

О. М. ПЛОТНИКОВА*Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия**ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru***Архаические сюжетные мотивы
в «Волшебной флейте» В. А. Моцарта**

Одним из трендов современного отечественного музыкознания является изучение архаических феноменов, транслируемых в процессе исторического развития и сохраняющих своё значение в современной музыкальной культуре. Статья посвящена исследованию архаического фундамента художественного текста «Волшебной флейты» Моцарта. Опираясь на методологические подходы, сложившиеся в изучении архаических культур в литературоведении и искусствоведении, рассмотрены антропонимы ключевых персонажей авторской музыкальной сказки и обусловленные ими сюжетные мотивы. Проанализирована семантика основополагающего мотива брака, в свою очередь, состоящего из ряда других мотивов: испытания, еды, смерти, рождения детей и речи, дружбы, борьбы, наказания за ложь, змеборства, превращения старухи в девушку, киднеппинга и спасения души (невесты). Архаический ракурс репрезентировал реликты архаической культуры: мифологемы Ночи, Пути, Мирового дерева; архетипы персоны, матери, анимы, странника, двойника. В высокохудожественной модели мифопоэтического устройства Вселенной воплощена идея поиска гармоничного взаимодействия человека и природы, нравственных принципов жизни в социуме, инструментов формирования индивидуальной культуры. Театрализованная художественная концепция оперы отразила «критические точки космогенеза» (Пьер Тейяр де Шарден) и воссоздала ритуал инициации, и в восточных мистериях, и в западных практиках метафорически воплощающий космогонию духа. В «Волшебной флейте» Моцарт воплотил авторский миф о Душе, устремлённой к Богу и посвящающей себя служению искусству.

Ключевые слова: Моцарт, «Волшебная флейта», архаическая модель мира, архаическая модель культуры, архетипы и мифологемы, космогония мира, космогония души, карнавальная модель культуры, авторский миф, ономастический код культуры.

Для цитирования / For citation: Плотникова О. М. Архаические сюжетные мотивы в «Волшебной флейте» В. А. Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 60–69. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.060-069.

OLGA M. PLOTNIKOVA*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia**ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru***Archaic Narrative Motives
in Mozart's "The Magic Flute"**

One of the trends of modern Russian musicology is the study of archaic phenomena transmitted in the process of historical development which retain their significance in modern musical culture.



The article is devoted to study of the archaic foundation of the literary text of Mozart's "The Magic Flute." Based on methodological approaches developed in the study of archaic cultures in literary criticism and art criticism, the phenomenology of the names of the key protagonists of the composer's original musical fairy tale and the plot motives stipulated by them are presented. Analysis is carried out of the semantics of the fundamental motive of marriage, which in its turn consists of a number of other motives: food, death, childbearing, speech generation, friendship, struggle, punishment for lying, trials, fighting with snakes, transformation of an old woman into a girl, kidnapping and saving the soul (the bride). The archaic view represents the relicts of archaic culture; the mythologemes of night, a path, the World Tree; the archetypes of personae, mothers, the anima, wanderers, and doubles. The highly artistic model of the mythological and poetic structure of the Universe embodies the idea of finding a harmonious interaction between man and nature, the moral principles of life in society, and tools for the formation of an individual culture. A theatrical artistic concept of opera reflected the "critical points of cosmogenesis" (Pierre Teilhard de Chardin) and recreated the initiation ritual, which in the eastern mysteries and western practices metaphorically embody the cosmogony of the spirit. In "The Magic Flute" Mozart demonstrated his original authorial myth of the soul aspiring to God and devoting itself to the service of art.

Keywords: Mozart, "The Magic Flute", archaic model of the world, archaic model of culture; archetypes and mythologemes, cosmogony of the world, cosmogony of the soul, carnival model of culture, authorial myth, onomastic code of culture.

Фундаментальной проблемой современной гуманитарной науки является изучение онтологических аспектов взаимодействия человека, природы, многополярного общества, культуры и искусства как целостной системы, сохраняющей богатейшие архаические традиции. Постижением особенностей архаической ментальности как сокровищницы коллективной культурной памяти занимаются учёные различных областей знания: археологи, антропологи, этнографы, этнологи, историки культуры, литературоведы. В музыковедении весомый вклад в концептуализацию архаического феномена вносят специалисты в области традиционной музыки народов мира. Архаика рассматривается как корневая система фольклорных жанров, определяющая развитие музыкальных традиций древнейших народов [2]. В творчестве ряда композиторов XX века, в том числе И. Стравинского, А. Жолливе, С. Прокофьева, С. Губайдулиной, В. Мартынова, Н. Попова и др., архаика

становится ключевым фактором творчества, формирующим современную художественную картину мира¹. Изучение специфики архаического художественного мышления приводит к осмыслению истоков метафорического, образного постижения действительности и генезиса рождения культуры и искусства.

В этом ракурсе особый интерес представляет последняя опера В. А. Моцарта, общественная реакция на которую долгое время было крайне противоречивой. Парадоксальность оценок высказана и в исследовании Г. Аберта: «Текст "Волшебной флейты"... до сегодняшнего дня вызывал больше придинок и порицаний, чем какое-либо другое оперное либретто Моцарта. Разумеется, с литературной точки зрения нетрудно подвергнуть критике грубо слаженное построение, примитивные характеры и ситуации, отчасти банальное, отчасти безвкусное внешнее выражение... в самое последнее время либретто однажды было даже названо вообще *самым*

лучшим оперным либретто [курсив мой. – О. П.]» [1, с. 298–299]².

В интерпретации содержания оперы установились «два принципиальных подхода» [7, с. 550]³. В первом, наиболее характерном для зарубежного музыкознания, «Волшебная флейта» преимущественно рассматривается как квинтэссенция масонских идей [13; 14]. Во втором масонские символы рассматриваются «как часть компонентов, её составляющих» [7, с. 550].

Художественная концепция «незамысловатой» сказки о волшебной флейте представляет собой своего рода магический кристалл, различные грани которого дешифруются своими культурными кодами. В центре внимания автора статьи – проблема архаического фундамента оперы, решение которой позволяет реконструировать авторский миф Моцарта. Опираясь на методологию анализа архаических образов, разработанную в литературоведении [8; 10], проясним философскую, антропокосмическую сущность имён персонажей и представим обусловленные ими ведущие сюжетные мотивы в мифопоэтическом пространственно-временном континууме.

О. М. Фрейденберг утверждает: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развёртывается в действие, составляющее мотив; *герой делает только то, что семантически сам означает* [курсив мой. – О. П.]» [10, с. 222].

Ярким и очевидным представителем архаической модели культуры, репрезентирующим архаические стереотипы мышления и поведения, является персонаж второго плана, слуга и комический дублёр главного героя принца Тамино.

Антропоним, похожий на прозвище – Paragei – в переводе с немецкого означает «попугай», «трещать как попугай», «молоть чушь», «безотчётно повторять чужие мысли». Слитное сложное слово Папагено (папа и ген) этимологически указывает на продолжение рода.

Его внешний облик, вид жилища, характер трудовой деятельности создают собирательный образ охотника-птицелова, обладающего историческими чертами архаического человека: одежда из перьев, клетка с птицами за плечами, соломенная хижина, спасающая от холода и дождя. Натуральный товарообмен, при котором за пойманных птиц он получает вино и пищу от самой Звёздной Королевы, свидетельствует о самой ранней стадии развития производственно-экономических отношений. Черты тотемического мышления сфокусированы в двух его ариях [с. 32–35; с. 160–162]⁴, расположенных зеркально симметрично на полюсах композиции. Автобиографические рассказы, написанные в куплетной форме и обращённые к самому себе, повествуют о жизни в гармонии с природой и мечте о браке с подругой, во всём схожей с ним. Свирель в руках лесного жителя идентифицирует в нём далёкого потомка бога Пана, а его свирельный наигрыш подражает «орнитофонии»⁵. Птичья вокализация воспроизводится стереотипной, диатонической лексемой мелодического восхождения в диапазоне квинты, «зафиксированной в архаическом музыкальном фольклоре разных народов» [4, с. 14] и дофольклорных явлениях.

Папагено – несоциализированный представитель первобытной культуры эпохи неолита, для которого наиболее значимо удовлетворение утилитарных, физиологических потребностей. Биологический аспект его существования представлен наиболее значимым



в жизни человека сюжетным мотивом брака, впервые озвученным именно из его уст. Семантика брака включает три ключевых компонента: еда – рождение детей – смерть. В архитектонике оперы они появляются не в линейной последовательности, а в бинарных оппозициях.

Насыщение пищей является актом спасения от голодной смерти. В древности еда символизировала жизнь и была метафорой воскресения. Вскрывая специфику тотемического мировоззрения, О. М. Фрейденберг уточняет: «Еда, – центральный акт в жизни общества – осмысливается космогонически, в акте еды космос (= тотем, общество) исчезает и появляется... еда получает семантику космогоническую, смерти и обновления вселенной, а в ней всего общества и каждого человека в отдельности, т. е. тотема» [10, с. 63–64]. Сцена трапезы птицелова с различной вкусной едой и вином – подарком от Зарастро, следует за Терцетом трёх мальчиков [с. 147–148]. Примечательна ремарка: Папагено с полным ртом делает знак Памине, чтобы она удалилась. После Терцета Памины, Тамино и Зарастро охотнику за птицами вручают огромный кубок божественного вина [с. 147–148].

Комические разговорные диалоги Папагено с «безобразной старухой», спасающей его при первой встрече от жажды [с. 144], внезапно исчезающей и, наконец, превращающейся в девушку, одетую как он [с. 162], вводят мотив превращения старухи в девушку и первообраз души. К. Г. Юнг замечает, что архетип анимы воплощает чувства мужчины и всегда связан с образом матери: «Анима биполярна и поэтому может являться... молодой – старой, матерью – девой...» [12, с. 197].

Неожиданно потеряв Папагено, земной человек принимает решение уйти из

жизни – повеситься. С мотивом смерти появляется мифологема Мирового дерева [с. 192–197], в архаических культурах символизирующая космологическую ось мироздания. Е. М. Мелетинский истолковывает «космическое древо» как «древо судьбы», которое «сосредотачивает в себе судьбу мира» [8, с. 252].

Новая встреча с невестой дарит обретение счастья. Их совместный дуэт [с. 202–209] традиционно интерпретируется комически. Мигрирующие интонационные стереотипы развёрнутой трели и ленточного терцово-секстового двухголосия являются «устойчивым атрибутом сюжетов пастушеских сцен-идиллий» [11, с. 101–102]. Однако в контексте архаики ансамбль имеет гораздо более глубокий смысл. Звучащий на слоге «па, папа», он демонстрирует процесс рождения слова, а вместе с ним генезис сознания, речи и мышления. Сцена утверждает идеи повторения и тождества как специфических категорий первобытного мышления, реализующихся в продолжение рода, воспроизведении своего образа в детях и сходстве всех детей.

В синтагматической структуре оперы мотив наказания Папагено за ложь появляется одним из первых в I действии. Предстоящий балагуром в большинстве разговорных сцен, в этой он присваивает себе заслугу удушения змея. В наказание свита Царицы Ночи вешает болтуну замок на рот, и вместо вина и хлеба вручает воду и камень (твердь-землю) [с. 36] – ключевую пару праэлементов первоматерии, описанную в космологических мифах и «Метафизике» Аристотеля. В ядре концепции оперы появляется структурно зеркально введённый генетический материал космоса – литосфера и гидросфера. Усвоенные Папагено жизненные уроки не проходят даром. Несмотря на угрозы и провокацию трёх

дам в квинтете II действия, он доказывает мужскую стойкость молчанием [с. 122–134].

Большинство сцен, в которых участвует обитатель лесов, протекает ночью. Живя среди природы, он прежде всего слышит её, «ощущая ... всем своим существом» [2, с. 127]. В бытовой обстановке, преодолевая собственный страх и метафорически одушевляя природные явления, Папагено становится активным участником космогонического процесса.

Архаическая идея антропоморфности неодушевлённого мира и его тождества с миром одушевлённым проявляется в мифологически одухотворённом, персонифицированном и символическом образе Ночи, представленном в облике женщины – Королевы и матери. Анализируя ночные музыкальные образы, А. В. Крылова поясняет: «Ночь ... наделена бесчисленными шлейфами смыслов, рождённых культурными контекстами» [6, с. 131]. Представляя определённое состояние физической среды, вуалирующее цвет, динамику, форму, будучи фундаментальной, архаической константой природного универсума и человеческого бытия, одно из главных Божеств архаической эпохи имеет мистический ореол. «Переживаемая человеческим сознанием как ужас, животный страх исчезновения» [там же], в глубокой древности она осознавалась как похитительница людей.

В опере Царица не пытается уничтожить Тамино. Мать – Ночь, испытывая героя, дарит ему портрет невесты – дочь. К. Г. Юнг обосновывает глубинное, архаическое, коллективно бессознательное восприятие образа матери. В негативном плане она воплощает «нечто тайное, загадочное, тёмное... всё поглощающее, искушающее и отравляющее, т. е. то, что вселяет ужас и что неизбежно, как судьба» [12, с. 218]. Создатель

аналитической психологии аргументирует своё утверждение: «Философия Санкхья тщательно разработала архетип матери в понятии *prakrti* (материи) и приписала ему три *гуны* (основных атрибута): *sattva*, *rajas*, *tamos*: божество, страсть и темнота... [курсив автора. — О. П.]» [там же, с. 219]. Амбивалентность её атрибутов выражена формулой: «Любящая и страшная мать» [там же, с. 219]. Как время страданий и демонических проявлений Ночь представлена в ариях: *lamento* [с. 42–44] и мести [с. 138–142]. В первой звучат мигрирующие интонационные формулы плача, во второй активно используется музыкально-риторическая фигура *exclamation*. По наблюдениям Л. Н. Шаймухаметовой, «их звуковая символика отрабатывалась в первичных речевых ситуациях передачи и восприятия информации, породивших типовые конструкции утвердительных (повествовательных), вопросительных и восклицательных предложений» [18, с. 65]. В противостоянии с Зарастро Королева Ночи олицетворяет духовный мрак, но Ночь – сакральна: она – мать Памины.

В буквенном ракоходе имени процессы зашифровано латинское слово аниМА-П и инициальная аббревиатура имени и девичьей фамилии матери композитора Анны Марии Пертль. Дитя Ночи отображена исповедальной, задушевной арией, проецирующей традиции романтического романса [с. 148–150]. Спасённая от цепей Моностатоса, фокусирующего черноту помыслов и травмирующее бездушие человеческого общения, в дуэтах с «добрейшей душой на всей земле» [с. 71] – Папагено, Памина формулирует нравственные императивы жизни в социуме. В первой пасторальной идиллии возникает мотив поиска любви [с. 72–75], во второй – понятие честно-



сти провозглашается принципом дружбы [с. 98–99].

Ключевой категорией сюжета оперы, также как и центральным событием архаического общества, является борьба, мотив которой представлен двумя корифеями – женским божеством Ночи и солярным дублёром Создателя – Зарастро⁶. Итальянизированная форма его имени связана с легендарным образом астролога и философа Заратустры. С образом Зарастро в музыкальном искусстве появляются мотивы киднеппинга и спасения души (невесты). Лунарное и солярное противостояние, формирующее архаическое, мифическое ядро сюжета, детерминировано циклическим ритмом смены времени суток.

Антропоним Тамино, являющийся парным к имени Памина, начинается с буквы, открывающей зеркальное написание фамилии Моцарта – трацоМ и одно из его латинских имён Теофилус – любящий Бога.

Образ Принца идентифицирует архетип странника и представлен в динамическом развитии. Уже первая встреча с ним вводит архаический мотив змееборства, с которым Е. М. Мелетинский связывал поиск и обретение национальной идеи [8]. Зрелищная Интродукция начинается с криков о помощи и бегства Принца от страшного змея. Три дамы убивают чудовище, преследующее канибалистическую или эротическую цель. Апологеты масонства в этом акте видели воплощение идеи женского и мужского равенства. Однако развитие сценической ситуации представляет сюжетный мотив в пародийном ключе. Принц появляется с луком, без стрел и падает от страха в обморок. Очарованные его красотой дамы кокетливо иронизируют по этому поводу в последующем трио [с. 18–31]. Семантика зооморфного персонажа – посредника между землёй и небом, земным

и подземным миром – вводит в мифологический континуум и связана с архетипом души. По мнению К.Г. Юнга, анима «родственна животным, символизирующим её особенности» и «может являться в образе змеи» [12, с. 198].

Встреча Тамино с Папагено объективирует архетип двойника. Тамино – восточный принц, Папагено – обитатель древнего леса. Арии двух героев в I действии следуют подряд, обе – об одной цели-мечте и браке. Единый путь персонажей, не только имеющих различный социальный статус, но и представляющих различные исторические эпохи первобытного и рабовладельческого строя, свидетельствует о динамических индикаторах исторической модели общества и культуры, отражённой в опере. Сохранение архаических отношений в ней сбалансировано структурированием новых, партнёрских отношений в социуме. Принцип тождественности и иерархичности по отношению друг к другу Тамино и Папагено воплощает дихотомию человеческого существования в её земном и духовно-возвышенном, небесном проявлении. И в этом ракурсе пара представляет концепцию близнецов, имеющую богатейшие традиции в мифологии и фольклоре, и отражает генезис архетипа двойника, столь значимого в искусстве музыкального романтизма.

Структурообразующим топосом оперы становится мифологема их совместного Пути. Вектор поиска направлен с периферии в центр мироздания, из профанного в сакральное пространство, к «магической душе» Востока – колыбели и сокровищнице человеческой культуры. Волшебными помощниками в странствиях героев являются музыкальные инструменты божественного звучания и происхождения. Мотив привлечения Папагены игрой на колокольчиках возникает

в арии II действия [с. 160–162]. Папагено заставляет плясать под звуки колокольчиков Моностатоса и слуг [с. 96–98]⁷. Флейта, будучи атрибутом древнегреческого бога дикой природы и плодородия Пана, персонифицируется «с душой человека во плоти, блуждающей, сомневающейся, размышляющей, страдающей» [3, с. 188]. Сцены музицирования Тамино на флейте [с. 89; с. 147] порождают гармонию анимафонии и космофонии⁸ и вводят новый аспект еды, не только как акта физиологического насыщения, но и ментальной, духовной стороны жизни человека. Искусство, семантически корреспондируя с идеями культурной памяти и забвения, интерпретируется композитором как культ духовной трапезы.

Появление в начале I действия хтонического существа – змея как мистического и амбивалентного символа становится источником инициации – венца в развитии образов Тамино и Памины во II действии. Содержанием архаического ритуала является смерть, и новое рождение воздушной стихии души. В какое-то мгновение Памина, не выдерживая разлуки, полна решимости покончить с собой [с. 166–176]. Лишь вняв утешениям и уверениям трёх мальчиков, она с Тамино продолжает участвовать в испытаниях. На втором и третьем этапе обряда инициации семантика брака в храме раскрывается в процедуре шествия сквозь огонь и воду, сопровождаемого звучащей флейтой. Через познание стихий, являющихся

ся первоэлементами в космогонической концепции мира, приобретая эзотерический опыт, герои входят в «ноосферу»⁹ элитарного круга жрецов искусства. Сакральной вершиной концепции оперы становится «точка Омега» с мотивом Бога – Творца архитектоники мироздания, и звучанием хорала «О боже, обрати взор свой с небес» [с. 177]¹⁰.

Философско-психологический труд В. А. Моцарта и Э. Шиканедера создан во всенародно любимом жанре волшебного зингшпиля и в русле многочисленных философских дискуссий XVIII века о сущности души и её отношения к телу, в которых участвовали лучшие умы эпохи Просвещения, в том числе, И. Кант. Всеобъемлющая, бинарная картина мира, представленная в «Волшебной флейте», стала своего рода лабораторией по исследованию фундаментальных основ существования человека во всех сферах бытия. Космологическая мистерия о духовной и земной жизни репрезентировала программу ориентации в универсуме. Зеркальная проекция Божественной Троицы, нашедшая воплощение в образах Тамино, Памины и Папагено, по сути, идентифицировала различные ипостаси проявления единого символического портрета великого музыканта. Карнавализованный авторский миф о Душе и тернистой дороге к Божественным первоистокам бытия стал прощальным словом в жанре оперы, посвящённым благословенной памяти матери.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Различным аспектам архаики посвящены публикации А. И. Демченко, М. Г. Кондратьева, В. Н. Холоповой, опубликованные в журнале «Проблемы музыкальной науки».

² В разработке концепции решающее значение имело творческое содружество В. А. Моцарта и Э. Шиканедера. Первым по достоинству оценившим сценарий оперы был И. В. Гёте.



³ Опера в различных ракурсах рассмотрена в исследованиях: А. Аберта [1], Н. В. Королевской [5], Б. В. Левики, Т. Н. Ливановой, П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [7], Е. С. Чёрной, Е. И. Чигарёвой, А. Эйнштейна и др. В контексте темы интерес представляют публикации зарубежных исследователей: Д. Буча [13], Дж. Чейли [14], М. Фрейен [15], К. Мачлестейна [16], М. Недбала [17].

⁴ Здесь и далее в скобках даются ссылки на клавиры оперы В. А. Моцарта [9].

⁵ Термин А. С. Алпатовой [2, с. 128].

⁶ В религии древних египтян Ра является верховным божеством, олицетворяющим солнце. Имя Зарастро образовано от корня – Ра и приставки – за, означающей вместо Ра – заРастро. Если рассматривать корень – астро, он является начальным в сложных словах, относящихся к небесным телам или космическому пространству.

⁷ Глокеншпиль имеет многочисленных сородичей в культурах разных народов

мира. С колокольчиками нередко изображались восточные тантрические божества. Ваджра-колокольчик является атрибутом Будды Ваджрадхары, олицетворяющим нерушимое состояние природы ума.

⁸ Термин А. С. Алпатовой [2, с. 134].

⁹ Концепт «ноосфера» предложен французскими учёными Э. Леруа и П. Тейяром де Шарденом, основывающимся на лекциях по геохимии В. И. Вернадского.

¹⁰ Концепция В. А. Моцарта коррелирует с философскими идеями католического философа и теолога Тейяра де Шардена. В качестве «критических точек» космогенеза он выделяет: неорганическую природу («преджизнь»), органическую материю («жизнь»), духовный мир («ноосферу»). Особый статус имеет «точка Омега» (Бог), являющаяся духовным центром мира. См.: Шарден П. Т. Феномен человека. М.: Прогресс, 1965. 82 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2, кн. 2. 1787–1791 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1990. 560 с.
2. Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 125–141.
3. Давыдова В. П. Образ флейты и его антропоморфные черты в мировой художественной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 186–191.
4. Калужникова Т. И. Младенческие и птичьи вокализации: некоторые аналогии // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 7–16.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.007-016.
5. Королевская Н. В. «Волшебная флейта»: диалог с Глюком // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 3. С. 120–127.
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.120-127.
6. Крылова А. В. Об одном модусе воплощения образа ночи в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3 (24). С. 131–136.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.131-136.
7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI. 2008. 624 с.
8. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринт. М.: Восточная литература, РАН. 2000. 407 с.
9. Моцарт В. А. Волшебная флейта: опера в 2 д., 11 карт. / либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок Виланда; пер. М. Улицкого. М.: Музыка, 1971. 224 с.
10. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подг. текста, справ.-науч. аппарат, предвар., послесл. Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

11. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 311 с.
12. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. с англ. В. В. Наукманова; под общ. ред. А. А. Юдина. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
13. Buch D. J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales // *Acta Musicologica*. 2004. Vol. 76, pp. 193–219.
14. Chailley J. The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera. New York, 1971. 368 p.
15. Freyhan M. Mozart's Text Setting in the „Magic Flute” // *Act Musicologica*. 2011. Vol. 83, pp. 245–259.
16. Muchlestein K. European Views of Egyptian Magic and Mystery: A Cultural Context for „The Magic Flute” // *Brigham Young University Studies*. 2004. Vol. 43. No. 3. Special Issue: Mozart's Magic Flute, pp. 137–148.
17. Nedbal M. Mozart as a Viennese Moralizer: Die Zauberflöte and Its Maxims // *Act Musicologica*. 2009. Vol. 81, pp. 123–157.
18. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Плотникова Ольга Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, likonika.7@mail.ru

REFERENCES

1. Abert G. *V. A. Motsart* [Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart]. Part 2, Book 2. 1787–1791. Translation from German, comments by K. K. Sakva. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1990. 560 p.
2. Alpatova A. S. The Picture of the World in Sound as Information Model of the Archaic and Traditional Culture. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 125–141. (In Russ.)
3. Davydova V. P. The Image of Flute and its Anthropomorphic Features in the World Art Culture. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2009. No. 2, pp. 186–191. (In Russ.)
4. Kaluzhnikova T. I. Infants' and Birds' Vocalizations: Certain Analogies. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 7–16. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.007-016.
5. Korolevskaya N. V. The Magic Flute: Dialogue with Gluck. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 120–127. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.120-127.
6. Krylova A. V. Concerning one Modus of Manifestation of the Image of Night in Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 131–136. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.131-136.
7. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 624 p.



8. Meletinskiy E. M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. 3rd edition, reprint. Moscow: Vostochnaya literatura, RAN. 2000. 407 p.

9. Motsart V. A. *Volshebnyaya flejta: opera v 2 d., 11 kart.* [Mozart Wolfgang Amadeus. The Magic Flute: Opera in 2 Acts, and 11 Scenes]. Libretto by E. Schikaneder based on Wieland's tales; Translation by M. Ulitsky. Moscow: Muzyka, 1971. 224 p.

10. Freydenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plotline and Genre]. Text preparation, reference and scientific apparatus, foreword, afterword by N. V. Braginskaya. Moscow: Labirint, 1997. 448 p.

11. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migratory Intonation Formula and the Semantic Context of Musical Themes]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 311 p.

12. Yung K. G. *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [Jung Carl Gustav. The Soul and Myth. Six Archetypes]. Translation from the English by V.V. Naukmanov; Edited by A. A. Yudin. Kiev: State Library of Ukraine for the Youth, 1996. 384 p.

13. Buch D. J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales. *Acta Musicologica*. 2004. Vol. 76, pp. 193–219.

14. Chailley J. *The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera*. New York, 1971. 368 p.

15. Freyhan M. Mozart's Text Setting in the „Magic Flute”. *Acta Musicologica*. 2011. Vol. 83, pp. 245–259.

16. Muchlestein K. European Views of Egyptian Magic and Mystery: A Cultural Context for „The Magic Flute”. *Brigham Young University Studies*. 2004. Vol. 43. No. 3. Special Issue: Mozart's Magic Flute, pp. 137–148.

17. Nedbal M. Mozart as a Viennese Moralizer: Die Zauberflöte and Its Maxims. *Acta Musicologica*. 2009. Vol. 81, pp. 123–157.

18. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

Olga M. Plotnikova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History and Music Theory Department, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, likonika.7@mail.ru

