [13].

⁹ Приводим перевод соответствующего фрагмента письма Вольфганга отцу в качестве яркого образца неподражаемого неофициального эпистолярного стиля композитора, включая особенности моцартовской орфографии и пунктуации: «... Теперь наступило время заканчивать письмо, если бы я хотел написать все, что думаю, то мне бы не хватило бумаги. скорее дайте мне ответ, прошу вас; не забудьте мое желание писать оперы. завидую каждому, кто пишет их. мне хотелось бы порядком расплакаться от огорчения, когда слышу или вижу какую-нибудь арию. но итальянскую, не немецкую, serios, не Buffa. письмо хойфельда вам лучше бы мне и не присылать, оно меня больше огорчило, чем порадовало. этот Дурак считает, что я буду писать комическую оперу; и так просто с бухты-барухты, на удачу или чтобы провалиться с треском, ко всем чертям. и думаю, что он прямо-таки запянул бы позором свое благородство, если бы написал г-н сын, а не просто ваш сын. Ну что ж, он же венский невежа; или он себе думает, что люди остаются всегда двенадцатилетними...» (письмо отцу в Зальцбург из Мангейма от 4 февраля 1778 года) [14, с. 111–112].

¹⁰ Г. Аберт более оптимистичен в отношении финала. Приводим краткий пересказ сюжета по его книге: «Христианина Гомаца (Gomatz), попавшего в рабство к султану Солиману, полюбила Заиду, девушка из сераля, взаимности которой напрасно добивался султан; оба объяснились друг другу в любви после того, как Заида оставила заснувшему Гомацу свой портрет. Пользуясь помощью Аллазима, фаворита султана, они отваживаются на бегство, однако оказываются преданными, и начальник личной охраны султана Зарам приводит их к страшно возбужденному Солиману, который,

вание «Заиды» в письме Вольфганга отцу от 18 апреля 1781 г. уже из Вены наводит на мысль о том, что с интонацией автор не угадал: «...вся пьеса, за исключением длинных диалогов, которые, однако, легко можно изменить, очень хороша, но не для Вены, где больше любят смотреть комические пьесы»¹¹. На наш взгляд, в этом фрагменте, который обычно если не цитируют вырванным из контекста, то точно так истолковывают, заключена лишь полуправда. До этих слов Моцарт, констатируя невозможность постановки зингшпиля на слова Андреаса Шахтнера в столице, не только сообщает далее об обещании Готлиба Штефани-младшего¹² дать ему новую пьесу, (более?) хорошую, но и недвусмысленно намекает на то, что именно Штефани убедил его оставить «Заиду», причем сам композитор уверился скорее в ее бесперспективности, чем в несовершенстве¹³. Вывод о том, что «Похищение из сераля», вскоре написанное на либретто, предложенное Штефани-младшим, похоронило предшествующее ему творение с похожим сюжетом, безусловно, напрашивается сам собой [8, ч. 1, кн. 2, с. 278; 17, с. 424]. Вот только не весьма благовидную роль в этой истории ловкого импрессарио, в то время уже занимавшего, без сомнения, важнейший в глазах молодого композитора пост директора Национального музыкального театра, исследователи, как правило, должным образом не акцентируют. А ведь, скорее всего, имел место банальный случай не совсем честной конкуренции, и Готлиб Штефани, используя свое служебное положение, а также лоск столичного жителя и актерское мастерство, просто оттер провинциального простеца Шахтнера с его старомодными и слишком серьезными виршами¹⁴.

вопреки всем просьбам и призывам к милосердию, приказывает заключить их в темницу под строгое наблюдение. Конечно, пьеса заканчивается счастливо, однако по сохранившимся фрагментам уже невозможно установить, каким образом это происходит. Одна из эпизодических фигур, лишь слабо связанных с действием, носит обычное для тогдашних турецких опер имя Осмин» [8, ч. 1, кн. 2, с. 335].

¹¹ Письмо цитировано в переводе К. К. Саквы в книге Г. Аберта [8, ч. 1, кн. 2, с. 277].

¹² Готлиб Штефани (1741–1800) — австрийский драматург и актер. С 1779 г. — директор Национального музыкального театра (National-Singspiel) в Вене. Писал театральные пьесы и оперные либретто; среди последних — тексты к зингшпилям Моцарта «Похищение из сераля» (1782) и «Директор театра» (1786) [4, с. 1027].

¹³ Весь текст письма, относящийся к «Заиде», в оригинале (орфография и пунктуация соблюдены): «wegen dem schachtner seiner operette ist es nichts. denn — — aus der nemlichen ursache die ich so oft gesagt habe. — Der Junge Stephani wird mir ein Neues stück, und wie er sagt, gutes stück, geben, und wenn ich nicht mehr hier bin, schicken. — ich habe stephani nicht unrecht geben können. — ich habe nur gesagt, daß das stück, die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind, sehr gut seye, aber nur für Wienn nicht, wo man lieber Commische stück sieht» (15, S. 245–246).

Предлагаем свой перевод этого фрагмента, поскольку имющиеся, на наш взгляд, неточно передают его содержание: «Из-за Шахтнера с его опереттой ничего не получится. Потому что — по той самой причине, которую я так часто называл. — Молодой Штефани даст мне новую пьесу, как он говорит, хорошую, а если меня уже здесь не будет, то вышлет. — Не могу признать, что Штефани не прав. — Я только сказал, что вся пьеса, за исключением длинных диалогов, очень хороша, но не для Вены, где больше любят смотреть комические пьесы». Что касается многочисленных тире в письмах Моцарта (до пяти подряд!), то они, по мнению исследователей, появляются «там, где описание характеризуется максимальной экспрессивностью, и отражают, по-видимому, невысказанные сильные чувства» [16, с. 21].

¹⁴ В одном из писем Леопольду, относящемся уже ко времени работы Моцарта над «Похищением из сераля», композитор дает своему новому либреттисту характеристику, не требующую комментариев: «Теперь я должен объяснить вам, почему мы таили зло против Штефани. У этого человека во всей Вене самое худшее реноме, о чем я очень сожалею. Его считают грубым, лживым, коварным человеком, который поступает с людьми в высшей степени несправедливо. Но я в это дело не вмешиваюсь. Может быть, это и правда, поскольку все в один голос об этом твердят. Зато император его

Незавидная репутация «великокняжеского зальцбургского придворного трубача» Андреаса Шахтнера (1731–1795) как оперного либреттиста сложилась примерно через полвека после его смерти и не без участия злосчастной «Заиды». Когда летом 1799 г. Констанция нашла среди бумаг мужа рукопись почти законченного немецкого зингшпиля, у которого, правда, не было ни титула, ни диалогов, а в музыкальной части отсутствовала увертюра и финальная сцена, она первой столкнулась с загадкой его происхождения. Вдова ничего о нем не знала прежде, о чем косвенно свидетельствует объявление, размещенное ею тогда же в «Intelligenz-Blatt»: «Среди оставленных Моцартом произведений имеется немецкий зингшпиль, написанный, вероятно, в 1778 или 1779 году (без заглавия), в котором встречаются следующие персонажи: Гомац, Заида, Султан, Зарам, Солиман, Осмин и др. Ежели кто-либо знает, где он был издан, то настоящим его просят уведомить издателей газеты», и ответов судя по всему не последовало [5, Bd 2, S. 401–402, Anm. 29; 8, ч. 1, кн. 2, с. 257, прим. 23]. Вскоре Констанция, не сторговавшись с лейпцигским издательством Breitkopf & Härtel, продала эту рукопись в составе нотного архива мужа Иоганну Антону Андре, который впоследствии подготовил издание произведения (1838), дав ему название по имени главной героини. Наконец, в 1850-е годы вышел в свет монументальный труд Отто Яна о Моцарте, в котором уже совершенно определенно автором либретто «Заиды» был назван Шахтнер, и эту атрибуцию текста пьесы уже мало кто ставил под сомнение¹⁵. И Ян же первым подверг творение Шахтнера осуждению, назвав его «не поэтическим и неумелым» [5, Bd 2, S. 402, Anm. 30], — мнение, с которым российский читатель знаком в интерпретации Германа Аберта.

Надо сказать, что Отто Ян, наверное, сам того не желая, словно спустил собак на зальцбургского музыканта и поэта, близкого друга Леопольда Моцарта и всего его семейства¹⁶. Тогда, в середине XIX века, отделение онов «возвышенного музыкального искусства» Вольфганга Моцарта от козлиц либретто его сочинений было оправдано в том числе борьбой с новой мифологией Вагнера: романтизируя таким образом личность своего героя, приподымая ее над серой толпой литературных поденщиков, биограф композитора пытался противопоставить синтетическому театральному действию «рьяных новаторов» — вагнерианцев — эталонную красоту моцартовских мелодий [8, ч. 1, кн. 1, с. 23–25; 19, с. 8–9]. Спущенных собак было уже не остановить, насмешки над наивным обывателем австрийской глубинки,

очень ценит. И со мной он с самого первого раза обращался очень по-дружески, говоря: Мы ведь старые друзья, и я буду рад, если смогу услужить вам хоть чем-нибудь. Я надеюсь и очень хочу, чтобы он сам написал для меня оперу. Неважно, пишет ли он свои комедии сам, или с чьей-то помощью, крадет ли он, или сам сочиняет — все равно он разбирается в театре, и его комедии всем нравятся. Я пока видел только 2 его новые пьесы, и они очень хороши. Одна — “Дыра в двери”, а другая — “Контрщик и солдаты”» (письмо отцу в Зальцбург из Вены от 16 июня 1781 года) [14, с. 265–266].

¹⁵ Авторство А. Шахтнера пытался оспорить Вальтер Зенн. Опираясь на свидетельство сестры Вольфганга Марианны Моцарт (Наннерль) о беспечности и невнимательности брата в отношении своих рукописей, которые всегда лежали разбросанными вокруг клавира, он предположил, что «оперетта Шахтнера» могла не сохраниться и «Заида» не имеет к ней никакого отношения. Но и сам Зенн не был уверен в этой версии, которая не нашла поддержки у его коллег [15, S. 219].

¹⁶ В частности, именно А. Шахтнеру мы обязаны сведениями о раннем детстве Вольфганга Моцарта и его первых музыкальных опытах, которые говорили о чрезвычайной одаренности мальчика [18, с. 11–12]. Зальцбургский трубач рассказал об этом в своем письме Марианне Моцарт, написанном вскоре после смерти ее брата, оно дословно процитировано как Яном [5, Bd 1, S. 29–34], так и Абертом [8, ч. 1, кн. 1, с. 67–70].

который возмнил себя видным литератором всего немецкоязычного ареала, привели к формированию устойчивого стереотипа, ярлыка, а вступить за «честного Шахтнера»¹⁷ было уже некому. Масла в огонь подлил один недостоверный анекдот, поданный Яном как правдивая история во втором, значительно переработанном, издании его труда о Моцарте [6]. Зальцбургский поэт чрезвычайно дорожил признанием его литературного дара Иоганном Кристофом Готтшедом (1700–1766), известным немецким писателем и теоретиком немецкого языка и литературы, который служил Шахтнеру образцом. Готтшед, критикуя отдельные погрешности стиля своего приверженца против унифицированного «высокого» немецкого языка, тем не менее снизошел даже до того, что написал предисловие к одному из изданий его трудов, в котором высказался о литературных опытах господина Шахтнера весьма лестно и обнадеживающе¹⁸ [20]. Но впоследствии якобы имела место переоценка Готтшедом литературного дара Андреаса Шахтнера, которому «не следовало бы сочинять ни тогда, ни сейчас» [6, Bd 1, S. 19; 8, ч. 1, кн. 1, с. 67]. Деликатно назвав это место в книге Яна «очевидно испорченным», видный моцартовед Фридрих-Генрих Нойман¹⁹ доказал, что это обидное для поэта утверждение восходит к изданной в конце XVIII века книжке «Литературных анекдотов», где совершенно голословно приписано немецкому филологу, уже умершему к тому времени, когда вышел в свет очередной том сочинений Шахтнера, в связи с которым будто бы и прозвучала столь уничижительная фраза Готтшеда [15, S. 225, Anm. 61]. Тем не менее анекдот оказался живуч, биографы композитора, сосредоточившие свои усилия на изучении его ближайшего окружения, приняли его как данность, он вошел в собрание документов о жизни Моцарта, опубликованное Отто Эрихом Дойчем: «Между прочим, занимался он [придворный трубач зальцбургского архиепископа, виолончелист и скрипач той же капеллы, в которой служил отец Моцарта, Шахтнер] и поэзией. Правда, без особого успеха; написал же как-то Готтшед, которому зальцбургский музыкант послал свои стихи, что тому никогда не следовало бы браться за стихосложение»²⁰.

К слову, и Нойман, развенчав миф о лицемерии Готтшеда в отношении Шахтнера-поэта, который, по мнению самого немецкого исследователя, вряд ли был чрезвычайно одарен как литератор, но определенным талантом стихосложения все же обладал, тем не менее невысоко оценивает либретто зингшпиля: «Начиная с Отто Яна текст “Заиды” часто осуждался, — конечно, по праву» [15, S. 225]. Однако, будучи щепетильным знатоком-позитивистом, опирающимся прежде всего на тщательно собранные факты, Нойман не мог промолчать о высокой оценке стихов, написанных для этого музыкально-сценического произведения как самим Моцартом, так и его современниками. Конечно, можно, как это делает Аберт, походя «обелить» композитора, недипломатично и совершенно некстати сказавшего навязывавшему ему свои услуги либреттиста Штефани, «что вся пьеса ... очень хороша», «не столько его мнимой некритичностью по отношению к своим текстам в целом, сколько его

¹⁷ По выражению Отто Яна: «der ehrliche Schachtner» [5, Bd 2, S. 400–401].

¹⁸ Концовка пространного предисловия Готтшеда с похвалами в адрес автора в свойственной эпохе велеречивой манере процитирована в статье Ф.-Г. Ноймана [15, S. 222].

¹⁹ Фридрих-Генрих Нойман (1924–1959) подготовил том с «Заидой» в составе Нового собрания сочинений Моцарта [21] и по ее предыстории написал специальное исследование [22]. В более полном виде эта статья была опубликована в одном из томов Моцартовского ежегодника [15].

²⁰ Mozart. Die Dokumente seines Lebens gesammelt und erläutert von O.E.Deutsch. Kassel, 1961. S. 396. Перевод цитирован по статье К. Саквы [18, с. 11].

неукротимым стремлением вообще снова писать для сцены» [8, ч. 1, кн. 2, с. 315]. Но и Констанция, обнаружив будущую «Заиду» среди бумаг Вольфганга, отмечает в письме к издателю Готфриду Кристофу Гертелю: «Даже текст прекрасен», выражая таким образом, по-видимому, как свое мнение, так и аббата Максимилиана Штадлера, старого друга Моцарта, который был призван ею помочь разобрать архив мужа [15, S. 217]. Косвенно к доброжелателям либретто Шахтнера можно причислить также Моцарта-отца, искавшего возможность поставить «оперетту» сына в Вене, причем не усилиями владельца балагана для черни Эмануэля Шиканедера, как считал Герман Аберт [8, ч. 1, кн. 2, с. 315], или другой странствующей труппы [17, с. 422], а в покровительствуемом императором Национальном музыкальном театре, что убедительно доказал дотошный Нойман²¹. Неужели все эти люди ошибались? А может, прав Арнонкур, и это мы теперь не вполне понимаем смысл и очарование стихов Андреаса Шахтнера? Попробуем ответить на эти вопросы, обратившись к наиболее проблематичным с точки зрения современного художественного вкуса фрагментам либретто зингшпиля, которые ранее не удостоивались серьезного внимания исследователей, разве что недвусмысленного порицания.

II

В первом издании сочинения Отто Яна о Моцарте есть примечательный фрагмент, где автор как раз в связи с «Заидой» пускается в рассуждения о том, насколько важна и нужна помощь либреттиста начинающему оперному композитору, особенно тогда, когда идет речь о характерах и событиях, чуждых жизненному опыту и натуре самого сочинителя музыки. Сравнивая драматургию первого и второго актов зингшпиля, Ян пишет, что в первом случае молодой человек имел дело с близким его возрасту и настроению пробуждением взаимной любви у Заиды и Гомаца, которому сопутствует сочувствие безвинно страдающему, поэтому нежность и искренность, благородство и тонкость переживаний легко удались Вольфгангу — все это в полной мере было присуще ему самому. Напротив, гнев султана, мольбы и последующая ярость Заиды, морализаторство Аллазима, которыми наполнен второй акт, — ситуации и эмоции, настолько сами по себе тривиальные, что только волшебство поэзии способно пробудить к ним интерес. И тут, по мнению биографа композитора, Шахтнер оказался абсолютно бессилён: персонажи напоминали ему кукол театра марионеток, и разве что общая гнетущая атмосфера действия заставляет задуматься о «давлении зальцбургского воздуха», которое испытывал тогда на себе молодой Моцарт²² [5, Bd 2, S. 405–407].

Особенно раздражают Отто Яна во втором акте оперы «арии-сравнения» в итальянском стиле, две из которых представляют для нас особый интерес: № 9 (Солиман) и № 13 (Заида). В первой из них султан, негодуя на сбежавших от него пленников, сравнивает себя с «гордым львом» (*der stolze Löwe*), который хотя и позволяет приручить себя, поддаваясь «кандалам» лести, но если кто-либо вздумает осрамить

²¹ Первым высказался в пользу Вены как места, для которого предназначался зингшпиль на слова Шахтнера, Вальтер Зенн. Нойман впоследствии это убедительно обосновал [9, p. 216; 15, S. 244–246].

²² Во втором издании «Моцарта» Яна этот фрагмент тоже присутствует, но уже сокращен [6, Bd 1, S. 555–556]; Аберт редуцирует его буквально до одной сентенции [8, ч. 1, кн. 2, с. 337].

и унижить его, того ждет ярость сродни таковой тирана: он страшно рычит и в гневе стряхивает с себя сковавшие его цепи на землю, чтобы своими ударами умертвить противника, сея всюду опустошение и смерть:

Der stolze Löw' lässt sich zwar zähmen,
er nimmt vom Schmeichler Fessel an,
doch will man sklavisch ihn beschämen,
steigt seine Wut bis zum Tyrann.
Er brüllet mit furchtbarer Stimme
und schleudert im wütenden Grimme
die Ketten in Trümmern zur Erd,²³
und was ihm entgegen,
wird von seinen Schlägen
zum Tode, zum Tode verheert²³.

И по смыслу, и стилистически к этому номеру зингшпиля примыкает следующая ария Солимана (№ 11), в которой «львиная» натура турецкого монарха, амбивалентность его природы, проявляющая себя в сочетании противоположных начал — добра и зла в его характере, разворачивается уже на фоне подготовки наказания или прощения беглецам после того, как они будут пойманы:

Ich bin so bö's als gut.
Ich lohne die Verdienste
mit reichlichem Gewinnste;
doch reizt man meine Wut,
so hab' ich auch wohl Waffnen,
das Laster zu bestrafen,
und diese fordern Blut²⁴.

Именно эти арии приводит в пример и Аберт, когда утверждает, что «автор текста Шахтнер по большей части не мог выполнить своей задачи», ограничившись

²³ Дословный перевод, который сохраняет известную стилистическую угловатость оригинала (перевод наш. — А. С.):

Хотя гордый лев позволяет себя приручить,
Он принимает кандалы от льстеца,
Но [если] его хотят рабски осрамить,
Его ярость поднимается до [таковой] тирана.
Он рычит страшным голосом
И швыряет в яростном гневе
Цепи в обломках на землю,
И [то,] что ему противостоит,
Будет его ударами
До смерти, до смерти разрушено.

²⁴ Перевод К. К. Саквы [8, ч. 1, кн. 2, с. 314]:

Я так же зол, как добр,
Я вознагражу заслугу
С богатой надбавкой;
Если же ярость мою возбудят,
То, чтобы наказать порок,
У меня достаточно оружия,
И оно требует крови.

«наивным подражанием старым проверенным образцам». По его мнению, «порывы гнева у султана, например, производят впечатление невольных карикатур на арии ярости и мести у Метастазии» [8, ч. 1, кн. 2, с. 314]. Таким же бестолковым, рассчитанным на невзыскательный вкус публики, желанной на представлениях труппы Э. Шиканедера, считал немецкий музыковед упомянутый выше № 13 — арию Заиды о коварном тигре:

Tiger! wetze nur die Klauen,
Freu' dich der erschlichnen Beut'.
Straf' ein törichtes Vertrauen
Auf verstelle Zärtlichkeit.
Komm' nur schnell und töt' uns Beide,
Saug' der Unschuld warmes Blut.
Reiss' das Herz vom Eingeweide
Und ersätt'ge deine Wut²⁵.

Константин Саква, редактор и переводчик «Моцарта» Германа Аберта на русский язык, в своем комментарии к этим стихам прибавляет, что «немецкий текст производит еще более ужасающее впечатление из-за обильных искажений слов, которые Шахтнер делает ради рифмы или ради выравнивания количества слогов в строфе» [8, ч. 1, кн. 2, с. 555], т. е. они еще хуже, чем их итальянские аналоги.

Здесь следует отметить, что текстологическим анализом именно этих моцартовских арий никто из серьезных исследователей «Заиды» специально ранее не занимался²⁶. После того как Альфред Эйнштейн²⁷ обнаружил в Венской национальной библиотеке издание зингшпиля Йозефа Зебастиани «Сераль. Или: Неожиданная встреча в рабстве отца, дочери и сына» («Das Serail. Oder: Die unvermuthete Zusammenkunft in den Slavery zwischen Vater, Tochter und Sohn»)²⁸, напечатанного в Боцене (Больцано) в 1779 г. [23] и послужившего образцом для либретто Андреаса Шахтнера, эклектичный характер сочинения последнего стал очевиден, и ученые, начиная с самого первооткрывателя написанного тоже по-немецки прототипа, занялись скрупулезным изучением и сравнением этих двух текстов, оставив в стороне «итальянщину», привнесенную в «Заиду» (позволим себе каламбур) со-

²⁵ Перевод К. К. Саквы [8, ч. 1, кн. 2, с. 314–315]:

Тигр! отточи свои когти,
Радуйся добыче, заманенной коварством,
Накажи безрассудное доверие
К притворной нежности.
Приди лишь поскорей и убей нас обоих,
Напейся горячей крови невинной [девушки],
Вырви сердце из нутра
И насыть свою ярость!

²⁶ Не считать же таковым пересказ мифа о Прокне и Филомеле из «Метаморфоз» Овидия в связи с еще одной итальянской арией-сравнением главной героини оперы, так называемой арией о соловье «Trostlos schluchzet Philomele» — «Безутешно рыдает Филомела» (№ 12) [8, ч. 1, кн. 2, с. 555].

²⁷ Альфред Эйнштейн (1880–1952) — немецкий и американский музыковед, двоюродный брат физика Альберта Эйнштейна. Осуществил исправленное издание каталога произведений Моцарта, составленного Л. Кёхелем. Его монография о Моцарте [17], написанная в середине XX в., считается одной из лучших книг о композиторе, ценность которой до сих пор высока [4, с. 1047].

²⁸ Музыка, которая на сохранилась, тогда же написал на этот текст композитор Йозеф фон Фриберг из Пассау.

всем из другой оперы [24]. Выяснилось, что Шахтнер отнюдь не копировал рабски сюжетную канву Зебастиани, но существенно переработал ее, местами изменив до неузнаваемости, так что эта доля для музыковедов оказалась весьма богатой на урожай. Тот же аспект превалирует в работе Ноймана по предистории «Заиды», об итальянских заимствованиях он даже не упоминает [15; 22]. В статье Линды Тайлер сравнение двух текстов доросло до пристального внимания к деталям [9, р. 217–223]. Она обратила внимание на исчезновение из либретто Шахтнера совсем уж одиозной с точки зрения оперы-серия фигуры безымянной наложницы (*eine Sclavin*), которая в «Серале» должна была, согласно плану ренегата, устроившего побег влюбленных, заменить собой султану потерянную для него Заиду. В музыкальной пьесе Зебастиани-Фриберта рабыне отводилась значительная роль — три арии, однако характер образа не способной к глубокому чувству потаскушки, готовой лечь под любого, кто заплатит, абсолютно не соответствовал замыслу Моцарта [9, р. 218, 220]. Мимоходом Тайлер высказалась и по поводу итальянских арий. По ее мнению, Шахтнер, работая над либретто, там, где это было возможно, заимствовал готовую модель из зингшпиля Йозефа Зебастиани, которую, однако, мог существенно переделать в соответствии со своими (и композитора?) представлениями о развитии сюжета. Если же сюжетная канва нового спектакля предусматривала существенное отклонение от дороги, проторенной предшественником²⁹, то он, не мудрствуя лукаво, обращался к проверенным временем и привычным оперной публике итальянским образцам, часто отдавая предпочтение ариям-сравнениям, где давно обжили себе место львы и тигры [9, р. 222].

Точнее, тигрицы, среди которых у итальянских либреттистов были особенно популярны гирканские³⁰ (*la (una) tigre ircana*), выделяющиеся как своей коварностью и кровожадностью, так и бесстрашием, когда нужно было защитить от врага, например охотника, детенышей³¹. Арии-сравнения, образный строй которых вбирал в себя общеизвестные метафоры, развернутые или лаконичные, были чрезвычайно популярны в итальянской опере XVIII столетия, став системным элементом жанра еще в эпоху его становления [26, ч. 1, с. 292–293]. Как и в живописи, такие мета-

²⁹ А это фактически весь второй акт, который, как заметил еще А. Эйнштейн, лишь приблизительно следует сюжетной линии «Серале» Зебастиани [24, S. 35].

³⁰ Гирканией древние греки называли область Персии, примыкавшую к Каспийскому морю с юга и юго-востока.

³¹ См., например, арию персидской принцессы Лаодики из III акта (сцена 2) либретто П. Метастазео «Сирой» [25]:

LAODICE:

Se il caro figlio
Vede in periglio
Diventa umana
La tigre ircana
E lo difende
Dal cacciator.

ЛАОДИКА:

Если милого сына
Видит в опасности
Тигрица гирканская,
То становится человеческой
И защищает его
От охотника (перевод наш. — А. С.).

форы имели «два плана — символично-образительный и выразительный» [26, ч. 2, с. 293]. Нередко они подкреплялись имитационными жестами, напоминавшими «образительные фигуры в музыке», представляя в том числе и «дикого тигра» [26, ч. 2, с. 288]. В предыдущие времена, в эпоху Возрождения и в античности, куда уходит своими корнями физиогномический образ вероломного и потому чрезвычайно опасного азиатского хищника (тигра или, по некоторым источникам, барса), кошачьи звери этого вида соотносились с женственным физиогномическим типом. Им противостоял благородный, храбрый и гневливый лев — самый яркий представитель мужественного типа, главной отличительной чертой которого со стороны чисто человеческих качеств всегда было великодушие. Очень выразительный портрет льва «в отношении души» дает «Физиогномика» Псевдо-Аристотеля, которая тогда, в XVIII в., и ранее считалась написанной самим великим философом-энциклопедистом³²: «...он благороден и щедр, великодушен, честолюбив, милостив, прям и привязан к тем, кем живет»³³ [28, с. 338]. Этим панегириком завершается гораздо более пространное описание телесных черт царя зверей, которое еще в античности могло служить руководством для мастеров пластических искусств [29, с. 12–19; 30, с. 124–128]. Противостоящий льву барс, который по-гречески — женского рода, охарактеризован тоже после подробного описания внешнего вида так: «В отношении же души он слабодушен, вороват и вообще лукав» [28, с. 339].

В контексте зингшиля Шахтнера—Моцарта, где метафоры льва и тигра (античного барса) непосредственно соседствуют друг с другом и напрашиваются на сравнение, интересно взглянуть на то, как, сопоставляли эти зоофизиогномические образы их предшественники, например, Грацио Браччоли³⁴ — автор либретто «Неистового Роланда», музыку к которому написал, в числе прочих, Антонио Вивальди. В I акте (сцена 8) драмы ревнивый титульный герой обвиняет Анжелику в жестокости и обмане, а она в ответ бросает ему упреки в беспочвенной ревности [31]:

ORLANDO (ad Angelica):
Impallidisci
Tigre di crudeltà, sfinge d'inganni?
<...>

ANGELICA:
Sono una sfinge,
Una tigre; vi aggiungi
Per caparra d'amor qualche bel nome.
Io tigre, eh mentitor? Tu a me lo sei,
Con questo vano tuo timor geloso³⁵.

³² Теперь считают, что сочинение самого Аристотеля о физиогномике не сохранилось в первоначальном виде, и имеющийся в нашем распоряжении трактат представляет собой эпитому двух посподий [27, с. 448–451].

³³ Цитаты из «Физиогномики» Псевдо-Аристотеля даны в переводе А. Ф. Лосева.

³⁴ Грацио Браччоли (1682–1751) — итальянский адвокат, автор десяти оперных либретто, которые были им написаны, в основном, для представлений в венецианском театре Сант Анджело в 1710–1715 гг. «Неистовый Роланд» и «Роланд — мнимый сумасшедший» — самые известные его работы на этом поприще [26, ч. 2, с. 668–669].

³⁵ РОЛАНД (Анжелике):

Ты бледнеешь
Тигрица жестокости, сфинкс обмана?

Поэт (а вслед за ним и Анжелика, чтобы парировать укол ревнивца его же оружием) очень ловко использует возможности родного итальянского языка, в котором род животного в этом случае можно изменить на противоположный, поставив в качестве заместителя существительного (*tigre*) соответствующее местоимение (*lo*). Благодаря такому легкому, по-женски изящному вербальному жесту происходит риторическая перестановка гендера с навешиванием неприятного ярлыка тигриных свойств души якобы заблудившемуся в своих подозрениях Роланду. Но Анжелика ведь лжет, и зрителю это уже известно: она любит Медоро, а от ухаживаний Роланда давно устала и мечтает от него отделаться. Вот вам и женское лукавство, приведшее благородного рыцаря к сумасшествию! То есть подмена оказывается мнимой — лев остается львом, тигрица — тигрицей. В зингшпиле Моцарта тоже есть игра в звериные маски, их навешивание на себя и на визави, но нет кокетства — все серьезно. Интонационно либретто «Заиды» оказывается ближе поэзии самого титулованного оперного либреттиста Европы XVIII столетия Пьетро Метастазиио (1698–1782), проживавшего в Вене с 1730 г. и там же скончавшегося³⁶.

Известно, что в личной библиотеке композитора хранилось собрание сочинений Метастазиио в 16 томах³⁷, правда, это было издание, которое вышло в свет в 1781–1783 гг., уже после романа Моцарта с «Заидой», но это не имеет для нас решающего значения. Наверное, Андреас Шахтнер, переводивший, например, его «Демфонта» и «Деметрия» с итальянского на родной немецкий [15, S. 223], превосходно знал и другие *drammi per musica* прославленного автора. Среди сочинений Метастазиио особое место занимает комментарий к «Поэтике» Аристотеля [33] — «последний манифест классицизма», как замечает исследователь этого трактата Пьеро Вейс [34]. По его мнению, для самого значительного европейского поэта своей эпохи размышления над трудом древнегреческого философа имели значение апологии собственного творчества. Столкнувшись с непреодолимыми для него трудностями перевода, Метастазиио тем не менее не отступил, он продолжил работу над текстом как его истолкователь, поскольку сомнения никогда не оставляют талантливых людей, а развеять их писатель пытался, опираясь на авторитет Аристотеля. Но подход Метастазиио к «Поэтике» не был пассивным: как заметил Вейс, в случае совпадения взглядов итальянского автора с аристотелевыми, он потрясал тезисами античного философа как своим щитом, если же взгляды расходились, то набрасывался на него, вооружившись стрелами собственных сентенций [34, p. 390]. Безусловно, эстетические установки Метастазиио отливались не только в стройные фигуры героев и героинь его поэтических драм, предназначенных для озвучивания музыкой. Опера-серия XVIII столетия испытала на себе огромное воздействие личности и таланта этого

<...>

АНЖЕЛИКА:

Я — сфинкс,

Тигрица; добавь

Как залог любви еще какое-нибудь славное имя.

Я — тигрица? Лгун! Ты — тигр мне,

С этим твоим пустым ревнивым страхом (перевод наш. — А. С.).

³⁶ Похоронен в церкви Св. Михаила в Вене, где, согласно памятным доскам при входе, 10 декабря 1791 г. на панихиде по Моцарту впервые прозвучал его «Реквием» (видимо, завершённые части). См. краткую биографию поэта в книге П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» [26, ч. 2, с. 681–682].

³⁷ *Metastasio P. Opere: in 16 tomi. Venèzia: Antonio Zatta, 1781–1783* [32, S. 9].

человека вплоть до деталей характеров персонажей. Но снисходил ли знаменитый автор трагедий до физиогномических воззрений своего античного кумира?³⁸

Вариант одного из самых популярных у композиторов галантного века либретто Метастазео «Покинутая Дидона» (II акт, сцена 3) содержит арию мавританского царя Ярбы (отрицательного героя), текст которой не только позволяет положительно ответить на этот вопрос, но удивительным (однако, вряд ли случайным) образом созвучен отмеченной выше кошачьей переключке характеров [36]:

IARBA:
Leon, ch'errando vada
Per la natia contrada,
Se un agnellin rimira
Non si commove all'ira
Nel generoso cor.

Ma se venir si vede
Orrida tigre in faccia,
L'assale e la minaccia,
Perché sol quella crede
Degna del suo furor³⁹.

Здесь противопоставление великодушного льва и кровожадной тигрицы (которая, конечно, не пощадит встреченного ею агнца) явлено классически четко, как греческий скульптурный рельеф. Не оставляет сомнений, хотя специально не выделен, не выведен на первый план гендерный зоофизиогномический подтекст. Интересно взглянуть на содержание этой арии под углом этических норм трагедии, катарсиса, как его понимал Метастазео. Тут он был совершенно не согласен с древними авторами, когда они ставили в центр повествования, например, любовно-эротические метания Клитемнестры, виновной в нарушении супружеской верности, или уже упоминавшейся Федры, влюбившейся в своего пасынка, — по мнению итальянца, для возвышенного строя оперы-серии подобные персонажи античных мифов и историй были недостойными героями. Трагедия должна воспевать непорочных сыновей, которые благородно жертвуют своей славой и жизнью ради спасения отцов, друзей, за-

³⁸ Следует признать, что физиогномические трактаты имели широкое хождение в Европе, начиная с XV в. (а первое подобное издание вышло в Париже в 1295 г.), что, без сомнения, свидетельствует о популярности учения о познании характера человека через его внешность. См. обширный библиографический список изданий по физиогномике, собранный проф. П. Герлахом [35]. Из него, в частности, следует, что в 1780 г. в Альтенбурге «Физиогномика» Аристотеля была в очередной раз переиздана в составе сборника древних физиогномических трактатов И. Францем.

³⁹ ЯРБА:

Лев, бродя, идет
Родными краями,
Если он заметит ягненка,
Не пробуждается гнев
В благородном сердце.

Но если, походя, он видит
В лицо ужасную тигрицу,
Набрасывается на нее и угрожает ей,
Потому что только ее он считает
Достойной своей ярости (перевод наш. — А. С.).

бывающих о себе, о своем благополучии, чтобы доставить благо друг другу, граждан, ставящих счастье отчизны выше собственного и т. п. [34, р. 390–391]. В этом пункте мы можем наблюдать заметное расхождение классики и классицизма, этические принципы и эстетические основы которого Метастазियो выразил, недвусмысленно споря с Аристотелем. Его герои больше греки и римляне, чем сами древние. И барочное лукавство Анжелики Браччоли-Вивальди он отвергает безапелляционно и однозначно.

Перерабатывая текст «Серала» Зебастиани для Моцарта, Андреас Шахтнер словно шел от комического прообраза к «серьезному, или трагическому зингшпилю» [8, ч. 1, кн. 2, с. 314], держа перед глазами в качестве образца либретто Метастазियो. Но есть и заметные отличия в дикции «Заиды», если воспользоваться выражением Н. Арнокура, — в частности, обратившись к образам-типам хищных кошек, Андреас Шахтнер словно суммирует опыты своих предшественников. С одной стороны, султан традиционно объявляет себя «гордым львом», способным как на милость, так и на расправу, с другой, Заида обвиняет его в кровожадности, клеймя «тигром», который в немецком языке — мужского рода. В то же время ее призыв к Солиману «Тигр! отточи свои когти» преисполнен ярости и «накаленного пафоса» самой настоящей тигрицы! В средней части номера, обращенной уже к возлюбленному, напротив, слышны интонации кошки-матери, способной на самые нежные чувства [37, S. 42]⁴⁰. В контексте известной нам части сюжета, таким образом, происходит взаимообогащение образов протагонистов благодаря сложно и тонко выстроенной контаминации звериных масок в применении к каждому из них. Рядящийся в шкуру благородного царя зверей султан обнаруживает в себе признаки безжалостного убийцы, а разъяренная, словно тигрица, Заида, насколько слушателю уже известно, — пример любви и великодушия, ее неистовый гнев оправдан и истинно благороден. Это не Клитемнестра или Федра, погрязшие в порочных страстях, но натура, по-классицистически возвышенная, готовая к самопожертвованию, в отличие от султана-самодура, который отказывается простить пойманных беглецов.

В так называемой мелодраме⁴¹, открывающей второй акт, султан, уже зная о побеге Заиды, которая предпочла его рабу, — его, который пытался добиться благосклонности девушки не насилем, а любовью! — по выражению Эйнштейна, «произносит бурные диатрибы, направленные против женского пола» [17, с. 423]. Солиман приходит к выводу, «чтобы любовь стала счастливой, женщины должны были бы

⁴⁰ ZAIDE:

Ach, mein Gomat, mit uns Armen
Hat das Schicksal kein Erbarmen.
Nur der Tod, ach, nur der Tod
Endigt unsre herbe Not.

Ах, Гомац, к нам, бедным,
Нет у судьбы жалости.
Только смерть, ах, только смерть
Избавит нас от бед (перевод наш. — А. С.).

⁴¹ Мелодрама — зд.: прозаический текст, декламируемый под музыку. Моцарт познакомился с этим музыкальным жанром в Мангейме, и он произвел на него сильное впечатление. В «Заиде» мелодрамы открывают оба акта и, по мнению А. Эйнштейна, «являются настоящим арсеналом моцартовских выразительных формул» [17, с. 424]. В дальнейшем композитор не стал отказываться в пользу мелодрамы от привычного речитатива с аккомпанементом.

быть такими же, как мы, мужчины»⁴². Далее следует призыв к отказу от «сентиментальной чепухи», приступ гнева с обещанием жестокой мести и уже известная нам ария «гордого льва». Отто Ян отмечает некоторое сходство этого номера «Заиды» с будущей «арией мести» Графа из III акта «Свадьбы Фигаро», но в свойственной ему художественной манере говорит, что контраст между ними столь же велик, как между театром марионеток и дворцом аристократа [5, Bd 2, S. 408, Anm. 38]. А между тем сходство мотивов, безусловно, есть, и в его основе лежит вечная тема взаимоотношения полов, которая, видимо, занимала Моцарта своей неразрешимой сложностью (вспомним только что процитированную сентенцию Солимана) всю жизнь. Австрийский музыкант, дирижер Йозеф Валлниг изложил свои наблюдения на сей счет в статье «Мужской и женский музыкальный язык в “Свадьбе Фигаро” Моцарта» [38], где он скрупулезно, последовательно, со знанием дела прослеживает указанные в заглавии публикации особенности дифференциации персонажей оперы на разных уровнях и с использованием разнообразных возможностей музыкального дискурса: размера (такта), смены темпов, тональностей, инструментальной аранжировки и других выразительных средств искусства звукоизвлечения, причем, на гендерную тему тут накладывается еще и разница в социальном положении героев произведения.

«Моцарт и “вечно женственное”» — так назвал одну из глав своей монографии о композиторе Альфред Эйнштейн [17, с. 68–82]. Фразой «Без описаний отношений с женщинами не обходится ни одна из биографий Моцарта» начинается раздел в книге «Моцарт и его время» наших соотечественников Павла Луцкера и Ирины Сусидко, в котором идет речь «О странностях любви» [19, с. 45–59]. Невольно вновь вступая с полемикой с Отто Яном, хочу заметить, что отношения Вольфганга с женщинами в период его работы над «Заидой» были, насколько нам дано судить, сложны и запутанны, ведь именно тогда он познал первое сильное чувство к Алоизии Вебер, а затем — разочарование, почти измену. Впоследствии он высказывался о ней, родной сестре своей жены Констанции, как лгунье и кокетке [19, с. 49–54]. Второй акт зингшпиля, возможно, представляет собой своеобразное отражение душевных переживаний Моцарта, но высказаны они не тем естественным и понятным языком, которым привык изъясняться романтик Ян. Этот, моцартовский, язык принадлежал уходящей эпохе, однако, еще близкой как самому композитору, так и его благосклонным слушателям, тем самым, для которых он и писал свою музыку. Зачастую в деле лучшего и более полного понимания искусства прошлых эпох нас ждут новые открытия скорее при пристальном оглядывании назад, чем в зряшном беге вперед.

Возвращаясь к злосчастной «Заиде» Шахтнера и Моцарта, отметим, что замеченная и описанная нами зоофизиогномическая система характеров, пожалуй, еще более запутывает сюжет и уж точно не способствует прямому ответу на вопрос, чем же зингшпиль должен был закончиться? И султан, и титульная героиня оперы оказываются образами более сложными, чем считали раньше. Поэтому в постановках спектакля, видимо, не избежать известного приема *deus ex machina*, в данном случае в виде окончательного перерождения Солимана из злобного тигра в великодушного льва⁴³. И это — вполне в духе Вольфганга Амадея Моцарта, ведь и его последняя

⁴² «Aber um in der Liebe glücklich zu werden, müssten die Weiber sein wie wir Männer» [37, S. 32, 34].

⁴³ Открытым оставляет финал Николаус Арнонкур, который в 2006 г. исполнил и записал «Заиду», пригласив к сотрудничеству Тобиаса Моретти. Тот сочинил монологические тексты, связываю-

опера-серия «Милосердие Тита» (1791) на либретто Метастазियो ведет к такому же финалу, к победе возвышенного благородства над низкой мстительностью. Возможно, моральной неудовлетворенностью отчасти объясняется сквозящая в письмах композитора досада относительно невозможности реализовать замысел постановки в Вене зингшпиля на слова доброго малого Андреаса Шахтнера — ведь для Моцарта слово «Честь» обладало сакральным, магическим смыслом: он всегда писал его с большой буквы, а такой чести в его орфографии удостаивались далеко не все даже имена собственные [16, с. 21].

Литература

1. Арнонкур Н. Моцарт не был новатором // Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 112–113.
2. Арнонкур Н. Драматургия Моцарта в зеркале его писем об «Идомеене» // Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 263–275.
3. Privat M. Jahn Otto [Electronic resource] // Neue Deutsche Biographie. 1974. N 10. S. 304–306 / Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Bayerische Akademie der Wissenschaften [Onlinefassung]. — URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118556657.html> (дата обращения: 30.03.2013).
4. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. д-ра искусствоведения Л. О. Акопяна; 2-е рус. изд., испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
5. Jahn O. W. A. Mozart: In vier Bänden. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856–1859. Bd 1. 1856. 716 S.; Bd 2. 1856. 568 S.; Bd 3. 1858. 514 S. Bd 4. 1859. 828 S.
6. Jahn O. W. A. Mozart: In zwei Bänden. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Bd 1. 750 S.; Bd 2. 766 S.
7. Dadelsen G., von. Abert, Hermann Joseph [Electronic resource] // Neue Deutsche Biographie. 1953. No 1. S. 18 / Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Bayerische Akademie der Wissenschaften [Onlinefassung]. — URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118646540.html> (дата обращения: 30.03.2013).
8. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. статья и коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978–1985. Ч. 1, кн. 1: 1756–1774. М., 1978. 534 с.; Ч. 1, кн. 2: 1775–1782. М., 1980. 637 с.; Ч. 2, кн. 1: 1783–1787. М., 1983. 517 с.; Ч. 2, кн. 2: 1787–1791. М., 1985. 568 с.
9. Tyler L. L. «Zaide» in the development of Mozart's operatic language // Music & Letters. 1991. Vol. 72, No 2. (May). P. 214–235.
10. Pellegrin S.-J., abbé. Hippolyte et Aricie: Libretto [Text] // Rameau J.-Ph. Hippolyte et Aricie: Tragédie lyrique [Electronic resource]: Audio CD. [Paris]: Erato, 1997. 3 CD-DA + booklet. P. 60–157.
11. Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / общ. ред. Б. В. Левика. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. 433 с.
12. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 280 с.
13. Rieder H. Heufeld, Franz [Electronic resource] // Neue Deutsche Biographie. 1972. No 9. S. 40 / Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Bayerische Akademie der Wissenschaften [Onlinefassung]. — URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118550500.html> (дата обращения: 30.03.2013).
14. Моцарт В. А. Полн. собр. писем / пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кошкиной, В. М. Кислова. М.: Междунар. отношения, 2006. 536 с.
15. Neumann F.-H. Zur Vorgeschichte der «Zaide» // Mozart-Jahrbuch des Zentralinstitutes für Mozartforschung der internationalen Stiftung Mozarteum. 1962/63. Salzburg: Salzburger Verlag, 1964. S. 216–247.

щие музыкальные номера друг с другом, и сам же выступил в роли чтеца. В конце, после знаменитого квартета (№ 15), не подводящего к развязке, звучит заключительный монолог. В нем слушателям на выбор предлагается ряд вариантов, включая обычный для эпохи Просвещения happy end. Но у самих авторов интерпретации чаша весов склоняется в пользу «мечты о свободе любви», о триумфе любви. Даже ценой смерти [37, S. 48, 50].

16. *Алексеева И. С.* Предисловие // Моцарт В. А. Полн. собр. писем / пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Междунар. отношения, 2006. С. 11–22.
17. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / пер с нем. Е. М. Закс. М.: Классика-XXI, 2007. 472 с.
18. *Саква К. К.* Заметки о Моцартиане // Советская музыка. 1991. № 12. С. 11–16.
19. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
20. *Gottsched J. Ch.* Vorrede // Johann Andree Schachtners, H. S. H. T. [Hochfürstlich Salzburgischen Hof-Trompeters] Poetischer Versuch in zerschiedenen Arten von Gedichten. Mit einer Vorrede des berühmten Tit. Herrn Professor Gottscheds. Augsburg und Innsbruck: Joseph Wolff, 1765 [S. VII–XXVI].
21. *Mozart W. A.* Zaide (Das Serail) // Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien / hrsg. von der Intern. Stiftung Mozarteum Salzburg. Ser. II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd 10 / Vorgelegt von F.-H. Neumann. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1958. 151 S.
22. *Neumann F.-H.* Zur Vorgeschichte der «Zaide» // Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Ser. II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd 10: Zaide (Das Serail) / Vorgelegt von F.-H. Neumann. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1964. S. 11–26.
23. *Sebastiani F. J.* Ein musikalisches Singspiel, genannt: Das Serail, Oder: Die unvermuthete Zusammenkunft in der Claverey zwischen Vater, Tochter und Sohn. Libretto. [Electronic resource] // Bayerische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek — Münchener Digitalisierungszentrum [Onlinefassung]. — URL: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0005/bsb00054219/images/> (дата обращения: 30.03.2013).
24. *Einstein A.* Die Text-Vorlage zu Mozarts «Zaide» // Acta Musiologica. 1936. Vol. 8. Fasc. 1/2. (Jan.–Jun.). S. 30–37.
25. *Metastasio P.* Siroe, re di Persia [Electronic resource] // Libretti d'opera italiani [Online-library]. — URL: http://www.librettidopera.it/siroe_ds/a_03.html (дата обращения: 30.03.2013).
26. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: [Б. и.], 1998. 440 с.; Ч. 2: Эпоха Метастазии. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.
27. *Илюшечкин В. Н.* Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. М.: Наука, 1998. С. 441–465.
28. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.
29. *Сечин А. Г.* Типический маскулинный образ в эллинистическом изобразительном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2007. 26 с.
30. *Сечин А. Г.* Античная физиогномика как средство типизации в изобразительном искусстве // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. 2007. № 10 (31). С. 124–128.
31. *Braccioli G.* Orlando furioso [Electronic resource] // Libretti d'opera italiani [Online-library]. — URL: http://www.librettidopera.it/orlandofur/a_01.html (дата обращения: 30.03.2013).
32. Literaturliste der Mozarts Bibliothek [Electronic resource] / Stiftung Mozarteum Salzburg [Onlinefassung]. — URL: <http://www.mozarteum.at/mensch-mozart/mozarts-bibliothek/literaturliste.html> (дата обращения: 30.03.2013).
33. *Metastasio P.* Estratto dell'arte poetica d'Aristotile, e considerationi su la medesima // Metastasio P. Opere: in 16 tomi. Venèzia: Antonio Zatta, 1781–1783. T. 16. 1783. P. 1–292.
34. *Weiss P.* Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria // The Journal of Musicology. 1982. Vol. 1, No 4. (Oct.). S. 385–394.
35. *Gerlach P.* Bibliography on Physiognomics [Electronic resource] // Dr. W. Peter Gerlach, Köln, Forschungen — Publicationen, 1965–2012 [Onlinefassung]. — URL: <http://www.peter-gerlach.eu/pdf/Bibliographie/Alphabetisch.pdf> (дата обращения: 30.03.2013).
36. *Metastasio P.* Didona abbandonata [Electronic resource] // Libretti d'opera italiani [Online-library]. — URL: http://www.librettidopera.it/didabb/a_02.html (дата обращения: 30.03.2013).
37. *Schachtner A.* Zaide. Libretto [Text]. Zwischentexte von Tobias Moretti // Mozart W. A. Zaide: Deutsches Singspiel [Electronic resource]: Audio CD / Wolfgang Amadeus Mozart; Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. [München, Freiburg]: Sony Music Entertainment Germany, Deutsche Harmonia Mundi, 2006. 2 CD-DA + booklet. S. 8–50.
38. *Wallnig J.* Männliche und weibliche Musiksprache in Mozarts “Le nozze di Figaro” [Electronic resource] // Institut für Mozart Opern Interpretation an der Universität Mozarteum Salzburg [Onlinefassung]. — URL: <http://mozartoper.at/content/view/112/> (дата обращения: 30.03.2013).

Статья поступила в редакцию 15 марта 2013 г.