

## ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В ОПЕРЕ В. А. МОЦАРТА «ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ»

«Похищение из сераля», наряду со «Свадьбой Фигаро», «Дон Жуаном» и «Волшебной флейтой», – одна из самых популярных и наиболее исследованных опер В. А. Моцарта. Она изучалась такими музыковедами как А. Улыбышев, Г. Аберт, А. Эйнштейн, Н. Орлов, А. Хохловкина, Е. Чигарева и др. Кажется, за более чем двухсотлетнюю историю все уже обсуждено и понято, но, как любое создание гения, опера «Похищение из сераля» содержит в себе уникальный потенциал для исследования. Одной из проблем, требующих специального осмысления, является решение композитором восточных тем и образов. Тем более что это не частный случай, а устойчивая тенденция в творчестве Моцарта.

Данная опера явилась далеко не первым и не единственным обращением композитора к ориентальным сюжетам. Ее предшественниками стали эскиз балета «Ревность в серале», музыка к драме «Тамос, царь египетский», Скрипичный концерт *A-dur*, рондо *alla turca* и зингшпиль «Заида». А. Эйнштейн пишет, что это сочинение играет роль «трамплина», исторического «задника» по отношению к «Похищению» (за счет жанровой и сюжетной близости) [25, 412]. Таким образом, «Похищение из сераля» – своеобразный этап в «восточном направлении» творчества композитора. Хохловкина отмечает, что в период создания данной оперы Моцарт «настойчиво думал над необходимостью написания национальной оперы» [19, 61], и в этом смысле не случаен выбор жанра зингшпиля. Но что могло определить выбор восточной тематики?

Здесь следует иметь в виду ряд факторов. Один из них – историческая роль Турции для Австрии того времени. Австро-турецкие отношения берут свое начало еще в 1529 году – времени первой австро-турецкой войны. С тех пор и до конца XVIII века, то есть на протяжении полутора веков, Австрия пятикратно становилась целью османских походов. Последний мирный договор XVIII века между этими двумя странами был подписан в апреле 1791 года, в год смерти Моцарта [6]. Можно сказать, что за это время турецкая культура ассимилировалась на австрийской почве. Так, Австрия унаследовала от Турции знаменитый кофе и рецеп-

ты некоторых кондитерских изделий, о которых даже слагались легенды [2; 23]. Но не только новые блюда пришли из Турции.

Вместе с турецкими войсками в Австрию в 1741 году попадают и инструменты янычарского военного оркестра, который составляли большой барабан, 2 небольших барабанчика, 2 тарелки, 7 медных труб, 5 шалмеев – деревянных духовых инструментов и бунчук – ударно-шумовой инструмент.

Разумеется, эти инструменты осваивались австрийскими музыкантами, после чего нашли применение и в партитурах австрийских композиторов. В частности, оперу Моцарта «Похищение из сераля» Н. Ксенофонтова называет одним из лучших образцов органичного сплава янычарских тембров с тембровым комплексом классического европейского оркестра. Кроме того, она пишет, что в оркестре «воспроизведен и типичный для янычар способ игры на большом барабане – колотушкой и прутом (*Ruthe*)» [9, 630].

Чрезвычайно характерна для своего времени сюжетная канва оперы. В связи с воинственными вторжениями турок в Австрию стали появляться народные представления, высмеивающие завоевателей. Сюжет о красавице, которую похищает восточный тиран, преследует в гареме своей любовью сластолюбивый и глухой смотритель и, наконец, освобождает благородный рыцарь, был типичным для народных комедий эпохи Моцарта. Имена персонажей, подробности действия менялись, но фабула и цепь событий, ведущих к финалу, были неизменны (оперы Рамо, Гретри, Глюка, Йомелли, Паизиелло).

Другим фактором, обусловившим интерес композитора к восточной тематике, были широко распространенные в эпоху Просвещения взгляды «Запад – Восток». Они во многом определили высокоморальный итог сюжетной линии оперы. Известно, что в этот период философы и ученые стали задумываться о взаимовлиянии, взаимодополнении культур Запада и Востока. Ими обсуждались проблемы воспитания гармоничной личности, решение которых должно было способствовать диалектическому взаимодействию культур. А следствием

такого взаимодействия предполагалось единение народов [8].

Такой подход к проблеме Запада и Востока отразился в литературном наследии просветителей, где он тесно переплетался с философской проблематикой. Можно вспомнить в этой связи «Персидские письма» Монтескье, философские повести и сказки, а также пьесы «Заира» и «Магомет» Вольтера, «Натан Мудрый» Лессинга, «Тарар» Бомарше. Восток в этих произведениях был представлен весьма условно и являлся средством иносказания, а в основе лежали типично просветительские проблемы противопоставления деспотизма и гуманности, культуры и варварства, религиозного фанатизма и веротерпимости. «Европейцы поняли, что только Восток показал полностью духовную мощь человека, громадную непосредственную силу его мысли и чувства, которая была так велика и без могучего оружия знания» [14, 7–8]. Поясним этот тезис.

М. Каган и Е. Хилтухина в книге «Проблема „Запад – Восток“ в культурологии. Взаимодействие художественных культур» так характеризуют восточный и западный типы человека: «Западный человек экстравертен, это динамичный, активный субъект, вмешивающийся во все явления окружающей действительности и не связывающий себя постоянными и тесными узами с историческими традициями. Экстравертная ориентация духовной жизни позволяет познавать природу и общество благодаря науке, поэтому в западной философии велико значение формальной логики. Восточная же философия пытается найти „равновесие с природой“ путем установления тесных уз с историческими традициями, и в ней преобладают интуиция и эмпатия» [8, 134–135].

Но, несмотря на полную противоположность в мировосприятии, культуры Востока и Запада находятся в диалектической связи. Принцип дополнительности художественных культур Запада и Востока прослеживается Т. Григорьевой по аналогии с деятельностью двух полушарий головного мозга: «Как функциональная специализация мозга (буквально в последние годы стало известно, что левое полушарие – база логического абстрактного мышления, правая – база конкретного образного) появилась в результате тысячелетней практики, то почему бы не предположить, что в системе человеческого мышления вследствие той же практики, с той же закономерностью должна была возникнуть функциональная асимметрия – как условие

нормальной жизнедеятельности целого? Беря за основу функции полушарий, можно перенести различие функций и на понятие „Восток – Запад“» (цит. по [8, 138]).

Просветители, при всем их примате рационально-логического начала, осознавали, вместе с тем, его недостаточность и стремились достичь абсолютной гармонии с началом индивидуально-чувственным, стихийным. Восточные сюжеты открывали возможность выхода за пределы канонов и правил и этим предвосхищали тенденции романтического искусства и эстетики, для которых, как известно, было характерно «выдвижение на первый план интуиции и вдохновения, критика рационалистических правил и канонов творчества» [5, 14].

Гегель, исследуя проблему взаимодействия Запада и Востока в искусстве, писал: «Мы начали с символического искусства... в котором субъективность борется за то, чтобы обрести себя в качестве содержания и формы и стать объективной. Мы перешли затем к пластике классического искусства, которая воздвигает в виде живой индивидуальности субстанциальное начало, ставшее ясным для себя. Мы кончили, находясь в романтическом искусстве души и проникновенности, абсолютной субъективностью, с ее свободным духовным движением внутри самой себя» (цит. по [8, 20–21]). Символическое искусство он связал с художественной культурой Востока, классическое – с Западной Европой, а в романтическом увидел синтез культур Востока и Запада, хотя и при ведущей роли последнего.

Таким образом, Восток, внеся в европейское искусство XVIII века чувственное начало, «открыл плюсы» в эпоху тотальной чувственности. Моцартовская же «картина мира» представляла собой гармонию двух начал, их диалектическое единство. «Уникальность Моцарта – это совершенно новый тип гармонии полюсов: соединение полюса космического, представленного у Моцарта загадочной новой фантастикой, „неразгаданной духовной сферой“, „неведомой областью мира и психики“, „с полюсом реальной жизни и живых характеров“. Это соединение и создает в лице Моцарта феномен, которому нет подобного» [17, 10]. М. Бонфельд, говоря о присущей музыке Моцарта диалектике, пишет, что «от одного полюса до другого часто достаточно сделать один шаг, одно движение; тончайшая грань-мембрана отделяет „ту“ и „эту“ стороны бытия в его картине мира» [4, 72].

Итак, диалектика, свойственная взаимодействию Востока и Запада, присуща самой природе моцартовского мышления, в основе которого – своеобразное диалектическое сплетение сознательного и бессознательного, рационального и интуитивно-чувственного [7]. Такой диалектический синтез, согласно теории Гегеля, был характерен для романтиков, а «искусство Моцарта, – как пишет А. Цукер, – с его „анализом“ душевных бурь, „историей человеческого сердца“, с его самоощущением свободы личности, гердеровскими мотивами независимости гения, творца, донжуановской раскрепощенностью и вольнолюбием – это, по сути, „романтизм эпохи классицизма“» [20, 7].

Подобная особенность художественного мышления композитора нашла своеобразное воплощение и в опере «Похищение из сераля», начиная с ее сюжетных мотивов, характера образов. Состав героев оперы – это традиционный набор театральных персонажей-масок: Бельмонте – лирический герой, Констанца – лирическая героиня, Педрильо – хитрый слуга, Блонда – субретка, Осмин – комический злодей, Селим – экзотический правитель. Однако в условиях моцартовской оперы они наполняются эмоциональностью и психологичностью, не свойственными героям оперы-зингшпиля (что значительно расширяло рамки жанра). А. Хохловкина дает следующие характеристики героям «европейской группы» оперы (другие исследователи дают близкие этим характеристики): «Самый пленительный образ „Похищения“ – мечтательный Бельмонт, этот опоэтизированный Вертер, „романтик“ XVIII века... Характер нежности, упоения, нарастание эмоций и внезапное сладостное их замирание, особая мягкость и теплота звучаний раскрывают чудесное юношеское чувство Бельмонта». Констанца обладает настойчивостью, мужеством и выдержкой. «Шаловливая Блудхен – не субретка, а как бы девушка из народа, решительная и живая» [19, 70–72]. Педрильо напорист, трусоват, однако не лишен некоторой романтичности.

Вместе с тем, в трактовке восточных образов (Осмина и папы Селима) исследователи расходятся. Турок Осмин, казалось бы, типичный буффонный персонаж народных комедий того времени, расценивается как гротесковый образ (грубый и жестокий при своем буффонном предназначении): «самым замечательным созданием Моцарта в „Похищении“ является все-таки Осмин. ...Это не карикатура, он столь же реальный тип, что и Фаль-

стаф – грубый, вспыльчивый, бесконечно комичный в качестве обозленного любителя вина и женщин и все же бесконечно опасный» [25, 420]. «С появлением Осмина приоткрывается новая грань оперы – буффонада. Однако в основе музыкального характера совершенно реальные черты – глупость, жестокость, грубость (как определяет их сам композитор)» [19, 73]. «Это не просто комический, – хотя он и очень смешон, – осмеянный персонаж. Осмин – воплощение сатирических черт народного венского театра, основная мишень для его стрел. „Яд и кинжал!“ – гремит Осмин по любому поводу и без повода» [19, 74]. «Осмин – главный злодей „Похищения“, он постоянно угрожает любящим и расстраивает их планы. Но этот зритель гарема папы не только груб и кровожаден, он еще глуп – и потому к самым драматическим ситуациям „Похищения“ все время примешивается элемент гротескного, привносимый Осмином как неизменным участником этих ситуаций» [15, 99–100]. Часть критики склонна видеть сквозь «восточную» маску Осмина черты немецкого филистера.

Однако Н. Орлов объясняет таковое поведение Осмина драматургической целью. «Между двумя сферами развития в „Похищении из сераля“ – драматической и комедийной, соприкасаясь с каждой из них и резче подчеркивая свет и тени оперы, стоит противник любящих, носитель отрицательного начала и воплощение трагических элементов произведения, турок Осмин. ...Общение этого зловещего и гротескного персонажа с другими действующими лицами, его противопоставление им приносит в развитие действия оперы постоянное ощущение грозящей любящим опасности. Как мрачная и уродливая тень следует Осмин за ними, придавая драматическую полноту целому – без этой тени и светлое чувство любви, движущее героями, осталось бы без надлежащего воздействия» [15, 97].

Можно сказать, что Осмин, с одной стороны, приобретает значение романтического «рока», сопровождающего героев до самого окончания действия, который, и только по закону комедии со счастливым концом, оказывается побежденным, а с другой стороны, он является препятствием, испытанием в стойкости и верности влюбленных, таким образом приобретая классицистский поучительный характер. Так, образ Осмина амбивалентно совмещает в себе «фатальность» с «поучением».

Особую роль в опере играет папа Селим. Как пишет Н. Орлов, в трактовке этого образа Моцарт

отходит от привычного комизма, характерного для воплощения турецких образов. «Развязка финала оперы обращает на себя внимание своею возвышенной этической стороной. Магометанин Селим – турецкий папа – прощает Бельмонте, сына своего кровного врага, заставившего его некогда сделаться ренегатом, дарит ему свободу и возможность возвращения на родину вместе со своей невестой. Селим платит добром за зло – и в этом видит наивысшую для себя награду. В этом варианте финала, где магометанин, „дикарь“, турок Селим (хотя и ренегат) дает уроки морали христианам, видно влияние века Просвещения, века Руссо и Лессинга. Дикари, дети природы, нетронутые европейской цивилизацией, оказываются гуманнее европейцев – здесь чувствуется дух „Натана Мудрого“ (1779) Лессинга (образ султана Саладина)» [15, 72].

А. Улыбышев придерживается другого мнения: «Шестое действующее лицо в „Похищении“ – Селим, папа и ренегат; его можно бы и не считать, так как он почти не поет. Он и не играет, и все его участие в лирической драме ограничивается ухаживанием за Констанцией, от которой он постоянно получает отказы, в безмолвном выслушивании ее бравурных релад. Что за роль трехбунжужного папы! Оправдать присутствие этого машины-человека можно только тем, что в музыкальной драме пребывание на сцене не поющего лица менее чувствуется там, где весь диалог говорится» [16, 180]. «Обязательная развязка комической оперы требовала от Селима милосердия, как добродетели и как неизбежной обязанности» [16, 192–193].

Кем же является Селим – гуманным правителем, который ценит добродетель превыше возмездия, или просто маской, поступающей по определенным канонам оперы со счастливым концом?

Итак, попытаемся разобраться в том, что представляют собой героини оперы. Принципу «маски» в большей мере соответствует образ **Констанцы**, который имеет всего два состояния: в сценах в гареме и в сцене суда – это драматическая натура, страдающая в разлуке с любимым, готовая мужественно вынести все испытания, но не нарушить верность; в сценах же с Бельмонте и в финальном ансамбле – счастливая возлюбленная.

Ее кавалер **Бельмонте** более разнообразен по характеристике и, на наш взгляд, не так идеалистичен. Несомненно, он также страдает в разлуке с любимой, но при первой же встрече с ней сомневается в ее верности, в то время как у нее не возни-

кает подобных мыслей (он эгоистичен, ему интересно только его чувство). Кроме этого, дважды он ставит деньги выше справедливой кары: в первый раз он предлагает взятку Осмину, чтобы тот отпустил его вместо полноценного наказания за нарушение порядков гарема; второй раз он предлагает выкуп папе взамен законной мести. Его стойкость в ожидании приговора и обвинение против себя в приговоре Констанцы (в дуэте с ней) больше похожа на прием сближения его образа с Констанцией (по праву театральной пары героев). Сам папа говорит, что у Бельмонте несправедливость в роду, раз он так быстро смиряется с приговором к смерти за ужасный поступок отца.

При сравнении «европейских пар» заметно, что если Бельмонте и Констанца имеют общие черты, то Педрильо и Блонда – полные противоположности. **Педрильо** склонен к лести и обману, он даже пытается шантажировать Осмина, напоминая при других турках о выпитом вине. Вместе с тем, он трусоват и боится смерти. Педрильо ненавидит Осмина, хотя тот не причинил ему зла (просто папа подарил Осмину Блонду, возлюбленную Педрильо). Он, как и Бельмонте, любит свою невесту и тоже начинает сомневаться в ее верности. Но из слов Блонды мы можем заключить, что в данном случае последнее могло быть не беспочвенно.

Итак, **Блонда** является противоположностью не только Педрильо, но и Констанце, несмотря на одинаковость их положения. Она говорит, что не была бы недотрогой на месте Констанцы, и мужчины не заслуживают того, чтобы принимать из-за них муки (она считает, что в таком суждении она близка мусульманкам). Кроме того, Блонда оптимистична, так как не перестает надеяться на избавление, хотя находится в более жестких условиях, чем Констанца: она рабыня Осмина, который ведет себя с ней грубо, в то время как Констанца довольно свободна и окружена любовью папы. Она дерзка и мятежна: требуя к себе европейского отношения, считает, что если ей дать время, она изменит уклад Турции. Она свободолюбива. Не случайно именно ей поручено произнести манифест свободе: «Знай, тот, кто рожден в неволе, рабом он вовеки не станет! Свободу с рожденья он знает, гордость и честь он не забыл». В отличие от Педрильо, она не боится смерти, стойко и равнодушно ждет приговора.

Помимо манифеста свободы, Блонда в диалогах с Осмином формулирует принципы обраще-

ния с женщиной: она не вещь, чтобы ее дарить, с ней надо обращаться с нежностью и лаской. Говорит, что женщинам принадлежит власть, а мужчины – их рабы. Считает, что мужчины в Турции должны научиться просить, а не только приказывать (произнесение манифестов и назиданий слугами было характерно для эпохи Просвещения, например, для Фигаро в пьесе Бомарше).

**Осмин**, на первый взгляд, буффонный и, одновременно, непомерно жестокий, при более подробном рассмотрении имеет оправдание. На наш взгляд, он вовсе не смешон: он просто другого воспитания и другого темперамента. Осмин ни разу не осуждает европейцев как народ (он ведь корректно разговаривает с Бельмонте, но ровно до того момента, как узнает, что тот хочет видеть Педрильо), он ненавидит конкретно Педрильо за его «покушения» на Блонду (хотя последний не имел никакого права на это, так как Блонда была куплена папой у пиратов, напавших на корабль с Бельмонте, Констанцей, Педрильо и Блондой, а затем подарена Осмину). Он любит Блонду, хотя и не так, как ей бы хотелось. Осмин воспитан как господин, он не признает свободу женщин и ведет себя по понятиям своей страны. Однако он не берет Блонду силой, несмотря на угрозы и приказы. В этом он близок папе.

Осмин, как любой восточный мужчина, – воин, потому и жесток. Он предан своей стране и своему господину: в последней сцене он неподкупен и сообщает о происходящем папе. У него прекрасно развита интуиция – он чувствует мошенничество Педрильо и Бельмонте. Правда, на коварное предложение Педрильо выпить вина Осмин покупается, после чего мы узнаем, что он, отчасти, и труслив («Если Магомет, нет, нет, папа... узнает»).

Папа **Селим** имеет менее разнообразную характеристику. По мнению Педрильо, там, где надо отрубить голову, папа – настоящий турок. Он властен, но склонен к компромиссным решениям: не требует от Констанцы любви по принуждению, уважая ее за стойкость и благородство. Он справедлив и милостив, дарует свободу сыну кровного врага.

Уже по этим характеристикам можно сделать вывод, что европейцы, заявленные как благородные персонажи (верные возлюбленные, готовые принять смерть за свою любовь), оказываются эгоистами, обманщиками, взяточниками, трусами и т. д., а восточные персонажи, призванные быть

буффонными масками, показаны как полноценные личности, в чем-то более справедливые и мудрые. В этом сказалось влияние идей века Просвещения – понимание Востока как гуманной, глубоко моральной, по сравнению с Западом, цивилизации.

В этом сюжете можно выявить еще одну закономерность: для всех действий европейцев характерна правильность и запланированность, а для действий турок – стихийность, сиюминутность. Так, например, Бельмонте и Педрильо планируют похищение, все совершают, как договорено, а внезапно проснувшийся Осмин все срывает. Или на суде, по логике рассуждения европейского ума Бельмонте, папа должен казнить его, но, поддавшись нахлынувшему чувству милосердия, всех прощает и отпускает. Под влиянием сиюминутного желания Осмин выпивает вино, после чего задумывается о возмездии. И именно за *постоянство в своем чувстве* папа уважает Констанцу.

Таким образом, уже в самих персонажах оперы есть момент противоречия между предназначением и характером, а в действиях – противопоставление разумности и стихийности.

Женские персонажи имеют еще одну особенность. Будучи контрастной парой, Констанца и Блонда, по сути, являются двумя сторонами романтического героя: ищущего блаженство в смерти (Констанца) и мятежного, жаждущего свободы в жизни (Блонда).

Теперь обратимся к особенностям собственно музыкального решения образов Востока в опере. Как известно, сфера музыкальный ориентализм еще не был освоен искусством XVIII века, он стал достоянием более позднего времени. И вместе с тем, восточный элемент приобретает в «Похищении» весьма важное место.

Не все восточные персонажи в опере «оформлены» музыкально: так, папа Селим лишен вокальной партии. А вот турок Осмин и янычары получили музыкальные характеристики. Несмотря на столь небольшое число омузыкаленных восточных персонажей, Восток проходит сквозной линией через всю оперу, не исключая и драматургически важных сцен. Так, хоры янычар появляются в начале оперы при экспозиции папы Селима и в финале. Осмин же непосредственно участвует в действии: у него три сольных характеристики – две в I действии (№ 2 – песня «Коль верна тебе подружка», № 3 – ария «Этих подлых негодяев») и одна в III действии (№ 19 – ария «О, увидеть бы скорее»).

Он также принимает участие в ансамблях с Бельмонте, Блондой и Педрильо (дуэтах № 2, 9, 14, терцете № 7 и водевиле № 21).

Конечно, Восток не имеет характерного ориентального тематизма в позднейшем понимании этого явления. Тем не менее, Моцарт разрабатывает комплекс элементов, присущий в данной опере именно Востоку. Они воспринимаются как «экзотические», поскольку являются ненормативными для музыкальной стилистики классицизма. Комплекс элементов наполняет собой мелодию и ритм, гармонию и лад, фактуру и инструментарий. Эти средства выразительности имеют в опере свою иерархию: наиболее значимыми оказываются фактура и инструментарий (имеется в виду набор инструментов янычарского оркестра).

Фактура заняла ведущее положение в иерархии восточных признаков не случайно. Именно она, а не инструментарий, характеризует восточное происхождение Осмина в его первой характеристике – песне № 2. Три одинаковых куплета (с припевом «Тра-ля-ле-ра»), которые варьируются с помощью тембро-фактурных средств, благодаря чему становятся сходными с вариациями на сопрано остинато, ведь эта форма в истоках связана с куплетной песней [13]. Припев остается неизменным.

Так, в первом куплете фактура напоминает гитарный аккомпанемент и исполняется одними струнными (в гармонии – отклонение в *d-moll*). При возвращении в *g-moll* добавляется гобой, мелодию дублируют первые скрипки, а у вторых скрипок – гармоническая фигурация, наподобие гитарного перебора. В припеве возвращается фактура из начала куплета, только остается дублировка мелодии первыми скрипками.

Во втором куплете на фоне гитарного аккомпанемента появляется контрапункт гобоев, а фактура гитарного перебора у вторых скрипок появляется гораздо раньше – уже во второй фразе куплета (здесь же вступают со своей партией фаготы). При возвращении в *g-moll* в этом куплете появляются валторны (тоже в октаву, как в первом куплете впервые вступали гобой).

В третьем куплете на фоне гитарного аккомпанемента струнных появляются пассажи деревянных духовых (флейты, гобоя и фагота). Вторая фраза, исполняемая одними струнными, имеет еще и смену темпа (*Andante – Allegro*), что придает большее волнение, которое обусловлено текстом, где говорится о возможности измены. При возвраще-

нии в *g-moll* звучат все инструменты, создавая плотность и богатство голосов фактуры. Это – кульминация песни, здесь выражен главный смысл (в тексте говорится о необратимых последствиях измены).

Рассматриваемая ария – один из первых попыток тембро-фактурного варьирования неизменной мелодии в условиях классической традиции, и это является проявлением ее «восточности». Известно, что для восточной музыки в большей мере типично не динамическое развитие, а расцветивание повторяющегося музыкального материала [22, 96–97]. Потому, видимо, композитор и избрал такой метод развития, который бы передавал свойство восточной музыки в характеристике восточного персонажа.

Отметим еще один фактурный прием, приобретающий значение лейтхарактеристики восточной сферы. В последующем дуэте № 2 Осмина и Бельмонте первая реплика Осмина «Вот черт! Да ты-то что за птица?» – это унисонное восхождение голоса и партиями альтов, виолончелей и контрабасов (которое усиливается еще октавной дублировкой первых и вторых скрипок). Оно, по-видимому, символизирует одnogолосную природу восточной музыки (в противовес европейской гармонически оформленной характеристике Бельмонте). Поскольку в дуэте в целом партия Осмина не отличается от партии Бельмонте и имеет вид восклицательных полуречитативных реплик, то унисонное движение выделяется в особую стилистическую черту. В разделе *Presto* унисонную партию Осмина на время перенимает и Бельмонте (он попадает под его влияние).

Унисонное изложение мелодии вокальной партии и струнными открывает и второй сольный номер Осмина – арию № 3. Во втором куплете начальный унисон подкрепляется гармонией (некий синтез классических восточных элементов). В последующих характеристиках Осмина в ансамблях (терцете № 7, дуэте № 9 и дуэте № 14) роль унисонного изложения мелодии возрастает, становясь своего рода музыкальным символом персонажа. Иногда оно заменяется дублированием мелодии в оркестре у одного и более инструментов.

Терцет № 7 начинается унисоном, который воплощает гнев Осмина (его вокальные фразы подхватываются дублировками виолончелей и контрабасом и скрытыми дублировками скрипок). На протяжении ансамбля его партия практически всегда дублируется струнными, что отделяет ее от

партий Педрильо и Бельмонте. В дуэте Блонды и Осмина, как правило, встречается дублировка струнными каждой из партий. В дуэте № 14 партия Педрильо дублируется (по аналогии с Осмином) в оркестре флейтами и первыми скрипками. Вступление темы у Осмина подчеркнуто традиционным унисоном. И, наконец, ария № 19 во втором эпизоде тоже имеет в основе унисонное изложение мелодии (вокальная партия, альты, виолончели и контрабасы).

Примечательно, что тема заключительного хора янычар изложена в унисон, выводя, таким образом, это фактурное явление на «общетурецкий уровень».

Следующим по степени характерности является инструментальный состав. Партитура оперы включает в себя практически все инструменты янычарского оркестра: большой барабан, тарелки и две трубы (С); бунчук (ударно-шумовой инструмент, к стволу и ответвлениям которого прикреплено большое количество колокольчиков и бубенчиков, звенящих при встряхивании) был заменен треугольником; шалмей, входящий в янычарский оркестр, был прародителем гобоя и ко времени написания оперы уже был вытеснен им из оркестровой практики (не вошли только малые барабаны). Любопытно значение флейты-пикколо: она не имеет отношения к янычарскому оркестру, однако сопутствует, наряду с традиционными инструментами, восточным персонажам. Дело в том, что в XVIII веке янычарская музыка воспринималась как «варварская, дикая, рычащая, шумящая, гремящая» [9, 629], и, возможно, композитор применил ее для создания такого образа в связи с ее звуковыми возможностями. Кроме того, во времена классицизма флейта-пикколо входила в состав военного оркестра, что дало возможность включить ее и в состав янычарского оркестра.

Инструментальный состав оркестра с флейтой-пикколо и ударными – большим барабаном, тарелками и треугольником – сопровождает хор янычар I действия и заключительный хор. Здесь используется звукоизобразительный прием, также способствующий созданию атмосферы Востока.

Подобные инструменты характеризуют и Осмина в его втором сольном выступлении – арии № 3: во второй ее части к основному составу добавляются флейта-пикколо, трубы (С), тарелки, большой барабан. Г. Аберт подтверждает восточный колорит такой инструментовки: «Показательно, что только теперь Моцарт при помощи оркес-

тровых средств облакает своего Осмина в восточные одежды» [1, 451]. Таким образом, эта инструментовка представляет Осмина как воина.

В дуэте № 14 флейта-пикколо дублирует партию Педрильо, как бы сближая его с Осмином. Когда основная тема «Виват, Бахус» вступает у Осмина, в оркестре подключаются инструменты янычарского оркестра – большой барабан, тарелки и треугольник, помимо деревянных духовых, труб и струнных, чтобы все-таки «отделить» Осмина от Педрильо.

В последней сольной характеристике Осмина – арии № 19 – мелодия тоже дублируется флейтой-пикколо и первыми скрипками.

В водевиле (№ 21) Осмин сначала проводит общую для всех тему, но потом внезапно вторгается тематизм второй части из его арии (№ 3), в неизменном виде, привнося в классический состав инструменты янычарского оркестра.

Фактура и инструментарий, выбранные композитором как наиболее постоянные средства характеристики Востока, являются неспецифическими средствами музыкальной выразительности. Как пишет В. Медушевский, «эти средства встречаются не только в музыке, и потому в восприятии их выразительных значений участвует весь жизненный опыт» [11, 4], т. е. они более точно и легко воспринимаются слушателями.

«Усвоение значений специфически-музыкальных средств основано на употреблении их в определенных семантических контекстах. Создаваться эти контексты могут... при помощи очевидных для восприятия значений неспецифически-музыкальных средств, апеллирующих к жизненному опыту слушателя. Неспецифически-музыкальные средства выполняют, таким образом, крайне важную функцию „ввода“ слушателя в семантическую систему музыки» [10, 41]. Именно фактурные особенности и инструментарий музыкальных характеристик восточных персонажей оперы отличают их от европейских, делают «чужими», «иноязычными». Благодаря создаваемому такими средствами контексту, специфические средства музыкальной выразительности, предопределенные композитором быть «экзотическими», будут в этом качестве проявлять себя ярче.

После фактуры и инструментария можно отметить особенности мелодики. Они выражаются, прежде всего, в использовании орнаментики – трелей, форшлагов, мордентов – не в каденционных

построениях арии, а в ее экспозиционном и развивающем разделах. Как пишет А. Бейшлаг в своей книге «Орнаментика в музыке», орнаментика пришла в европейскую музыку с Востока: «Еще древние индийцы пользовались „кампой“, „дрожащей нотой“, и ее знак был настолько характерным, что возник вновь, уже в горизонтальном положении в облике средневековой квиллизмы, предшественницы нашей современной трели» [3, 5] (на Запад украшения проникли через Византийскую культуру). Далее говорится, что «одностороннее культивирование гомофонии должно было заставить народы Востока наряжать музыку украшениями». Видимо, эту особенность и почувствовал Моцарт, когда в условиях классической гомофонной музыки партию Осмина и янычар украсил орнаментикой. Наиболее часто встречаются фигуры трели и мордента, но имеются и форшлаги (нередко они характеризуют воинственный настрой Осмина).

Не менее интересны находки Моцарта в области гармонии, которыми отмечены номера восточного характера. К ним относится незамкнутость тонального плана. Так, в арии Осмина (№ 3) первый куплет дан в тональности *F-dur*, а второй – *a-moll*, в тональности терцового соотношения, причем без возвращения в основную тональность.

Интересен моцартовский комментарий: «Гнев Осмина будет выглядеть смешным, поскольку музыка будет турецкой... Гнев нарастает, и поскольку кажется, что ария уже заканчивается – *allegro assai* – в совершенно другом темпе и другой тональности, – это должно производить наилучший эффект» [12, 233–234]. Примечательно, что композитор прибегает к таким средствам только при показе гнева Осмина – гнев остальных персонажей, например, Blondy или Pedrillo, воплощается иными гармоническими средствами.

Примечательно гармоническое развитие в арии Осмина (№ 19), которое тоже можно отнести к арсеналу «восточных» музыкальных средств. Гармония в начале второго эпизода соответствует не типизированным функциональным оборотам, а обрывается линейно, за счет движения мелодии по полутонам. В третьем эпизоде на словах «Что они нас проведут», при первом проведении, использован прерванный оборот  $D_7$ -нVI, а возврат в *D-dur* осуществляется с применением аккордов нIII, нVI, t и s одноименной тональности.

В хоре янычар I действия (№ 5, «О папе проходит слава», средний раздел) развитие опирается на

терцовый ряд тональностей: *a-moll* – *F-dur* – *d-moll* – *a-moll* или, учитывая тональную логику целого ( $C - a - F - d - a - C$ ), – на чередование мажора и минора (что позднее станет типичным для романтиков). Кроме того, в ре-минорном построении появляется аккорд натуральной доминанты в чередовании с тоникой – автентический оборот, в котором доминанта индифферентна по отношению к тонике и, соответственно, на первый план выходит красочность, а не функциональность.

Что касается ритмики в стилистике «восточных» образов, то здесь Моцарт широко использует приемы синкопирования (хор янычар № 5) и полиритмии (третий эпизод арии Осмина № 19). Синкопирование и полиритмия являются здесь привнесением элементов нерегулярной ритмики, которая была характерна для восточной музыки и, в частности, турецкой [18, 42–43].

В ладовой индивидуализации Востока Моцарт применяет прием ладового колорирования, расцвечивания. Так, в хоре № 5 у первых сопрано встречается «экзотическое» (в значении «ненормативное») сопоставление IV и IV повышенной ступеней в одном такте. Об этом пишет В. Широкова в статье «„Янычарский“ стиль: культура и варварство» [24]. Надо сказать, что ладовая и ритмическая характерность являются основополагающими приметам восточной музыки. Моцарт же использует эти средства локально, эпизодически. Восточная ладовая палитра, близкая модусной ритмика не были бы адекватно восприняты в условиях классической традиции, они были слишком непривычны для слушателей, а так как Моцарт считал, что «музыка... никогда не должна оскорблять слух», то он выбрал «оптимальные экзотические» средства.

«Музыкальный Восток», достаточно полно разработанный композитором в опере «Похищения из сераля», получил свое дальнейшее воплощение в ряде его сочинений: музыке к пантомиме (KV 446), фортепианных вариациях на песню «Unser dummer Pöbel meint» из зингшпиля Глюка «Пилигримы из Мекки» (KV 455), немецкой военной песне «Ich möchte wohl der Keiser sein» для малого состава симфонического оркестра с тарелками и большим барабаном (KV 539), квартете *F-dur* № 23 (KV 590). Подлинной же кульминацией восточной линии в творчестве Моцарта стала его последняя опера «Волшебная флейта» – один из шедевров композитора, поднявший восточную тему на уровень высочайшего философского обобщения.



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. М., 1980.
2. Австрийская кухня // [http://www.kuking.net/11\\_19.htm](http://www.kuking.net/11_19.htm)
3. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М., 1978.
4. *Бонфельд М.* Картина мира в творчестве Моцарта и Прокофьева // Моцарт – XX век: Материалы конференции. Ростов н/Д, 1993.
5. *Бурдов В., Бурдова И., Плотникова Т.* Романтизм как творческий метод // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы конференции. Ростов н/Д, 1998.
6. *Васильев Л.* История Востока. М., 2001.
7. *Гончаренко Н.* Гений в искусстве и науке. М., 1991.
8. *Каган М., Хилтухина Е.* Проблема «Запад – Восток» в культурологии. Взаимодействие художественных культур. М., 1994.
9. *Ксенофонтова Н.* Янычарская музыка // Муз. энциклопедия. Т. 6. М., 1982.
10. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
11. *Медушевский В.* Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1971.
12. *Моцарт В.* Письма. М., 2000.
13. *Надарейшвили М.* Некоторые вопросы теории и истории принципа остинато // Музыкальная конструкция и смысл: Сб. трудов. Вып. 151. М., 1999.
14. *Ольденбург С.* [б. н.] // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982.
15. *Орлов Н.* Опера Моцарта «Похищение из сераля» // Научно-методические записки. Вып. 1. Новосибирск, 1958.
16. *Улыбышев А.* Новая биография Моцарта. Т. 2. М., 1891.
17. *Франтова Т.* Феномен моцартовского в современной музыкальной культуре // Моцарт – XX век: Материалы конференции. Ростов н/Д, 1993.
18. *Холопова В.* Музыкальный ритм: Очерк. М., 1980.
19. *Хохловкина А.* Западноевропейская опера: Очерки. М., 1962.
20. *Цукер А.* Романтизм и музыкальное искусство // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы конференции. Ростов н/Д, 1998.
21. *Чигарева Е.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2001.
22. *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. М., 1983.
23. *Шупилов А.* Вена и венцы // [http://lit.lib.ru/s/shipilow\\_a\\_m/3\\_vena.shtml](http://lit.lib.ru/s/shipilow_a_m/3_vena.shtml)
24. *Широкова В.* «Янычарский» стиль: культура и варварство // Сов. музыка. 1991. № 12.
25. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.