

УДК 792.54:782.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_37

М.Я. Куклинская

Москва

Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

mkn01@mail.ru

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «COSI FAN TUTTE»)

*Статья посвящена проблемам оперной драматургии в творчестве В.А. Моцарта. Индивидуальность стиля Моцарта, «полижанровость» его произведений для сцены, наличие общих приемов в характеристиках персонажей опер, относящихся к разным жанрам (buffa, Singspiel), дают возможность говорить о создании композитором особой жанровой разновидности оперы, которую автор статьи предлагает называть «моцартовская драма». В качестве драматургической основы «моцартовской драмы» в статье рассматривается жанр *dramma giocoso*. В статье анализируется музыкально-драматургический материал оперы «Cosi fan tutte», на основе которого автор выявляет приемы композиции и особенности музыкального языка, свидетельствующие о новом понимании жанра композитором.*

Ключевые слова. Моцарт, *dramma giocoso*, конфликт, драматургия, композиция, лиризм, *изра*, *Cosi fan tutte*.

Общепризнанным фактом в музыковедении является представление о Моцарте как о композиторе, обновившем существующие жанры оперного искусства. Суть обновления, как справедливо отмечают многочисленные исследователи, состоит в том, что типаж, сложившиеся в ореоле *buffa*, композитор заменяет характерами, то есть придает персонажам индивидуальные черты [1-3]. Музыковеды расходятся лишь в оценках степени и способов изменений, произведенных Моцартом в области оперы. П. Луцкер и И. Сусидко в статье «Новые тенденции в моцартоведении последних лет» справедливо характеризуют ход исследований как движение «от концепций к материалу» [4]. Однако параллельно возникает встречное направление – так сказать, «новая концептуальность», представители которой обращаются к осмыслению оперного творчества Моцарта, расширяя сферу научных интересов в области эстетики, истории, театроведения. Назовем работы Д. Хиртца [5], Э. Лерта [6], Э. Гозринга [7], Д. Хинсона [8], М. Шмидта [9], Л. Люттекена [10], П. Луцкера и И. Сусидко [11-14], Л. Кириллиной [15].

Как известно, Моцарт использовал в оперном творчестве уже существовавшие в его время жанры и формы, не вступал в публичную полемику о взаимоотношениях драмы и музыки (если не считать известной фразы о том, что «поэзия – это послушная дочь музыки») и вообще довольно скупое выражал свои взгляды на оперное искусство. Однако пресловутое восприятие действующих лиц оперы как «живых людей» «из плоти и крови», искренне любящих, страдающих и т.д. приводит Моцарта к столь глубокому переосмыслению традиционных жанров «изнутри», что, на наш взгляд, следует говорить о рождении в его творчестве нового индивидуального типа драмы (условно назовем его «моцартовская драма»). Под «типом драмы» мы подразумеваем принципы взаимодействия содержания и формы, воплощенные в музыкальном материале.

В данной статье мы попытаемся сформулировать основные черты «моцартовской драмы» на примере оперы «Cosi fan tutte» – произведении, в котором новаторское мышление композитора проявилось чрезвычайно ярко.

Казалось бы, второе название оперы – «Школа влюбленных» – неизбежно отправляет нас к многочисленным «Школам...» эпохи классицизма («Школа мужей» и «Школа жен» Ж.Б. Мольера, «Современная школа, или Учительница в новом вкусе» Дж. Кокки и А. Паломбы, «Школа ревнивых» А. Сальери и К. Маццолла), основным содержанием которых были человеческие слабости, подлежащие высмеиванию и исправлению. Большое количество лирического музыкального материала в опере Моцарта легко объяснить традициями сентиментализма в неаполитанском варианте *dramma giocoso* (оказавшем влияние и на венецианца Лоренцо да Понте), а также влиянием популярного «чувствительного стиля» а ла Н. Пиччини. Разве драматургия «*Così fan tutte*» не соответствует принципам, зародившимся в недрах неаполитанской традиции за полстолетия до появления оперы Моцарта, о которых пишет П. Луцкер: «Неаполитанская комедия имеет специфический “диалект” не только в либретто, но и в музыке. Роль комической стилистики здесь меньше, она сконцентрирована только у буффонных персонажей, а разветвленная лирическая линия в музыке выдержана в серьезном ключе – арии представляют собой выражение аффектов и количественно преобладают над комическими» [13, с. 28]?

Однако с «*Così fan tutte*» все не так просто. Недаром с момента ее рождения и до сих пор она остается предметом противоречивых толкований и споров.

Противоречие заложено уже в определении жанра. Известно, что в либретто Лоренцо да Понте опера названа *dramma giocoso*, но сам Моцарт в Каталоге своих сочинений обозначает жанр «*Così fan tutte*» как *opera buffa*. Такое же изменение претерпел и «*Don Giovanni*», хотя эту оперу все же чаще обозначают как *dramma giocoso*. («*Don Giovanni*» в любом случае трудно воспринять как *opera buffa*: образ Смерти в лице Командора здесь менее всего напоминает пародию, разыгрываемую на площадях в ярмарочном театре). Но так ли уж мало поводов для драмы в «*Così fan tutte*?» Понятно, что слово «*dramma*» в

либретто XVIII в. формально являлось всего лишь синонимом словосочетания «текст пьесы». Эмоциональную окраску особой конфликтности и напряженного развития оперная «*dramma*» не имела, хотя теория драмы Аристотеля в то время была хорошо известна. Так или иначе, наличие законченного текста было свойственно и другим жанрам эпохи, серьезным и комическим, в названиях которых слово «*dramma*» отсутствует. Кроется ли за этим некий особый смысл? Большинство исследователей склоняются к отрицательному ответу. Тем не менее *dramma giocoso* обладает важными особенностями в области содержания и композиции и, безусловно, не случайно является жанровой основой для «моцартовской драмы».

Определение «*dramma giocoso per musica*» появилось в середине XVIII века. Основные драматургические и композиционные признаки жанра утвердились в творчестве венецианского драматурга Карло Гольдони, литературное наследие которого, помимо широко известных пьес, включает 77 оперных либретто. Одной из первых принято считать появившуюся в 1748 г. *dramma giocoso* Дж. Кокки и А. Паломбы «Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе» («*La scuola moderna o sia La maestro di buon gusto*») с текстом, позднее переписанным Гольдони (творчеству Гольдони посвящено исчерпывающее исследование П. Луцкера [13, с. 243-363]). Даниел Хиртц отмечает, что в либретто 50-х гг. Гольдони соединяет персонажей *opera seria* (особенно пару «благородных любовников») с пестрой толпой слуг и простолудинов популярных в комическом жанре [5, с. 195]. Соединение серьезных и комических элементов становится одним из основных признаков *dramma giocoso*. Другой признак – появление у Гольдони персонажей *di mezzo carattere* (полухарактерных), которые впоследствии будут играть особо важную роль в операх Моцарта. Таким образом, в операх этого жанра свободно сосуществуют три группы действующих лиц (в определенной степени их можно обозначить как «амплуа»): *seria*, *mezzo carattere* и *buffa*.

Композицию *dramma giocoso* составляют два больших действия, в финалах которых благородные герои участия не принимают и сценическое действие отдано на откуп персонажам *buffa*. За двумя основными действиями следует короткий резюмирующий третий акт. Впрочем, такая структура не была строго обязательной. Она соблюдалась, например, в шести *drammi giocosi* Гайдна, написанных на тексты Гольдони и других авторов (Карла Фриберта, Франческо Путтини), но в либретто Лоренцо да Понте, созданными для Моцарта, – и в «*Così fan tutte*», и в «*Don Giovanni*» третий акт заменен большими финалами-резюме, отчасти выходящими за рамки фабулы. Разнообразием форм и композиции отличались оперы Бальтассаре Галуппи и Никколло Пиччини на тексты Гольдони [13, с. 322–363].

И все же для истории оперы важнее оказались не структурные, а драматургические новшества, введенные знаменитым венецианцем. П. Луцкер делает очень верное замечание о том, что Гольдони «стремится строить действие не на основе череды сценических трюков, а на основе конфликтов, проистекающих из столкновения жизненных интересов» [13, с. 256]. В этом-то и суть жанра *dramma giocoso*, отличавшая его от других комических «собратьев»! Наличие в либретто психологического конфликта как источника драматического и, соответственно, сценического действия – вот что было главным достижением Гольдони! Для самого драматурга это было чрезвычайно важно – недаром он скрупулезно объясняет созданные им принципы *dramma giocoso* во вступительных записках к работам разных лет [16, с. 89–106]. В сочетании серьезного и комического Гольдони видит путь к сценическому правдоподобию. Драматурга волнует проблема создания убедительных характеров персонажей. Он строит их на сочетании типического и индивидуального, выявляет возникающий конфликт и ищет органичные способы его воплощения (об этом подробно пишет П. Луцкер [13]).

Соответствует ли либретто «*Così fan tutte*», написанное Лоренцо да Понте, формальным признакам *dramma giocoso*?

Разумеется, да. Перед нами три типа персонажей:

- «благородные» герои Фьордилиджи и Феррандо;
- пара *di mezzo carattere*: Дорабелла и Гульельмо;
- персонажи *buffa*: Деспина и Дон Альфонсо.

Комические эпизоды (появление мнимого врача в 1-м действии и мнимого адвоката во 2-м), как и полагается, сосредоточены в финалах. После двух основных актов следует большой ансамбль, заменяющий короткий 3-й, который, скорее, является резюмирующим текстом «от автора». Замечательные лирические номера 1-го (ария Феррандо) и особенно 2-го действия (рондо Фьордилиджи, дуэт Фьордилиджи и Феррандо) – результат воздействия неаполитанской оперной традиции, предполагающей облагораживание площадного комизма «благородной чувствительностью», а также влияния «галантного стиля» [15].

Возникает вопрос: почему Моцарт в Каталоге меняет название жанра с *dramma giocoso* на *opera buffa*? Что это? Простая небрежность (в изданиях Рикорди возвращено название *dramma giocoso*)? Равнодушие к формальностям? Отношение к *dramma giocoso* как к одному из вариантов названия комической оперы?

В письме отцу от 7 мая 1783 г. Моцарт пишет о своих пожеланиях либреттисту Вареско: «Может быть, он смог бы написать для меня либретто с 7 персонажами... Чтобы в целом это была настоящая Комедия. И чтобы по возможности там были 2 одинаково хорошие женские роли. – И пусть одна будет *Seria*, а другая *Mezzo Carattere* – но по качеству – обе должны быть одинаково хороши. А третья женская роль может быть совершенная буффа, как и все мужские роли, если потребуется» [17, с. 378]. Можно предположить, что Моцарт повторил свои требования да Понте, поскольку, по крайней мере, женские персонажи *Così fan tutte* соответствуют описанию. Но подобное соотношение действующих лиц мы находим,

к примеру, и в зингшпиле «Die Entführung aus dem Serail»:

- лирические герои Констанца и Бельмонте;
- mezzo carrattere Блондхен и Педрилло;
- buffa – Осмин.

Нетрудно обнаружить те же три группы в опере buffa *Le nozze di Figaro*, отличающейся лишь большим количеством действующих лиц:

- персонажи seria Графиня и Граф; в эту же группу по музыкальному материалу попадает Бартоло;
- mezzo carrattere Сюзанна и Фигаро; отчасти Керубино и Марцелина, которых в равной степени можно отнести и к персонажам buffa;
- buffa Базилио и Курцио, отчасти, Барбарина.

Неоднократно подобная «полижанровая принадлежность» персонажей становилась предметом исследования в связи с *dramma giocoso Don Giovanni* [2, с. 292-317].

Подобные типы характеров отчасти мы можем наблюдать в *Zauberflöte*. Памины и Тамино – лирическая пара, роли mezzo carrattere отданы Трем Дамам, Папагена и Папагено по музыкальному языку ближе комедийному типу. Зато функции seria в опере расширены за счет Царицы Ночи и Зарастро. Яркий буффонный образ – мавр Моностаос.

Даже при беглом рассмотрении проблемы становится понятным, что для Моцарта в период 80 – 90-х гг. уже не столь важны внешние признаки жанров и даже их национальная принадлежность (*Singspiel*, buffa), сколько характеры персонажей. Хотя «национальность» жанра его все же волнует – с точки зрения напевности языка и востребованности у публики [17, с. 369]. Из всего арсенала выразительных средств комических опер XVIII в. Моцарт выбирает необходимые ему типы характеров и создает свой собственный вариант жанра, строго не привязанный к композиции и типажам итальянского buffa или немецкого *Singspiel*.

Существующие в среде вокалистов определения «моцартовский тенор» или «моцартовское сопрано» следует отнести

не только к типу голоса, но и к типу характера. Аналогии между ариями Бельмонте «*Die Entführung aus dem Serail*», Оттавио «*Don Giovanni*», Феррандо «*Così fan tutte*», Тамино «*Zauberflöte*» несомненны. В музыкальном материале всех теноров мы обнаруживаем сдержанные темпы, плавную мелодику, изысканные хроматические интонации, ритмические задержания, чередование сильных и слабых окончаний фраз, романсный тип аккомпанемента.

Все эти партии писались для разных исполнителей (Бельмонте – Иоганн Адамбергер, Вена, 16 июня 1782 г.; Оттавио – Антонио Бальони, Прага, 29 октября 1787 г.; Феррандо – Винченцо Кальвези, Вена, 26 января 1790 г.; Тамино – Бенедикт Шак, Вена, 30 сентября 1791 г.). Следовательно, мы можем говорить именно о моцартовском типе образов, а не связывать сходство материала с определенными солистами, хотя композитор любил, чтобы ария подходила певцу «как платье по размеру» [17, с. 183].

Мужские партии mezzo carrattere Моцарт предпочитает отдавать баритонам. Фигаро, Дон Жуан, Гульельмо, отчасти, Педрилло – вот главные представители данного типа персонажей. Сольные номера баритонов mezzo carrattere могут быть достаточно сложными в области вокальной техники, но при этом иметь танцевально-песенную основу (менуэт, серенада). Кроме того, в зависимости от обстоятельств, персонажи mezzo carrattere могут исполнять как арии-seria («*Aprite un po' quegli'occhi*» Фигаро), так и buffa (например, «*Rivolgete a lui lo sguardo*» Гульельмо, которая близка по музыкальному материалу арии «со списком» Лепорелло). По типу характера все баритоны mezzo carrattere энергичны, предприимчивы и находчивы.

Женские персонажи в поздних комических операх Моцарта отвечают пожеланиям композитора, изложенным в процитированном выше письме [17, с. 378]. Во всех сочинениях есть две «одинаково хорошие женские роли», одна из которых seria, а другая – mezzo carrattere: Графиня и Сюзанна («*Le nozze di Figaro*»), Констанца и Блондхен («*Die Entführung aus dem Serail*»), Донна Анна и Донна

Эльвира («Don Giovanni»), Фьордилиджи и Дорабелла («Cosi fan tutte»). Героини seria обязательно имеют сложную виртуозную арию. Наконец, «совершенная буффа» нашла свое выражение в образах Церлины, Деспины и Папагены.

Разумеется, речь идет лишь о тенденциях, а не об обязательном соблюдении структуры, изначально заявленной в *dramma giocoso* и избранной Моцартом в качестве основы собственного типа драмы. Напротив, здесь особенно важен тот факт, что персонажи (тенора, баритоны или сопрано) стоят как бы «над жанром». Не столь важно, в каком жанровом «пространстве» находится герой – итальянском *buffa* или немецком *Singspiel*. Это пространство иного, повторим, «моцартовского типа» драмы, который и обуславливает тот или иной характер. Однако Моцарт избегает закрепления типажей, превращения их в традиционные персонажи – маски. Если же поднимать вопрос о проблемах национальной принадлежности характера, то уместно будет вспомнить характеристику, данную Е. Черной: «На формировании национального характера австрийцев оставили след и дух поэтической мечтательности, свойственный славянам, и деятельная французско-итальянская пылкость, и фундаментальность мысли, характерная для немцев» [2, с. 39]. Е. Черная отмечает также «иронический склад ума, оберегающий от излишней патетики» [Там же, с. 39]. Таким образом, с определенной долей иронии мы можем сказать, что все герои Моцарта обладают... «австрийским характером».

Изменение жанра «Cosi fan tutte» с *dramma giocoso* на *opera buffa* не является принципиальным, ибо эта опера представляет вообще иной тип – «моцартовской драмы», создание которой композитор, в отличие от признанных реформаторов, вероятнее всего, специально не планировал, а результат точно не декларировал. Скорее, в Каталоге Моцарт решил просто указать на ее жанровые истоки.

Интересно сравнить с точки зрения жанровых особенностей «Cosi fan tutte» с одним из лучших театрально-сцени-

ческих произведений «чувствительного стиля» XVIII в. «La Scicchina ossia La buona figliola» Н. Пиччини. Опера Пиччини, при всем своем обаянии, отличается от сочинения Моцарта, как «театр представления» от «театра переживания». На наш взгляд, Пиччини не удалось найти путь к органичному соединению *seria* и *buffa*. Каждый из персонажей строго ограничен рамками амплуа. Остроумный музыкальный материал в партиях Серпины и Паолуччи не выходит за границы привычных форм *buffa*, а прелестные мелодии Чеккины непременно чувствительны, причем как до возникновения конфликта, так и после. Формальное объединение персонажей в финалах ничего не меняет в их образах. Перед нами не люди, а маски. По содержанию «La buona figliola» Пиччини остается в рамках нравоучительной комедии.

У Моцарта совершенно иное. Мы солидарны с А. Эйнштейном, который написал о «Cosi fan tutte» следующие строки: «Всякий, имеющий уши, чтобы слышать, непременно ощутит личное участие Моцарта в судьбах его персонажей, даже здесь, в самой буффонной из всех его опер. Поэтому никто и не воспримет эту, якобы «самую итальянскую» из всех итальянских опер Моцарта как подлинно итальянскую. И не потому, что Моцарт был немцем, а потому, что он был великим драматургом, а не только мелодистом. Паизиелло и Чимароза тоже были мелодистами» [18, с. 417].

В плане рассмотрения оперы как нового типа драмы принципиальным оказывается вопрос о восприятии «Cosi fan tutte» современниками и последователями. У этого сочинения во все времена были как противники, так и защитники. Основные претензии противников прошлых столетий касаются неправдоподобия и фривольности сюжета. Это кажется странным. По сравнению с нелепостями, скажем, «Мнимой садовницы» либретто «Cosi fan tutte» выглядит предельно внятным. Ничего выходящего за пределы театральной логики *buffa* здесь нет. Мотивы переодевания и неузнавания встречаются в либретто комических опер на каждом шагу. Маска – это основа буффонной фабулы. Но претензии к лите-

ратурному тексту чрезвычайно интересны именно потому, что они свидетельствуют об интуитивном восприятии зрителями правды человеческих характеров и взаимоотношений, заложенных в музыку и разрушающих привычные рамки buffa. Г. Чичерин пишет: «Моцарт сыграл ту штуку – глубочайшую штуку там, где предполагалось только переодевание, маскарад, смешные реквизиты буффонады, там именно он как раз, наоборот, внес вторжение всемогущего демиурга Эроса и мировую проблему изменчивости и свободы любви на месте пустой легкомысленной итальянской игры» [19, с. 225].

Споры о содержании «Cosi fan tutte» не утихают уже несколько столетий. Автор классического исследования о Моцарте Г. Аберт весьма суров по отношению к героям оперы: «из этого сочинения Моцарта исключается вся прежняя драматургия, изображение наполненной жизнью изменчивости характеров. Любовь, его давняя основная тема, правда, еще остается, однако она, так сказать, мелькает в кукольных образах; она не в состоянии разжечь огонь в их душах и не может стать их судьбой» [1, с. 195].

Мы можем только внести свою лепту в полемику и, прежде всего обратившись к музыке, решительно возразить точке зрения Г. Аберта.

У Моцарта все герои «Cosi fan tutte» – живые создания, отнюдь не идеальные, но искренние. Не всем дано быть Тристаном и Изольдой или Ромео и Джульеттой, но это не означает, что люди не имеют права любить. Герои *Cosi fan tutte* не дурны и не глупы, они просто очень молоды. Они пока еще учатся любви (в этом смысле «Cosi fan tutte» действительно «Школа влюбленных»), и их первые робкие чувства – не повод для столь жестоких уроков. На наш взгляд, музыка Моцарта «восстает» и против легкомыслия либретто, и против его «показательного» дидактизма.

Драматургию этой необычной оперы составляют две сферы: сфера игры и искреннего чувства, которые сталкиваются между собой на протяжении всего произведения. В этом источник основного конфликта «Cosi fan tutte»: не противостояние мудрости (скепсиса, цинизма) и неопытности

(наивности, «будничности»), а все более запутывающийся по ходу действия клубок взаимоотношений «игры» и «не-игры».

В начале произведения композитор действует в рамках вполне традиционных драматургических приемов: например, тонально объединяет экспозицию (№ 15), спускаясь в каждом последующем номере на терцию вниз: G, E, C, A-dur, f-moll. Впрочем, уже здесь можно отметить нечастую гостью в комической опере – сцену сквозного развития, образуемую тремя терцетами Феррандо, Гульельмо и Дона Альфонсо. Но основные драматургические «сюрпризы» ожидают нас впереди, там, где «сфера игры» и «сфера искреннего чувства» столкнутся и вступят в столь сложные взаимоотношения, что появление новых принципов организации материала в музыкальном тексте станет практически неизбежным.

Начало этого этапа – «вступления в игру» Феррандо и Гульельмо – происходит в № 6 Quintetto. В «героическом» марше нарочито повторяется тоника Es-dur, за которую упорно «держатся» в своих репликах оба молодых человека, явно чувствуя себя неловко и боясь сделать шаг в сторону. Искренняя растерянность их подруг находит воплощение в мелодике, близкой *lamento*, с характерным ритмом «вздоха» и неустойчивой гармонией (особенно выразительны отклонения во II «неаполитанскую» ступень).

Но вот далее – вне всяких законов buffa и вопреки традиционной драматургической логике! – возникают два изумительных лирических номера: квинтет «Di scrivermi ogni giorno» и терцеттино «Soave sia il vento», в которых нет и тени пародии, насмешки или буффонады. Первые фразы Фьордилиджи и Дорабеллы в квинтете прерываются паузами: голоса сестер дрожат от едва сдерживаемых слез. Молодые люди, тронутые неподдельным горем своих невест, кажется, и сами верят в расставание – их партии повторяют ритмический рисунок героинь, и только *aparte* Дона Альфонсо контрастируют основному материалу. Голоса влюбленных сливаются во фразе «Mi si divide il cor» – одном из лучших примеров тонкой, интимной моцартов-

ской лирики, когда на фоне нарастающего напряжения гармонии (DD-D-VI) в верхнем регистре вдруг возникает небесная кантиленная тема Фьордилиджи. В терцеттино даже Дон Альфонсо поддается обаянию пейзажа, покой которого, создаваемый живописными пассажами струнных в оркестре, отвечает смирению в душах сестер.

Вторая половина 1-го действия – это стихия игры. Очень остроумны пародии на «aria di carattere» («Smanie implacabili che m'agitano» Дорабеллы) и «aria patetica» («Come scoglio» Фьордилиджи). Обе девушки пытаются переносить свое несчастье со стоицизмом античных героинь (все традиционные признаки арий подчеркнuto преувеличены: контрасты регистров, резкая смена восходящего и нисходящего движения, обилие уменьшенных гармоний и ритмического пунктира), но их «возвышенному страданию» все время что-то мешает – то насмешливая болтовня и ария Деспины, то появление нелепых «албанцев». Правда, ария Фьордилиджи очень серьезна в другом отношении: качественное звучание в таком диапазоне доступно только незаурядному сопрано. Тем забавнее последующий контраст с песенно-танцевальной арией Гульельмо, буквально «обрушивающей» пафос музыкального материала Фьордилиджи.

Решительная отповедь сестер в секстете C-dur вызывает такую неподдельную радость у молодых людей, что они с еще большим задором погружаются в любовную игру, ибо знают о ее «невсамделишной» сути и понятия не имеют о ее опасности. Но и в этой части действия Моцарт прерывает ход комедийных эпизодов, располагая между ними прекрасную лирическую арию Феррандо в A-dur «Un'aura amorosa».

Дальнейший ход игры – сплошное жульничество со стороны Дона Альфонсо и Деспины. Во-первых, эпизод с отравлением и близостью мнимой кончины вгонит в состояние шока кого угодно, а не только юных неопытных девушек. Во-вторых, Деспина в маске Доктора грозит им судом (!) за «доведение до самоубийства». Такие способы «принуждения к благосклонности» не очень-то честны даже в

игре. То, что измена героинь рождается от испуга и искреннего сострадания, а отнюдь не от легкомыслия, говорит, скорее, в их пользу. В сцене «оживления» вошедшие во вкус Феррандо и Гульельмо с упоением продолжают дурачиться. Музыка заставляет вспомнить некоторые приемы из блистательного финала 2-го действия «Le nozze di Figaro». Моцарту достаточно два-три штриха (резкая смена темпа с Allegro на Andante, ритмически «шатающаяся» пунктирная тема в оркестре, короткие, через паузы, фразы солистов) – и комическая сценка готова.

И 2-е действие начинается в сфере игры с арии «Una donna a quindici anni – своего рода «credo» «змеи-искусительницы» Деспины. Теперь в игру вступают сестры и делают это так же легко, как и их женихи, и по тем же самым причинам: они уверены, что их благосклонность к «албанцам» будет «невсамделишной» и пока не догадываются, что «с любовью не шутят».

Гениальная драматургическая находка Моцарта – квартет «La mano a me date». По сути, это не квартет, а дуэт Дона Альфонсо и Деспины, которые пытаются заставить играть молодых людей по своим правилам. Но Феррандо и Гульельмо лишь пассивно повторяют последние слова Дона Альфонсо, а девушки и вовсе молчат. Дон Альфонсо и Деспина вынуждены вести диалог якобы от имени героев не столько потому, что те разыгрывают мнимое смущение, а потому, что четверо влюбленных не понимают правила карнавальной амурной интрижки, которая в представлении Дона Альфонсо и Деспины и называется любовью. Неискушенные юные создания с удивлением обнаруживают такую сторону «любви» и пускаются в авантюру. Дуэт Дорабеллы и Гульельмо «Il cogo vi dono» – «родственник» дуэта Дон Жуана и Церлины. Разница лишь в том, что здесь оба участника игры одинаково неопытны.

Совершенно другая история разворачивается между Фьордилиджи и Феррандо. Во 2-м действии материал рондо Фьордилиджи, арии Феррандо и последующего дуэта не просто серьезен – он возвышенно серьезен. Рондо вызы-

вает ассоциации со знаменитой арией Секста «*Der per questo istante solo*» из «Милосердия Тита»: оба персонажа рефлексиируют, обвиняя себя в измене; обе арии написаны в дизезных тональностях – А- и Е-dur, состоят из медленной и быстрой частей (более развернутой у Секста). Вокальную партию сопровождают обязательные инструменты, в темах ощущается интонационное сходство и т. д. Само наличие арии *seria* в комической опере в то время, как мы знаем, уже не является чем-то необычным, но, во-первых, она слишком масштабна для оперы *buffa*, расположена слишком близко к финалу, а во-вторых, является центром огромного сквозного лирического ряда номеров: ария Феррандо В-dur – рондо Фьордилиджи – каватина Феррандо с-moll – дуэт Фьордилиджи и Феррандо А-dur. Возникает ощущение, что Моцарт внезапно передумал писать комическую оперу и обратился к другому жанру. Возможно, что таким образом, сознательно или нет, он, вопреки да Понте, выразил личный протест против скепсиса Дона Альфонсо и меркантильности Деспины. Уже после арии «*Ah, lo veggio*» увлечение Феррандо становится все труднее считать просто игрой. Правда, этот номер, в котором вдруг мелькают интонации арии Керубино из 2 д., иногда пропускают. В большом дуэте обращает на себя внимание соотношение темпов: *Adagio-Allegro-Larghetto*. Движение темпа от медленного к еще более медленному встречается не так часто, а в комической опере тем более (да еще в № 29 из 31-го). Но композитору нужна возможность быть предельно подробным и убедительным в процессе «выращивания» взаимного, по нашему мнению, чувства Феррандо и Фьордилиджи. В конце концов, разве мужчины не могут сами попасться в расставленные сети? В последнем разделе Моцарт пишет ремарку к партии Феррандо: «*con gran dolcezza*». Выстраивая драматургическую линию Фьордилиджи и Феррандо, Моцарт серьезен и трогателен как никогда.

Сцена ложной свадьбы, казалось бы, должна являть собой торжество игры и иллюзии, в сетях которой запутались обе пары. Однако уже в который раз в игровом простран-

стве оперы комедийная суэта вдруг замирает, и возникает полифонический эпизод *Larghetto* «*E nel tuo, nel mio bicchiero*» – выражение идеального, но иллюзорного счастья. Начало темы излагается в форме канона в партиях Фьордилиджи и Дорабеллы, а затем контрапунктом присоединяется «тема-ответ» Феррандо. По красоте и благородству музыкального материала этот эпизод, скорее, мог бы быть частью какой-нибудь мессы, чем оперы *buffa*. Но с приходом Деспины – Нотариуса музыка «возвращается с небес», и комедийные приемы (короткие восходящие темы в оркестре с обильной мелизматикой, вокальная партия, построенная на репетициях тоники, элементарная гармония Т-Д, быстрый темп) разрушают волшебную атмосферу. Игра окончена, и наступает развязка. Финал – единственная сцена в опере, которую, пожалуй, можно упрекнуть в отсутствии органики. Моцарт как будто сам не знает, как выпутать героев из сложившейся ситуации и закончить оперу. Он выбирает традиционный спасительный, состоящий из моральных сентенций, финальный ансамбль, где герои традиционно оказываются как бы вне фабулы, вернее, «над ней».

Незаурядность «*Così fan tutte*» очевидна. Такие шедевры, как квинтет «*Di scrivermi ogni giorno*», терцеттино «*Soave sia il vento*», рондо Фьордилиджи, дуэт Феррандо и Фьордилиджи своей проникновенностью и глубиной во много раз превосходят материал, к примеру, «*La buona figliola*» Пиччини и «*La finta giardiniera*» самого Моцарта и, конечно же, выходят за рамки *dramma giocoso*. Еще сомнительнее выглядит попытка отнести «*Così fan tutte*» к жанру *opera buffa*, ибо главный признак *buffa*, доставшийся по наследству от *commedia dell'arte*, это наличие масок. Мы считаем, что у Моцарта связь персонажей с традиционными масками *buffa* носит внешний формальный характер. Маска предполагает игру, при которой обязательно отстранение «я» от «не-я». Персонажи *buffa* заведомо играют в чувства, но не переживают их. В «*Così fan tutte*» все не так. Даже тогда, когда герои неловко пытаются играть «в другого», они в своей наивности и искренности так увлекаются, что попадают в собственные ловушки и влюбляются всерьез.

Э. Гоэринг в довольно интересном исследовании выявляет разницу между Доном Альфонсо и традиционной маской философа-buffa, между Деспиной и маской служанки-buffa [7]. Правда, в результате он приходит к выводу о правомерности «комической модели» «*Così fan tutte*», выдвигая в качестве главной идею смеха: «тот, кто может смеяться над ситуацией, имеет преимущество перед тем, кто не может найти в ней ничего забавного» [7, p. 266].

Драматургические особенности «моцартовской драмы» оказали непосредственное влияние и на сценическую судьбу произведения. «*Così fan tutte*» – одна из самых репертуарных опер. Ей повезло – она может похвастаться большим количеством удачных постановок. Но вот что интересно. Знаменитые мастера прошлого поколения – Жан-Пьер Поннель (фильм-опера, 1988 г.), Джорджо Стреллер (Милан, 1998 г.) – ставили веселые и остроумные спектакли, безобидно посмеиваясь над незадачливыми влюбленными. В XXI в. все чаще трактуют «*Così fan tutte*» как драму. Такие режиссеры, как Клаус Гут (Зальцбург, 2009 г.) и Свен-Эрик Бехтольф (Зальцбург, 2013 г.), Флорис Виссер (Москва, 2018 г.), решают финал оперы весьма драматично: герои больше не доверяют друг другу, их любовь поругана, и жизнь теряет смысл.

В истории драматического театра известны две репертуарные пьесы с одинаковым названием – «С любовью не шутят» испанского драматурга XVII в. Педро Кальдерона и французского романтика Альфреда де Мюссе. У Кальдерона пьеса заканчивается хорошо, а у Мюссе героиня умирает. Почему в XXI в. предпочитают всерьез отнестись к сюжету, который изначально кажется простым и забавным? Сегодня веселая нравучительность «Школ...» эпохи классицизма и Просвещения кажется чем-то далеким и неактуальным. Зато проблема сохранения человеческого чувства, все более хрупкого и незащищенного в нашем технократическом мире, не может не вызвать горячего отклика. Дон Альфонсо, пусть и с благими с его точки зрения целями, разрушает,

возможно, несовершенные, но искренние чувства четырех очень молодых людей. Скептик, циник или философ – он разрушает, но ничего не создает взамен. Так ли уж случайно Моцарт лишает его развернутого сольного номера, довольствуясь более чем скромной арией «*Vorrei dir*» в 1-м действии и небольшим резюме во 2-м? Оба они уступают по масштабам и разнообразию выразительных средств не только материалу главных героев, но и двум ариям – buffa Деспины. «С любовью не шутят» – вот главная мысль «*Così fan tutte*», которая в наше время все чаще выходит на первый план. И музыкальная драматургия произведения, как мы попытались показать выше, дает все возможности для подобной трактовки. Если бы существовало понятие «лирическая опера XVIII века», то «*Così fan tutte*» можно было бы считать, пожалуй, идеальным примером жанра. Но мы все же остановимся на определении «моцартовская драма» и назовем ее основные черты:

- жанровым истоком «моцартовской драмы» служит *dramma giocoso*;
- главным отличием является принципиально новое качество соединения и взаимопроникновения комического и лирического материала (внезапные прерывания комедийного сюжетного хода лирическими вставками, выстраивание сквозных лирических рядов «над фабулой»);
- источником драмы становится психологический конфликт между персонажами; отсюда – новаторские приемы драматургии (сцены сквозного развития, «ложные» ансамбли, игровые элементы);
- вокальные и психологические типы образуют галерею образов (не масок!), стоящих «над жанрами» и объединенных общими чертами: мечтательный «моцартовский тенор», деятельный «моцартовский баритон», два типа сопрано;
- ведущая роль в драматургии принадлежит лирическому началу, обуславливающему не только особенности композиции и музыкального языка, но и ту правду характеров и человеческих взаимоотношений, которая по праву считается высшим достижением гения Моцарта.

Список литературы

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 2, кн. 2. М.: Музыка, 1990. 560 с.
2. Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963. 429 с.
3. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 210 с.
4. Луцкер П., Сусидко И. Новые тенденции в моцартоведении // Старинная музыка. 2006. № 1–2. С. 2–5.
5. Heartz D. Mozart's Operas. Berkeley: University of California Press, 1990. 300 p.
6. Lert E. Mozart auf dem Thater. Berlin: Humboldt-Universität, 1990. 491 p.
7. Goering E.J. Three Modes of Perception in Mozart. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 301 p.
8. Hinson D.R. Are you serious? An examination of the role of the tenor in Mozart's Operas Don Giovanni and Cosi fan tutte. A Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School at the University of North Carolina for the degree Doctor of Musical Arts. Greensboro, 2009.
9. Schmid M.H. Mozarts opern. Ein musikalischer Werführer. München: Verlag C.H.Beck oHG, 2009. 128 p.
10. Lütteken L. Mozart. Leben und Musik im Yeitalter der Aufklärung. München: Verlag C.H.Beck, 2017. 296 p.
11. Луцкер П.В. Оперное творчество Моцарта в его отношениях к художественно-эстетическим принципам эпохи Просвещения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 21 с.
12. Луцкер П.В. Cosi fan tutte и проблемы позднего стиля В.А. Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. Вып. 135. С. 28–42.
13. Луцкер П.В. Традиции итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015. 469 с.
14. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
15. Кириллина Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс]. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/1/kirillina-galant.pdf> (дата обращения: 28.06.2020).
16. Paumgartner B. Mozart. Atlantis: Kremays & Scheriau, 1993. 599 p.
17. Моцарт В.А. Полное собрание писем. М.: Междунар. отношения, 2014. 537 с.
18. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Классика XXI, 2007. 460 с.
19. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1971. 319 с.

Сведения об авторе:

Куклинская Марина Яковлевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

ул. Суздальская, 40 Б, Москва, 111672
mkno1@mail.ru

Дата поступления статьи: 03.07.2020

Одобрено: 14.09.2020

Дата публикации: 25.11.2020

Для цитирования:

Куклинская М.А. Проблема идентификации жанра в творчестве В.А. Моцарта (на примере оперы «Cosi fan tutte») // Сфера культуры. 2020. № 1 (1). С. 37–48.

УДК 792.54:782.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_1_37

M.YA. Kuklinskaya

Moscow

Vishnevskaya College of Musical and Theatre Art

mkno1@mail.ru

THE PROBLEM OF GENRE IN MOZART (ON “COSI FAN TUTTE”)

This paper examines opera drama in Mozart's oeuvre. The individuality of Mozart's style; the “poly-generic” quality of his works for the stage; and the presence of devices to portray characters common to different types of opera (buffa, singspiel); make it possible to talk about the composer creating a special genre of opera. This paper proposes to define this as “Mozartian drama.” It considers the genre of *dramma giocoso* (playful drama) to be its dramaturgical basis. The paper analyses the musical and dramatic material of the opera “Cosi fan tutte,” considering its composition and features of its musical language, and comes to a conclusion about the com-

poser's new understanding of its genre. In the course of the research, the author notes that Mozart transformed traditional operatic features. He establishes a special type of relationship between the performative and lyrical-psychological spheres of the operatic text and thereby generates a number of dramatic and compositional innovations. Comparing “Cosi fan tutte” to Mozart's stage works of the 80-90s, the article also outlines the formation of the basic principles of “Mozartian drama.”

Keywords: Mozart, *dramma giocoso*, opera, genre, dramaturgy, composition, lyricism, *Cosi fan tutte*.

References

1. Abert, G. (1990) V.A. *Mocart*. CH 2. KN 2. [W.A. Mozart. Part Two. Book. 2]. Moscow: Music. (In Russian).
2. Chernaia, E. (1963) *Motsart i avstriiskii muzykal'nyi teatr* [Mozart and Austrian Musical Theatre]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
3. Chigaryova, E. (2000) *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time]. Moscow: URSS. (In Russian).
4. Lutsker, P., Susidko I. (2006) *Novye tendentsii v motsartovedenii*. [New Trends in Mozartology]. *Starinnaiia Musica* [Ancient Music], 1-2, 2-5. (In Russian).
5. Hertz, D. (1990) *Mozart's Operas*. Berkeley, University of California Press. (In English).
6. Lert, E. (1990) *Mozart auf dem Thater*. Berlin: Humboldt-Universität.
7. Goering, E.J. (2004) *Three Modes of Perception in Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Hinson, D.R. (2009) *Are You Serious? An Examination of the Role of the Tenor in Mozart's Operas Don Giovanni and Cosi fan tutte*. Dissertation, University of North Carolina, Greensboro.
9. Schmid, M.H. (2009). *Mozarts opern. Ein musikalischer Werführer*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
10. Lütteken, L. (2017). *Mozart. Leben und Musik im Yeitalter der Aufklärung*. München: Verlag C.H. Beck.

11. Lutsker, P. (1990) *Opernoe tvorchestvo Motsarta v ego otnosheniiakh k khudozhestvenno-esteticheskim printsipam epokhi Prosveshcheniia*. Avtoref. dis. kand. isk. [Opera by Mozart in Its Relationship to the Artistic and Aesthetic Principles of the Enlightenment. Dissertation Abstract]. Moscow. (In Russian).
12. Lutsker, P. (1996) *Cosi fan tutte i problemy pozdnego stilia V.A. Motsarta* [Cosi Fan Tutte and Problems of Mozart's Late Style]. *Motsart. Problemy stilia. Sbornik trudov RAM im. Gnesinykh* [Mozart. Stylistic Problems. Collection of Works from the Gnesins Russian Academy of Music]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 28-42. (In Russian).
13. Lutsker, P. (2015) *Traditsii ital'ianskoi komicheskoi opery v XVII – pervoi polovine XVIII veka: genezis i poetika zhanrov: Dis...doktora iskusstvovedeniia* [Traditions of Italian Comic Opera in the 17th-First Half of the 18th Century: The Genesis and Poetics of Genres. Dissertation]. Moscow. (In Russian).
14. Lutsker, P., Susidko I. (2008) *Motsart i ego vremia* [Mozart and his Time]. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).
15. Kirillina, L. (2007) *Galantnost' i chuvstvitel'nost' v muzyke XVIII veka* [Gallantry and Sensibility in Music of the 18th Century] (In Russian). <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/1/kirillina-galant.pdf> [Accessed: 28.06.2020].
16. Paumgartner, B. (1993) *Mozart*. Vienna; Atlantis Musikbuchverlag: Kremayr and Scheriau.
17. Motsart, V.A. (2014) *Polnoe sobranie pisem* [Complete Collection of Letters]. Moscow: International Relations. (In Russian).
18. Einshtein, A. (2007) *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Works]. Moscow: Classics XXI. (In Russian).
19. Chicherin, G. (1971) *Motsart. Issledovatel'skii etiud* [Mozart. Research Essay]. Leningrad: Music. (In Russian).

About the author:

Marina Ia. Kuklinskaya, Candidate of Art History, Lecturer, G.P. Vishnevskaja College of Musical and Theatrical Art

40 B Suzdalskaia str., Moscow, 111672
mkno1@mail.ru