

Г. ЧИЧЕРИН

# Моцарт

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ЭТЮД

Издание 5-е



ЛЕНИНГРАД • «МУЗЫКА» • 1987

Общая редакция, вступительная статья,  
предисловие к IV изданию, комментарии  
и перевод иностранного текста  
Е. Ф. Б р о н ф и н

## ПРЕДИСЛОВИЕ К IV ИЗДАНИЮ

Со времени выхода в свет труда Г. В. Чичерина «Моцарт» прошло немало лет. Первой реакцией на его появление было острое любопытство, которое сразу же сменилось огромным интересом и всеобщим безоговорочным признанием. За первым изданием вскоре последовали второе (1971) и третье (1973), однако спрос на книгу не уменьшился, интерес к ней не только не ослаб, но даже возрос.

Пожалуй, еще ни один музыковедческий труд не вызывал такого резонанса в широкой прессе, как «Моцарт» Чичерина. О нем писали на страницах «Правды», «Известий», «Комсомольской правды», «Ленинградской правды» и многих других газет. Специальная печать (журналы «Советская музыка», «Музыкальная жизнь») откликнулись на него рядом статей и заметок. Исследование Чичерина вошло в зарубежную «моцартиану». Еще в 1972 году журнал Германской Демократической Республики «Musik und Gesellschaft»\* опубликовал вступительную статью автора этих строк, предпосланную первым изданиям «Моцарта», а в 1975 году в Лейпциге был опубликован на немецком языке труд Чичерина. Но этим не ограничилось его распространение. Жизнь книги получила совершенно новую и своеобразную форму: она вышла на советскую художественную эстраду. В виде литературно-музыкального монтажа\*\* «Моцарт» Чичерина стал достоянием самого широкого читателя, в массе своей далекого от музыковедческой литературы.

Невольно приходит на память мудрое изречение римского писателя и ученого Теренция Варрона: «Книги имеют свою судьбу...» Судьба чичеринского музыковедческого наследия более чем необычна и в то же время закономерна. Напомним: написанная в 1930 году и скромно названная «Письмо о Моцарте», книга, по существу, не предназначалась к печати; попытка опубликования при жизни Г. В. Чичерина не осуществилась, и сорок лет рукопись оставалась достоянием частных и государственных архивов.

Наступил 1970 год, а с ним второе рождение «Моцарта», рождение поистине сенсационное. Если сперва привлекло и поразило имя автора, то затем внимание читающей публики было захвачено содержанием книги. Читателей покорила новизна и смелость идей, глубина трактовки творчества и личности Моцарта, решительность и бескомпромиссность ниспровержения традиционных воззрений, сила аналитической мысли, смелость и убедительность

\* № 12. S. 708—713.

\*\* Автор монтажа и его основной исполнитель — чтец Г. М. Ямпольский.

музыкально-эстетического анализа, мощь аргументации, широта ракурса, диалектичность мышления, эмоциональность и экспрессивность изложения. То, что при подготовке чичеринской рукописи к печати вызывало наибольшие опасения — изобилие обширных цитат и метод литературно-художественных ассоциаций и аналогий (иногда неожиданных), — безоговорочно было принято читателями и критикой. Было принято и жанровое определение труда как «исследовательского этюда», подчеркнувшее научное содержание книги и своеобразие ее формы.

В настоящем издании «Моцарта» Г. В. Чичерина значительно расширено Приложение. В него включен ряд обнаруженных в архивах и прежде не публиковавшихся писем, в которых Георгий Васильевич затрагивает различные музыкальные вопросы.

Во-первых, это небольшой отрывок письма (почтовой открытки) от 1903 года, свидетельствующий о раннем возникновении у автора любви и интереса к творчеству Моцарта. Во-вторых, три письма, адресованных историку музыки Е. М. Браудо, занимавшему в Москве во второй половине 1920-х годов положение довольно видного и авторитетного музыкального деятеля и критика: Как известно, Чичерин послал ему копию своего труда, желая узнать суждение квалифицированного специалиста. К сожалению, пока не удалось установить, каков был отзыв Е. М. Браудо, был ли он изложен в ответном письме или высказан устно, да и вообще — имел ли он место. Письмо от 14 апреля 1931 года, в котором Георгий Васильевич просил Браудо ознакомиться с его работой о Моцарте, содержит много мыслей, встречающихся и в письмах к брату, приведенных в Приложении, но, кроме того, ряд критических, в основе, справедливых суждений (порой высказанных в весьма резкой форме) об уровне русского моцартоведения XIX и начала XX веков. Примечательно в этом письме и другое. В ту пору наша искусствоведческая, в частности, музыковедческая литература испытывала довольно сильное воздействие вульгарного социологизма. Г. В. Чичерин безошибочно распознал ущербность и порочность этого «направления». «Произвольному наклеиванию ярлыков», «разбрасыванию заученных словечек» он противопоставил углубленное и всестороннее изучение художественного феномена в его социально-исторической обусловленности. В письме к Браудо он подчеркнул сложность подобного анализа, требующего огромной работы.

Остальные два письма к тому же адресату (от 6 и 22 июня 1931 г.) — новые свидетельства широты музыкальных интересов Георгия Васильевича: фундаментальности его музыковедческой эрудиции, основательности и обоснованности критических оценок, всегда принципиальных и последовательных.

Несколько особняком среди приведенных писем Чичерина стоят два, датированные 12 октября 1923 года и 6 февраля 1924 года, то есть относящиеся ко времени активной деятельности Георгия Васильевича на посту народного комиссара иностранных дел. Первое из них адресовано виолончелисту В. Л. Кубацкому (1891—1970), одному из инициаторов создания государственной коллекции редких старинных музыкальных инструментов, а также организатору и участнику квартета им. Страдивари\* и до 1921 года — солисту оркестра Большого оперного театра. Это письмо касается сугубо личного и частного вопроса, но в нем, как в капле воды, отразился этический уровень человека, занимавшего один из высоких постов в государстве и не могшего даже помыслить о том, чтобы использовать это положение в каких-то своих, пусть даже самых скромных, интересах. Поистине волнующий документ!

Второе письмо представляет собой служебное послание народному комиссару просвещения А. В. Луначарскому. В известной мере оно связано с письмом последнего к Чичерину (от 26 октября 1923 г.), которое также приведено в Приложении. Письмо Георгия Васильевича интересно как иллюстрация того, что выдающийся советский дипломат видел в установлении музыкальных связей с зарубежными странами (в частности, в устройстве концертной

\* Все члены этого камерного ансамбля (1920—1930) играли на инструментах работы Страдивари.



поездки квартета им. Страдивари за границу) одно из действенных средств преодоления политической изоляции Советской Республики.

В основном тексте чичеринского исследования читатель настоящего издания также найдет несколько новых страниц, которые по техническим причинам пришлось выпустить в предшествующих изданиях. Это более или менее обширные цитаты (и сопровождающие их комментарии) из произведений немецкого поэта конца XVIII века Гёльдерлина, бельгийского и французского поэтов рубежа XIX и XX столетий — Эмиля Верхарна и Альбера Самена. Между творениями каждого из названных поэтов (в приведенных Чичериным отрывках из их сочинений) и творчеством Моцарта усматриваются отдельные точки соприкосновения, помогающие, по мысли Георгия Васильевича, как бы осветить какую-то из черт музыки всеохватного гения.

В соответствии с указанными дополнениями расширился и раздел Примечаний. Издание обогатилось рядом новых, ранее не публиковавшихся иллюстраций, касающихся непосредственно Г. В. Чичерина.

*Е. Бронфин*



George F. Johnson

## Г. В. ЧИЧЕРИН-МУЗЫКАНТ И ЕГО КНИГА О МОЦАРТЕ

Пожалуй, трудно указать музыковедческий труд, который, подобно исследованию Георгия Васильевича Чичерина, сочетал бы в себе столько необычного. Прежде всего, в нем удивляет сопряжение имени выдающегося советского дипломата, прославленного наркома иностранных дел молодой социалистической державы с именем Моцарта: Чичерин — автор книги о великом австрийском композиторе?! Далее, при первом ознакомлении с книгой представляется странным большое количество цитат, занимающих примерно одну треть всего текста. Непривычным кажется и полемически заостренный, страстно и настойчиво убеждающий, порой даже резкий тон чичеринских высказываний, так непохожий на академическую уравновешенность большинства музыковедческих работ. Как нечто весьма своеобразное воспринимаются и литературно-поэтические и живописные сопоставления и аналогии, широко используемые Чичериным в качестве последовательно проводимого метода раскрытия идейно-образного содержания музыки Моцарта. И, наконец, поражает поистине «конденсированный» диалектический историзм, лежащий в основе исследования и позволяющий автору показывать явление искусства (в данном случае творчество Моцарта) одновременно как исторически обусловленную данность и как столь же исторически обусловленный непрерывный процесс-становление; показывать его в ретроспективном и перспективном планах; показывать жизнь и восприятие моцартовской музыки в течение минувших веков и в нашей современности.

Когда и как возникла эта в стольких отношениях удивительная книга? Каким образом ее автором оказался не музыковед-профессионал, а политический и государственный деятель? Каково ее значение теперь, по прошествии многих лет после написания? Ответить на эти вопросы возможно, только проследив жизненный путь ее автора.

Г. В. Чичерин принадлежал к древнему дворянскому роду, истоки которого восходят к XV столетию. На протяжении веков многие представители

этого рода играли видную роль в общественной, военной и культурной жизни Российского государства.

Дед будущего народного комиссара — Н. В. Чичерин (1801—1860) — был высоко просвещенным человеком, другом поэта Е. А. Баратынского. В 1837 году он приобрел имение — село Караул в Кирсановском уезде Тамбовской губернии. Старший из его семи сыновей Борис Николаевич (1828—1904) — юрист-государствовед, историк и философ — был профессором Московского университета. Унаследовав Караул, Борис Николаевич, большой любитель искусства, создал там настоящий музей. Веронезе, Веласкес, Пальма Младший, Ван Остаде, Тропинин, Боровиковский украшали залы и комнаты большого родового дома. Музыка была также в почете.

Второй сын Н. В. Чичерина — Василий Николаевич (1829—1882) — начал карьеру на дипломатическом поприще. В начале 1860-х годов он стал советником русского посольства в Париже. Однако стечение неблагоприятных обстоятельств положило конец его успешному продвижению по службе. Василий Николаевич в чине действительного статского советника оказался вынужденным подать в отставку. Вместе с женой Жоржиной Егоровной (урожденной Мейендорф, 1836—1897) и сыном Николаем, родившимся в Париже в 1865 году, он вернулся в Россию и обосновался в Тамбовской губернии. Жил замкнуто, уединенно. Время от времени вместе с семьей навещал старшего брата в Карауле. Там-то 12 ноября (по ст. ст.) 1872 года и появился на свет Георгий Чичерин.

Детские годы Георгия прошли в Тамбове. Согласно традициям дворянских семей, мальчику еще в детстве привили свободное владение несколькими иностранными языками, рано начались и серьезные занятия музыкой, к которой юный Чичерин испытывал сильнейшее влечение. Дело не ограничивалось только обучением игре на фортепиано, Георгий изучал теорию музыки, овладевал композиторскими навыками. Много и увлеченно читал, в частности старые дипломатические документы, хранившиеся в семейном архиве.

В 1883 году (через год после смерти отца) Георгий поступил в Тамбовскую гимназию, где сразу же обратил на себя внимание прекрасными способностями, необычайной начитанностью, умом, восприимчивостью.

Через три года семья Чичериных переехала в Петербург. Там продолжают обучение в гимназии, все более увлеченные занятиями музыкой и начинается формирование личности. Много позднее Георгий Васильевич писал: «Самые неизгладимые воспоминания были порождены старым Петербургом, той лабораторией, где я сформировался со всеми своими мыслями и стремлениями и где все грандиозные и неисчислимые противоречия нашей эпохи меня обступили. Его дома и улицы, его небо и широкая Нева — все это стало как бы частицами меня самого. Нет в нем уголка, который не был бы мне близок» \*.

Город потрясал юношу своими контрастами. «Ужасы жизни городской бедноты производили на меня подавляющее впечатление», — писал Чичерин. И у него же читаем: «Мне помнится, как сегодня, Петровский парк, куда я ходил весной подростком, — там было озеро, бледно сверкающее серебристым серым цветом в белые ночи. Час за часом я сидел над этим магиче-

\* Зарницкий С., Сергеев А. Чичерин. М., 1966, с. 13.

ским зеркалом, и жизнь казалась такой огромной и такой манящей, и будущее казалось таким чудесным. С такой же ясностью вспоминаются мне жаркие летние дни на Малой Неве, где все объято трудовой гармонией и жизнь кипит на реке; часами я сижу и смотрю на эту яркую трудовую жизнь, и все пышет зноем, придающим особую страстность кипящему человеческому труду»\*.

В 1891 году Чичерин закончил гимназию с золотой медалью и поступил на историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Студенческие годы проходят в непрестанном душевном горении, в поисках правды, идеала, в жадном стремлении разрешать сложнейшие социальные противоречия, которыми была полна русская действительность конца прошлого века. Общение с оппозиционно настроенной студенческой молодежью, первое, еще неглубокое знакомство с рабочим движением. 1 мая 1894 года он пишет своему дяде, Борису Николаевичу: «Слишком мучительно жажду существенного в жизни, настоящей, высокой жизненной цели, которой бы всем пожертвовал... Я предпочел бы несчастную жизнь с истинными страстями тому серому филистерскому существованию, к которому меня вело мое расслабляющее воспитание матушкиного сыночка и изнеженного барчонка... Читать (например) Белинского так завидно и горько, когда сам погружен в этот мелочный водоворот своего глупого эгоистического „я“. Я не могу жить так, просто без смысла»\*\*.

Как поразительно перекликаются эти слова двадцатидвухлетнего Чичерина с тем, что на склоне лет он будет писать о Моцарте! Ну, а пока — фундаментальное овладение университетским курсом, посещение всевозможных дополнительных лекций. «Я, — писал Чичерин, — жадно впитывал разнообразнейшие научные впечатления, изучал языки вплоть до ирландского, древности вплоть до иероглифов и клинописи, восточные литературы, слушал юристов, некоторых естественников, политическую экономию»\*\*\*.

Молодой Чичерин формируется в человека широчайшей образованности, энциклопедических знаний, многообразнейших интересов; он свободно владеет множеством языков. На протяжении всей последующей жизни его знания непрерывно обогащались, углублялись. Помогали изумительная память, огромная работоспособность.

В мае 1895 года, блистательно сдав все государственные экзамены, Чичерин окончил университет и получил диплом первой степени. Осенью, следуя советам родных, отправился за границу. Около двух лет путешествует по Европе, изучает памятники архитектуры, зачитывается художественной литературой, посещает концерты, театры.

Вероятно, уже к тому времени Чичерин был пианистом, обладавшим обширной и безотказной музыкальной памятью и превосходной природной техникой. Несомненно, именно эти качества позволяли ему впоследствии профессионально владеть фортепиано даже после весьма длительных перерывов в игре, когда он не имел возможности прикасаться к инструменту.

Тяжелая болезнь матери призвала Чичерина в Петербург. Вскоре Жоржина Егоровна скончалась. В жизни Георгия начался новый этап. По совету

\* Зарницкий С., Сергеев А. Чичерин, с. 15.

\*\* Кизельштейн Г. Из архива Г. В. Чичерина. — Огонек, 1963, № 48.

\*\*\* Зарницкий С., Сергеев А. Чичерин, с. 16.



Г. В. Чичерин за роялем

родственников, продолжая семейную традицию, он поступил в начале 1898 года на службу по дипломатической части и был зачислен в Государственный и Санкт-Петербургский Главный архив Министерства иностранных дел.

Работа в архиве отвечала его давнему влечению к исторической науке. Используя архивные материалы и документы, Чичерин углубленно работает над историей русской дипломатии, готовит исследование.

Но проблемы искусства и в особенности музыки интересуют его, быть может, не меньше. Моцарт становится для него не только любимейшим композитором, но и мерилom прекрасного, мерилom высшей простоты и правды в искусстве. Так летом 1900 года, отдыхая на курорте Вильдбад, Чичерин писал своему брату Николаю, который стал одним из его наиболее доверительных адресатов, в особенности по вопросам музыкального искусства: «Если будешь видеть *Zauberflöte* \*, стань на точку зрения, с которой Пушкин говорил, что в русской сказке больше поэзии, чем во всей французской литературе, и сам Пушкин, чем дальше, тем проще, — точку зрения той высшей простоты и правды, которая на первый взгляд, по-видимому, может быть достигнута ребенком, и между тем составляет последнюю ступень художественности, где нет эффекта, титанизма, поразительного, блестящего, как нет их у Гомера или в Евангелии» \*\*. А следующим летом, делясь с братом своими впечатлениями от средневековой немецкой архитектуры, Георгий Васильевич писал: «...затем *Jungfräulich hold, früh Gothik* \*\*\*, равновесие между романским и германским, как Моцарт, высшая идеальность несравненная и чистей-

\* Речь идет об опере Моцарта «Волшебная флейта» (1791).

\*\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

\*\*\* Девически милая ранняя готика (нем.).

шая!.. Затем настоящая готика — Kölner-Dom\*, треугольник, возведенный во всеохватывающую систему — Гегель в архитектуре»\*\*.

В этих высказываниях проявляются черты, которые впоследствии станут типичными для музыкально-эстетических установок Чичерина в его книге о Моцарте — вскрытие внутренних связей и параллелей между творениями различных областей искусства и между искусством и философией. Иными словами, он стремится к установлению общих закономерностей в различных проявлениях деятельности человеческого духа, интеллекта.

Впрочем, работа в архиве, серьезные занятия искусством — это далеко не все, чему отдаются богатейшие душевные силы, неуемная жажда деятельности. В жизни Чичерина появляется новая цель, которая постепенно захватывает его полностью. И этой целью становится социальное переустройство жизни, борьба против социальных уродств российской действительности. Вот то, о чем в 1894 году, еще студентом, он писал дяде Борису: «Слишком мучительно жажду существенного в жизни, настоящей, высокой жизненной цели, которой бы всем пожертвовал...» Чичерин втягивается в революционное движение. Ни дворянско-аристократическое происхождение, ни семейные традиции, ни покоряющее воздействие дяди — Бориса Николаевича Чичерина, апологета конституционной монархии, — не властны над сознанием Георгия Васильевича, все это отступает побежденным. Выдвигаются новые друзья, самоотверженные революционеры. Среди них В. М. Нарбут, который ввел Чичерина в революционные кружки и о котором в последние годы жизни он отзывался с величайшим уважением.

В начале 1904 года скоропостижно скончался Б. Н. Чичерин. По его воле наследником родового имения Караул и огромного состояния стал любимый племянник — Георгий Чичерин.

Но революционная деятельность Георгия Васильевича становится все более интенсивной. Возникает опасность ареста. В 1904 году Чичерин эмигрирует в Германию. В его задачу входит установление связей между революционным подпольем в России и революционными центрами за границей. За рубежом он с ликованием приветствует русскую революцию 1905 года. «Дух восторженно ширится, вырастают крылья... В ослепительном солнце сверкает путь вперед»\*\*\*, — писал Георгий Васильевич. Он углубляет знания по истории революционного движения, увлекается трудами Плеханова, изучает марксистскую теорию, устанавливает связи с левыми немецкими социал-демократами, с русскими социал-демократическими организациями, завязывает тесное знакомство с Карлом Либкнехтом. Чрезвычайно интересным документом, отражающим мысли и чувства Чичерина, является его письмо к тетке (вдове Б. Н. Чичерина) от 14 (27) ноября 1905 года: «Я должен указать, что процесс развития, все завоевания истории совершаются через слезы и кровь: июньские жертвы 48 года! Мученики Коммуны, зверски расстрелянные версальцами... А герои русской революции, деятели ее бесподобно-блестящей истории, безвестные могилы в Сибири, за полярным кругом... океан мучений и лишений, кот[орый] добровольно претерпели эти великие мученики, имя которым легион, это торжество духа, и — жертвы, которым нет числа

\* Кёльнский собор.

\*\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Шchedрина.

\*\*\* Кизельштейн Г. Из архива Г. В. Чичерина.

И теперь — рабочие, растерзанные черносотенцами и до последнего издыхания христианские: „Долой самодержавие!“» \*

В 1907 году Чичерин избран секретарем заграничного центрального бюро РСДРП, он принимает участие в подготовке V съезда, отдает на нужды партии большую часть своих средств. В январе 1908 года берлинская полиция арестовывает его и высылает из Германии. Чичерин поселяется в Париже и с новой энергией отдается революционной деятельности. Постепенно перестраиваются его политические взгляды. Если вначале он примыкал к меньшевикам, то теперь он все внимательнее вслушивается в выступления товарищей, стоящих на большевистских позициях. Огромное значение для него имеют идеи В. И. Ленина.

1 апреля 1908 года Георгий Васильевич написал письмо Наталье Дмитриевне Чичериной, жене своего брата, к которой относился с большой симпатией и уважением. В этом поистине замечательном письме Чичерин сообщает о похоронах одного видного революционера, и данный факт становится для него поводом для изложения своего credo. «Не Бисмарки и Наполеоны Третьи, — писал он, — будут представляться „великими людьми“ освобожденному от классов человечеству, а великие Vorkämpfer \*\* массы человечества, первые между равными революционерами... Похороны... все кончено... жизнь отдана... сознательно — какая красота! Надо уметь понять величие сознательного отдавания себя! Никакой награды! Сам отдал себя, свою жизнь, потому что сам решил, без принуждения, сам из себя. Не знаю, как Вы теперь относитесь к христианству, но Вы должны понять, какая безнравственность идея „награды“ и „наказания“. Какой жестокий бог — вечно (вечно!!! навеки!!!) карающий! В какой скверной фантазии зародилась идея такого жестокого бога! Если бы были рай и ад, то я несомненно плюнул бы на все райские увеселения и пошел бы в ад разделить страдания несчастных, может быть ошибавшихся когда-то, но теперь караемых отвратительным деспотом... Я был бы подлецом, если бы остался в раю, когда несчастные мучатся в аду...

Если подумаете хорошенько, Вы должны понять это. К счастью, все это сказка... Мы не признаем наград и наказаний: он отдал себя, потому что сам решил. Он ничего не ждал» \*\*\*.

Можно подумать, что Чичерин писал о «сознательном отдавании себя», имея в виду и себя самого. Вероятно, это так и было, но в скрытом психологическом «подтексте». Ведь и он отказался от блестящей карьеры, почестей, богатства ради беззаветного служения великой идее. «Поставив крест над своим прошлым, — пишет И. М. Майский, делясь воспоминаниями о годах, проведенных в политической эмиграции, — Георгий Васильевич с какой-то необузданной страстностью отдался тому новому миру, в который он вступил... После вступления в РСДРП Чичерин считал, что революции, только революции должна быть отдана каждая минута его 24 часов... В характере Чичерина было много благородства и страстной преданности делу. Чем бы Чичерин не занимался, он всегда хотел получить наилучшее из всех возможных решений» \*\*\*\*.

\* Кизельштейн Г. Из архива Г. В. Чичерина.

\*\* Передовые бойцы (нем.).

\*\*\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

\*\*\*\* Майский И. Путешествие в прошлое. М., 1960.



Перед мысленным взором Чичерина пророчески вставали видения далекого будущего: «Когда я думаю о Карауле, — писал он в августе 1908 года, — мечтаю, как там, на этом красивом местоположении, прежний дом отдельной единицы будет превращен в Maison du Peuple \*, будет центром сильной, глубокой, богатой, содержательной трезвой жизни. В этом доме будут кооператив, организация крестьянского союза, местный театр... библиотека и читальня, залы для собраний. Массовая коллективистическая жизнь будет бить ключом, универсализм пролетарского мира уничтожит ужасную, мне до боли невыносимую privacy \*\*, отгороженность, все то старое, что обезобразило мою молодость, в тисках чего я так страдал, стонал и вздыхал, пока пробил себе путь к современным великим революционным идеалам...» \*\*\*.

Первая мировая война заставила Чичерина покинуть континент и обосноваться в Лондоне. Там-то и происходит разрыв с меньшевизмом и окончательное сближение с большевиками. По-прежнему революционно-организаторской и пропагандистской работе отдаются все силы. Для любимого искусства — музыки — уже нет ни минуты. «Лишь один раз, — вспоминает И. М. Майский, — в день 1 мая 1916 года Чичерин сделал исключение. Большая группа эмигрантов, собравшихся в стенах „Коммунистического клуба“, с величайшим трудом упростила его сесть за рояль. Георгий Васильевич неохотно поднял крышку и ударил по клавишам. Он сыграл нам тогда марш из „Фауста“ — это был изумительный образец музыкального исполнения» \*\*\*\*.

Наступает 1917 год. В России — Февральская революция. Чичерин не покладая рук организует репатриацию русских политических эмигрантов, особенно большевиков, одновременно ведет агитацию среди английских рабочих против войны, за демократический мир. В результате британская политическая полиция в августе того же года арестовывает Чичерина и заточает его в одиночную камеру Брикстонской тюрьмы. Освобождение пришло только после победы Великой Октябрьской революции. В итоге длительных дипломатических переговоров и акций Советское правительство добилося освобождения Чичерина 3 января 1918 года. Вскоре он уже в Петрограде, где ему была устроена триумфальная встреча. Чичерина сразу же назначают заместителем народного комиссара иностранных дел, а через полгода наркомом. Начался самый выдающийся период жизни Чичерина. В 1962 году министр иностранных дел СССР А. Громыко писал: «Среди дипломатов ленинской школы выдающееся место по праву принадлежит одному из ближайших соратников великого Ленина — Георгию Васильевичу Чичерину... Его жизненный путь, его деятельность на посту народного комиссара иностранных дел оставили весьма яркий след в истории советской дипломатии» \*\*\*\*\*.

Чичерин переживает огромный подъем духовных сил, в разгар поистине титанической работы он с торжеством думает о будущем музыкального искусства в стране освобожденного народа. В письме от 10 декабря 1918 года к невестке он пишет: «...теперь открываются широчайшие перспективы для музыкальной культуры, только пока переживается такой беспримерный исто-

\* Народный дом (фр.).

\*\* Частная собственность (англ.).

\*\*\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Шедрина.

\*\*\*\* Цит. по: Михаил Кольцов, каким он был. М., 1965, с. 21.

\*\*\*\*\* Громыко А. Дипломат ленинской школы. — Известия, 1962, 5 дек.

рический кризис, мало остается возможностей для музыкальной жизни. Все силы поглощает отчаянная историческая борьба. Занят я действительно безумно... При величайшем напряжении никак не справиться с бездной наваливающегося ежеминутно нового и нового. От Брест-Литовска какой пройден путь!..» \*

Нечеловеческое напряжение, постоянное недоедание приводят к заболеванию. В. И. Ленин проявляет трогательную заботу о наркоме, которого он высоко уважал и о котором в письме к А. А. Иоффе от 1/VII 1918 года писал: «Чичерин — работник великолепный, добросовестнейший, умный, знающий. Таких людей надо ценить» \*\*. Позже, в письме к Е. Д. Стасовой, Ленин писал: «Чичерин болен, ухода за ним нет, лечиться не хочет, убивает себя. Необходимо от ЦК написать ему *любезное* (чтобы не обидеть) письмо с постановлением Цека, что Цека требует казенного имущества не расхищать, лучшего доктора (через Карахана хотя бы) вызвать, его *слушаться*, в случае совета доктора отпуск взять и в *санатории* *пробыть* *необходимое* время» \*\*\*.

Едва восстановив силы, Чичерин снова с удесyтеренной энергией уходит в работу. Однако находит время, чтобы сломить музыкальную блокаду Советской России. Именно по его инициативе и с его помощью впервые с 1921 года начинают осуществляться гастролы иностранных дирижеров и артистов в нашей стране \*\*\*\*. Для собственного музицирования времени, конечно, не остается. Лишь изредка он подымает крышку рояля, стоящего в его приемной, и погружается в мир музыкальных звучаний. Один из таких эпизодов запечатлел И. М. Майский.

Дело было в первых числах ноября 1922 года. В отдел печати Наркоминдела поздно ночью пришли иностранные телеграфные сообщения с откликами на уход последних интервентов — японских империалистов — с территории РСФСР. «На Чичерина, — читаем у Майского, — чтение телеграмм подействовало, как бокал шампанского. Он сразу как-то выпрямился и оживился, его голос окреп, глаза заблестели, на лице появился легкий румянец. Обращаясь ко мне и к Кольцову \*\*\*\*\*, Георгий Васильевич воскликнул: „Я давно ждал этого момента! Наконец-то он наступил!“ И потом, ночью, точно осененный внезапно пришедшей ему в голову мыслью, Чичерин продолжал: „Пойдемте со мной!“ Мы последовали за наркомом, не понимая, что он собирается делать. Пройдя на свою половину (Чичерин жил холостяком в спартански убранной комнате, расположенной поблизости от его кабинета), Георгий Васильевич привел нас в приемную, где стоял большой рояль».

Тут Майский делает отступление, вспоминая, как Чичерин исполнял марш из «Фауста» в лондонском «Коммунистическом клубе».

«Теперь, шесть лет спустя, — продолжает Майский, — я его вновь увидел за роялем. На этот раз никто его не просил играть. Он сам почувствовал необходимость выразить свое настроение в звуках. Видимо, душа его так была переполнена счастьем и подъемом, что молчать было невозможно.

\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

\*\* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 50, с. 111.

\*\*\* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 173.

\*\*\*\* Благодаря его содействию, в Советский Союз приезжали Оскар Фрид, Бруно Вальтер, Альберт Коутс, Артур Шнабель, Эгон Петри и др.

\*\*\*\*\* Михаил Кольцов — выдающийся советский журналист.

Чичерин начал... Я не знаю, что именно он играл, — Георгий Васильевич не назвал нам произведения, — но по общему характеру музыки я понял, что это его любимый композитор Моцарт. И еще мне показалось, что местами он дополняет его собственной импровизацией. Мы с Кольцовым сидели и слушали а бурная волна звуков, радостных, бодрых, подъемных, солнечных неслась из-под пальцев Чичерина, наполняла приемную и коридоры, вдохновляла наши души, звала вперед и выше... Не помню точно, сколько времени играл Чичерин: может быть, двадцать минут, может быть, полчаса, может быть, больше. Все тогда казалось мне каким-то волнующе-странным, нереальным, почти фантастическим... Но вот Чичерин в последний раз ударил по клавишам. Раздался громкий, торжественный звук. Потом Георгий Васильевич закрыл крышку рояля, поднялся и уже совсем другим, хорошо знакомым деловым тоном произнес: „Пора и за работу: мне нужно сейчас отправить шифровку нашему послу в Берлин“ Когда мы возвращались по своим кабинетам, Кольцов задумчиво произнес: „Какой необыкновенный человек!“\*.

Сохранились и другие свидетельства великолепного пианистического дарования Чичерина.

1/V 1922 года советская делегация на Генуэзской конференции отмечала день Пролетарской солидарности, был устроен прием, собрались представители итальянских рабочих. Советский дипломат А. Н. Эрлих вспоминает: «Вечер носил неофициальный характер... с выступлениями членов советской делегации в порядке самостоятельности. Было много веселья и шума. Первым выступил Георгий Васильевич Чичерин. Исполнение „Лунной сонаты“ Бетховена, произведений Чайковского, Дебюсси и других композиторов вызвало всеобщее восхищение. Мастерство игры на рояле показывало большой вкус Чичерина, тонкое понимание музыки и прекрасную технику. Сидя за роялем, Чичерин как бы преображался. Его лицо становилось одухотворенным, поза была очень красива, руки с длинными пальцами прекрасны. Игра Чичерина доставила большое удовольствие всем присутствовавшим на вечере. Ему долго аплодировали и просили сыграть еще и еще»\*\*.

А вот еще одно не менее интересное воспоминание, принадлежащее латвийскому посланнику К. Озолюсу: «Однажды по случаю концерта в Москве известного немецкого пианиста германский посол граф Брокдорф-Ранцау устроил dinner\*\*\*. Приезжий пианист сыграл не помню какую вещь, после него за рояль сел Чичерин и, как бы шутя, повторил то, что исполнил маэстро, и это вышло даже лучше — любитель Чичерин превзошел профессионала»\*\*\*\*.

Несмотря на страшную перегрузку, Георгий Васильевич был в курсе музыкальных событий, при малейшей возможности посещал концерты, собрал у себя солидную нотную библиотеку.

В конце жизни, как бы подводя итоги, Чичерин написал: «У меня были революция и Моцарт...». Эти слова можно было бы поставить в качестве эпиграфа ко всему жизненному пути этого удивительного человека. Воспламененный идеями социалистической революции, с музыкой в сердце Чичерин шел

\* Цит. по: Михаил Кольцов, каким он был, с. 20—21.

\*\* Любимов Н., Эрлих А. Генуэзская конференция. М., 1963, с. 97.

\*\*\* Обед (фр.).

\*\*\*\* Зарницкий С., Сергеев А. Чичерин, с. 226

НАРОДНЫЙ КОМИССАР  
по Иностранным Дела  
Г. В. Чичерин

В/х 23.

Мемуарам

Виктору Лобкину

Делится ли еще бесаламие билет  
в Большой театр, и если даются, то де  
идею можно получить и какой ценой?  
Я спрашиваю об этом потому, что в  
саматрии отомы Момбо каменитой  
сейчас мой брат, хармши муровант, делит  
в Козлове в школах уроки музыки и  
управляющий там хора и драматич. Со  
мненьем судить и мненьем за билет не  
могут. Он совершил работу, но не  
нам человек, так что в эту думу  
приглашать его нет оснований. Если нет  
бесаламие билет, ему придется бродить.  
Я только просил да Вас. да  
судить. Я надеюсь что вы не  
забываете

Г. В. Чичерин

все вперед, добиваясь для молодой Советской России мира и мирового признания. Вот последующие главные вехи его биографии:

1922 — участие в Генеузской конференции; в качестве главы советской делегации Чичерин подписывает Раппальский договор;

1922—1923 — Чичерин возглавляет советскую делегацию на Лозаннской конференции;

1925 — Чичерин в Париже подписывает советско-турецкий договор о дружбе и нейтралитете;

1925, 31 декабря — XIV съезд ВКП(б) избирает Г. В. Чичерина членом ЦК ВКП(б).

Но недуг, исподволь подтачивавший организм, ослабленный титанической работой, все чаще дает о себе знать. Приходится в конце ноября 1926 года взять длительный отпуск и поехать за границу на отдых и лечение. В декабре Чичерин во Франкфурте-на-Майне у профессора Нордена. Врачи предписывают строгий режим, полный отдых, побольше прогулок. Но Георгий Васильевич — трудный пациент. Он не может жить без работы, не может отключиться от политики, требует, чтобы из Москвы поступала регулярная деловая информация. Лечение во Франкфурте-на-Майне не приносит желанных результатов. Врачи направляют его в Баден-Баден, затем в Висбаден, где Чичерин проводит февраль 1927 года. Наконец, к началу марта появляются симптомы улучшения. Сразу же возобновляются встречи с деловыми людьми, с политическими деятелями.

Но так как врачам все-таки удастся хоть как-то ограничить работу Чичерина, у него появляется некоторый досуг. И его он целиком тратит на искусство. 1927 год был юбилейным бетховенским годом. Повсеместно отмечалось столетие смерти великого немецкого композитора, и в Висбадене, международном курорте, концерты следовали один за другим. Георгий Васильевич их непреременный посетитель. Конечно, он присутствует и на постановке бетховенского «Фиделио». Общается с видными артистами, дирижерами. Происходят интересные встречи, беседы с Шаляпиным, Отто Клемперером.

В последних числах марта Чичерин, по предписанию врачей, направляется на южный берег Франции. Мягкий климат, покой укрепляют здоровье. К концу мая он уже в Париже. Опять деловые встречи, снова погружение в политику. Наконец — долгожданный путь на родину. По дороге — Германия, встречи с ведущими политическими и государственными деятелями. В июле — Чичерин в Москве, и сизнова все силы безотказно отдаются Наркоминделу.

30/V 1928 года широко отмечался 10-летний юбилей пребывания Георгия Васильевича на посту Народного комиссара иностранных дел. Газеты всего мира откликнулись на это знаменательное событие. Поздравить юбиляра приехал и Максим Горький.

Но грозный недуг (диабет, осложненный полиневритом), разбуженный неумной работой, заявляет о себе с новой, возросшей силой. Состояние здоровья Чичерина становится угрожающим. Большим вниманием и заботой окружает больного Михаил Иванович Калинин. Вероятно, не без его настояний Георгий Васильевич, взяв долгосрочный отпуск, в первых числах сентября 1928 года через Ленинград морем отправился на лечение в Германию.

Сперва клиника под Берлином. Тяжелое физическое состояние не может

помешать постоянному влечению к музыке. Георгий Васильевич покупает партитуры, следит за новинками западноевропейского музыкального искусства. Именно это для него на первом плане, а не болезнь.

«Дорогой Никола, — пишет он брату 6/IV 1929 года, — еду в Висбаден — все дальнейшее неизвестно. Мне вовсе не хорошо, как кто-то писал, это вранье современных Карамзиных. Полиневрит вещь упорная. Я никогда не создавал иллюзий. Поразительно, как распространились оркестровые партитуры. Они пошли в публику. Это теперь то же, что раньше было иметь клавираусцуг. И стали очень дешевы. Прилагаю каталоги партитур Eulenberg и Philharmonia. Есть совсем новые вещи. Я купил себе партитуру „Антара“ за 3 марки, „Don Juan“ Рих. Штрауса за 4 марки, „Историю солдата“ Стравинского за 4 марки, „Pierrot Lunaire“ Шёнберга за 4 марки. Партитуры очень мелкие, для личного чтения Дешевизна небывалая» \*.

Итак, снова Висбаден. 9 месяцев проводит Чичерин на этом курорте. Человек огромной воли он ни на мгновение не позволяет неодолимой болезни овладеть его мыслями и чувствами. Творческая работа мозга непрерывна. Теперь она преимущественно отдана музыкальному искусству. Чичерин с живейшим интересом следит за новыми тенденциями в композиторском творчестве. В поле его внимания Хиндемит, Шёнберг, Стравинский. Пытливо вдумывается он в существо модернистских течений, хочет вскрыть и понять их историческую обусловленность, их жизнеспособные начала. Делится своими мыслями и наблюдениями с А. В. Луначарским. Сохранилось ответное письмо Анатолия Васильевича Чичерину, датированное 8 июля 1929 года. В нем выражается пожелание, чтобы Георгий Васильевич, несмотря на свою болезнь, занялся «хотя бы некоторой разработкой вопроса о причинах нынешнего поворота к классицизму, который сказывается не только в культе „мелодии пуга \*\*», но и в живописи, и в скульптуре, и в поэзии (Поль Валери)». И далее Луначарский пишет: «Вы могли бы, в особенности в области музыкальной, несомненно внести ценнейший вклад в разъяснение этого явления, которое, на мой взгляд, имеет как свои положительные, так и свои отрицательные стороны, равно как свои положительные, так и отрицательные корни» \*\*\*.

Безусловно, лестные слова Луначарского явились для Георгия Васильевича, человека чрезвычайно самокритичного, значительным стимулом для дальнейших размышлений о путях современного музыкального искусства. Впоследствии все они нашли отражение в книге о Моцарте.

Чичерину начисто чужды вульгарно-социологические определения, ведущие к наклеиванию ярлыков на сложнейшие и противоречивые явления искусства. Да и могло ли быть иначе при его широчайшем кругозоре, баснословной эрудиции (о ней слагали легенды!) в области истории, философии, эстетики, марксистской теории, при его фундаментальной музыкальной образованности. Отсюда естественное раздражение вызывают упрощенно-схематические воззрения на искусство, получившие у нас распространение на рубеже

---

\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

\*\* Чистая мелодия (ит.).

\*\*\* Текст письма А. В. Луначарского любезно сообщил член редколлегии «Литературного наследия» Н. А. Трифонов. Много позднее данной публикации письмо было полностью напечатано в журн. «Советская музыка» (1975, № 12, с. 99).

РОССИЙСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧ.  
ФЕДЕРАТИВНАЯ  
СОВЕТСКАЯ РЕСПУБЛИКА.

М.Р.

НАРОДНЫЙ КОМИССАР  
по  
ПРОСВЕЩЕНИЮ.

Наркоминдел

тов. Чичерину

26/1

1923 г.

№ 3399

МОСКВА.

Дорогой товарищ.

В самом скором времени я дам Вам заключение по поводу приглашения русских художников к участию в венецианской выставке. К сожалению, этот вопрос не так прост, как кажется и это благодаря постоянным неладам внутри самой художественной среды.

Теперь же я хотел обратиться к Вам с такой просьбой. Мы командируем известный Вам и высоко замечательный квартет имени Страдивариуса в годовую поездку за границу. Быть может, было бы уместным, если бы я с Вашего одобрения, или Вы непосредственно в ответ на запрос итальянского правительства об участии русских художников на венецианской выставке, указали им на возможность приглашения этого квартета в Венецию во время выставки для цикла концертов.

Нарком Просвещения

Луначарский

Ведом: Ершов

20-х и 30-х годов. Но превыше всего для Чичерина Моцарт. Он изучает портреты композитора, вглядывается в них, сопоставляет со своим восприятием его музыки.

«Дорогой Никола, — читаем в письме из Висбадена от 6 сентября 1929 года, — прилагаю 2 кантаты Баха; „Весна священная“ — очень большого формата, как-нибудь потом. Журнальчики и т. п. по этим вопросам меня очень интересуют.

Выражение лица портрета Моцарта Lange соответствует нашей более глубокой и вдумчивой концепции его творчества.

...Процесс моей болезни идет вперед, скоро, м. б., настанет момент для новых решений»\*.

И вот в письме от 20 июня 1929 года\*\* формулируется первая обобщающая мысль о Моцарте: не «беззаботная веселость», но «утонченнейшая мировая скорбь». Начинается энергичное знакомство с обширной «моцартианой» на разных языках. Чичерин делает выписки из прочитанных трудов, фиксирует отдельные соображения. Возможно, уже тогда возникает мысль о книге, его, чичеринской книге о Моцарте, которая запечатлела бы его толкование величайшего из великих, каким для него являлся творец «Дон-Жуана» и «Волшебной флейты».

14 ноября 1929 года Георгий Васильевич направляет брату письмо: это уже набросок будущей книги, в нем намечен целый ряд основополагающих мыслей\*\*\*.

Внезапно пребывание в Висбадене обрывается. Антисоветски настроенная немецкая пресса распространила провокационный слух: нарком Чичерин решил остаться за рубежом, он не вернется в Советский Союз. Чтобы опровергнуть это измышление, Чичерин принимает решение немедленно возвратиться в Москву, хотя оно лишало его последней надежды на хотя бы частичное улучшение здоровья. 3 января 1930 года Чичерин выехал на родину.

В Москве Георгий Васильевич пытается работать. Не оставляет мысли и о книге. 19 января он пишет новое письмо\*\*\*\* к брату, который вместе с семьей жил в Козлове и вел там в школах музыкально-просветительную и педагогическую работу. Письмо еще более пространно по сравнению с предыдущим, это новый, более разработанный и уточненный эскиз будущей книги о Моцарте.

И вот он начинает ее. Начинает как «частное письмо»:

«Дорогой Никола, в менее острые промежутки болезни набрасываю мысли о Моцарте и других музыкальных вопросах в связи с твоими письмами. Вытащил на свет божий висбаденские записки».

Чичерин пишет «не переводя дыхания», без абзацев, стремительным бегущим почерком. Все многочисленные выдержки из немецких, французских и некоторых английских источников вписывает на языке оригинала: нет времени и сил на перевод и его обработку. К 1 июня 1930 года рукопись в 236 страниц окончена. Чичерин посылает ее брату, снабдив сопроводитель-

\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

\*\* См. приложение, с. 167.

\*\*\* Там же, с. 168.

\*\*\*\* Там же, с. 171.



ным письмом\*, в котором слышатся подлинно трагические интонации и вместе с тем звучит голос сильного, негибаемого человека-борца:

Дорогой Никола,

я мог произвести физический труд нанизания висбаденских заметок и цитат. Понемножку, хоть это удалось. Слабость все значительнее; хоть это еще проскочило. Самая работа — висбаденская, здесь много кое-что прибавил ad nos и ad hominem\*\*. Самую работу, хотя она только компилятивная, я бы уже не мог больше теперь сделать. Бисмарк говорил: «Я любил в жизни две вещи, политику и вино, но политику у меня отняли, а вино врачи запрещают пить!» У меня были революция и Моцарт, революция — настоящее, а Моцарт — предвкушение будущего, но их отнять нельзя.

О Моцарте, хотя и компилятивно, кое-что подытожил — хорошо подвести итоги.

Это не книга, это частное письмо. Это не книга, ибо для драки с Л-ми нужна физическая свежесть. Хоть так, но да будет подытожено. Это не книга и потому, что я только нанизал и списал заметки и цитаты.

Желаю Соне\*\*\* успеха на пути, куда она вступила. Побольше музыкальной самокритики.

Желаю всем вам всего хорошего.

Чичерин.

Чичерин глубоко заблуждался в оценке своей книги, и это стало ясно очень скоро.

Ближайший сотрудник и секретарь Чичерина — Борис Ильич Короткин — в письме к автору этих строк поделился своими воспоминаниями: «Г. В. Чичерин не предназначал этой работы для публикации, но копии этого письма, по его указанию, мною были посланы А. В. Луначарскому, Е. М. Брауде и Е. А. Адамову. Тов. Луначарский вскоре прислал Георгию Васильевичу восхищенное письмо, в котором, между прочим, подчеркнул, что „письмо“ Чичерина является первым марксистским трудом о Моцарте. Луначарский полагал, что это письмо было бы полезно издать».

В июле 1930 года Чичерин, ссылаясь на болезнь, подает в отставку. Но, оказавшись не у дел, бывший нарком не падает духом. Он пристально следит за развитием мировой политики, поражает близких ему людей точными прогнозами, много читает, задумывает ряд работ.

Летом 1930 года Георгий Васильевич восстановил по памяти вопросы «анкеты», которая бытовала в его семье во время его юности. «В связи с моим уходом из активной жизни, — пишет он брату 29 июня 1930 года, — я захотел подвести итоги и для себя составил новые ответы на старые вопросы».

Эти ответы, написанные по-французски, сохранились\*\*\*\*. В краткой, почти афористической форме они отразили неповторимые черты многогранной и самобытной натуры Чичерина, его вкусы, душевные склонности, его личное мировосприятие. Вот некоторые из ответов.

\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

\*\* Для данного случая и применительно к данному лицу (лат.).

\*\*\* Софья Николаевна Чичерина, племянница Г. В., ленинградский композитор.

\*\*\*\* Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

На вопросы: любимые живописец, поэт? — он отвечает: «Леонардо, Верхарн». Излюбленный архитектурный стиль? — «монументальный, заключающий в себе человеческий океан [embrassant l'océan humain]»; язык? — «латышский язык народных песен...»; стиль? — «мелодичный, сложный, неощутимый, чуть-чуть изысканный»; героиня в литературе? — «Мадам Бовари, ненасытная»; любимые качества в героях литературы? — «проблематичность, амбивалентность»; философия? — «философия вечного долга, вечного возобновления, всемирной взаимозависимости, познаваемой действительности и творческой деятельности. Философия количественного изобилия [la fécondité de nombre]»; мои качества? — «избыток восприимчивости, гибкость, страсть к всеобъемлющему знанию [universelle orientation]»; никогда не знать отдыха, постоянно быть в беспокойстве»; величайшее счастье? — «сцепления. Неутоленные и вечно живучие желания, недостижимые и вечно сияющие горизонты, неизгладимые и вечно страстные воспоминания; испытывать вторжение проносящихся ветров и трепет всемирных веяний... И принимать участие в созидательном огне... Эпикуреизм выполненного долга и ирония преодоленных контрастов. Одна борозда в степи бескрайной. Радость народа, массы»; величайшее несчастье? — «когда все это поглощается небытием».

А вот ответы на вопросы, связанные с музыкой.

Любимое мужское имя? — «Вольфганг» (имя Моцарта); любимый композитор? — «третей Моцарта. Моцарт „Cosi fan tutte“ и 3-х последних квартетов. Значит, другой, истинный, тот, которого идиоты не различают за отвратительной и упрощенной маской; тот, который обнаруживается только для тех, кто его ищет; Моцарт — Тиресий, Моцарт — Трисмегист \*, Моцарт — Леонардо, Моцарт — жонглер некоей Нотр-Дам, не религиозной, а земной, реальной и всеобъемлющей Нотр-Дам жизни»; герой в музыке? — «Папагено, крайняя тонкость исконной простоты»; героиня в музыке? — «Деспина \*\* — высшая полнота грации первоначальной женственности».

Какое духовное богатство, какая тонкость эмоций и какой углубленный интеллектуализм!

«С 1931 года, — рассказывает в своем письме Б. И. Короткин, — я стал работать в аппарате ЦИК СССР. М. И. Калинин постоянно интересовался состоянием здоровья Г. В. Чичерина, проявлял много забот, касающихся его быта. Когда я ознакомил М. И. Калинина с письмом Чичерина о Моцарте, он просил передать Георгию Васильевичу о желательности издания Письма, хотя бы на правах рукописи, если он не посчитает возможным согласиться на его напечатание как самостоятельного труда для всеобщего сведения обычным тиражом».

Только после увещаний Калинина Чичерин дал согласие на публикацию Письма, но на правах рукописи и в количестве не более 200 экземпляров. Георгий Васильевич пересматривает рукопись, имя брата в обращении заменяет тремя звездочками, кое-что сокращает, уточняет, добавляет. Однако весь цитатный материал остался на языках источников. И вот уже готова машинописная копия. Рукой Чичерина сделаны корректурные поправки. 29 апреля

\* Трижды величайший (греч.). Так древние греки называли бога Гермеса, которого считали божеством разума, творцом искусства и наук, покровителем магии и мн. др.

\*\* Персонаж оперы Моцарта «Cosi fan tutte»

# ЛЕНИНГРАДСКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

СРЕДА **16** НОЯБРЯ 1977 г.

## ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР

РЕВОЛЮЦИОНЕР

БОЛЬШЕВИК

НАРНОМ

ДИПЛОМАТ

МУЗЫКАНТ

УЧЕНЫЙ



# ЧИЧЕРИН

## „У МЕНЯ БЫЛИ РЕВОЛЮЦИЯ И МОЦАРТ“

Г. ЧИЧЕРИНА, В. МАЯКОВСКИЙ, А. ЛУНАЧАРСКИЙ, М. КОЛЬЦОВА, И. МАЙСКИЙ,  
С. ДАНГУЛОВА, С. ЗАРИЦКИЙ, А. СЕРГЕЕВ. ДОКУМЕНТЫ, ПИСЬМА

МУЗЫКА

## ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

ИЗВЕЩЕНИЯ

Документ Всероссийского конкурса артистов-чтецов

Георгий

# ЯМПОЛЬСКИЙ

## ОРКЕСТР СТАРИННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Музыкальный редактор и главный дирижер

Эдуард СЕРОВ

Солист-песенник Музыкального театра

## ПАВЕЛ ЕГОРОВ

Режиссер — В. В. СМЕРНОВА-ИСПАНДЕР

Начало в 20 час.

Билеты проданы в кассе Ленинградского дворца культуры  
и в районных театральном и филармоническом отделах

Телефон кассы 242-09-44

1934 года было получено разрешение на напечатание в типографии ВЦИК Письма о Моцарте на правах рукописи в количестве 250 экземпляров. Однако по разным, не зависящим от Г. В. Чичерина, причинам книгу опубликовать не удалось.

Тем временем болезнь неуклонно прогрессировала. 7 июля 1936 года Георгий Васильевич Чичерин скончался.

Шли годы. Б. И. Короткин, верный памяти Г. В. Чичерина, бережно и свято сохранял рукопись Письма о Моцарте. Первоначальный же ее вариант хранился у Николая Васильевича Чичерина, а после него перешел к его дочери Софье Николаевне Чичериной, которая и передала его в начале 50-х годов в Отдел рукописей Ленинградской Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Еще в конце 50-х годов Софья Николаевна начала хлопотать об издании чичеринского Письма о Моцарте. Однако необычность композиции книги, сложность текстологической работы, смелость и непривычность высказанных автором мыслей долгое время тормозили ее публикацию. Перелом наступил тогда, когда рукописью заинтересовалось Ленинградское отделение издательства «Музыка». Автору этих строк было поручено подготовить ее к печати.

За основу был принят последний вариант Письма, отрецензированный Чичериным. Однако работа оказалась действительно весьма сложной. Дело в том, что Георгий Васильевич предназначал свою книгу к публикации только на правах рукописи, а потому и не ставил перед собой задачи ее полной редакционной доработки. Пришлось это сделать теперь, проявляя максимальную бережность в сохранении неповторимых особенностей стиля и композиции книги, а также ее концепции. Допущены лишь самые незначительные сокращения. Они вызваны необходимостью исключить отдельные случайные, немотивированные повторы или отказаться от некоторых побочных и недостаточно обоснованных замечаний, носящих чисто субъективный характер и не имеющих прямого отношения к основной теме.

Особые трудности связаны были с иноязычными цитатами, потребовавшими разыскания их источников, текстологической проверки и, наконец, перевода. В своем подавляющем большинстве иноязычные цитаты переводились на русский язык впервые, лишь в отдельных случаях, связанных с литературно-художественными произведениями, удалось использовать ранее опубликованные переводы.

Наконец все трудности позади. Книга, созданная сорок лет тому назад и все это время находившаяся в состоянии «анабиоза», пробудилась к жизни...

Итак, перед нами новая книга о Моцарте. Новая — по существу, ибо это определение — не оговорка и не формальная констатация факта. Поистине диву даешься, насколько книга актуальна, насколько она воспринимается как плод современных и насущно необходимых нам размышлений.

Исследование Чичерина базируется на фундаментальном владении творчеством Моцарта. Автор опирается не только на богатейший опыт слухового

восприятия музыки Моцарта; он изучал его произведения по партитурам, он знает его сочинения всех периодов творчества, от ранних до зрелых, завершающих. Он отчетливо представляет себе все этапы эволюции моцартовского стиля и его драматургии. Исследователь совершенно свободно ориентируется во всех перипетиях жизненного пути композитора, досконально знает его вкусы, склонности, характер, эпоху, окружение. Такое углубленное владение материалом дало Чичерину возможность сформировать свое весьма стройное, последовательное и самостоятельное толкование творчества Моцарта. Позволяет говорить о чичеринской концепции музыки великого австрийского композитора, о концепции, возникшей из проникновенного «вживания» в самую его музыку.

И вот, располагая таким «багажом», Чичерин приступает к ознакомлению с литературой о Моцарте. Делает он это тоже фундаментально. В поле его пристального внимания все (без преувеличения!) основополагающие труды немецкой, французской, русской, английской «моцартианы» более чем за сто лет. Его интересуют не только специальные монографии, исследования, но и статьи, очерки, популярные книжки, прямо или косвенно касающиеся Моцарта. Ко всей этой обширной литературе Чичерин подходит не как «нахлебник», он не подбирает чужие мысли, не занимается их комбинированием и компилированием. Он выступает как мудрый арбитр, который объективно, со знанием дела судит о достоинствах и недостатках изучаемого материала. Подобно Мольеру, который брал «свое добро» там, где его находил, Чичерин использует необходимые высказывания, подтверждающие его мысли, когда нужно подправляет их, а то, что, по его убеждению, препятствует верному пониманию музыки Моцарта, подвергает суровой, даже беспощадной, но всегда мотивированной критике. При этом во всех случаях скрупулезно называет всех, так или иначе использованных авторов.

Основной пункт своей концепции Чичерин постулирует на первой же странице Письма. Используя гегелевскую терминологию, он наделяет Моцарта функцией узлового пункта. Иными словами, Моцарт впитал все творческие достижения его исторической эпохи, переплавил их в горниле своего гения, возвращенного современными ему мятежными, более того, революционными общественными и художественными устремлениями, и широко распахнул перед музыкальным искусством врата в грядущее, сам первым смело ринувшись вперед, на сближение с ним. Он — синтез прошлого, настоящего и будущего.

А затем Чичерин приступает к расчистке «авгиевых конюшен». Яростно и в то же время методично счищает с моцартовского наследия накопившиеся на нем в течение почти полутора столетий чужеродные наросты и напластования. Разоблачает лживость пресловутых легенд, искажающих облик композитора: «Моцарт-рококо», «Моцарт-итальянец», «Моцарт—солнечный юноша». Чичерин борется против этих живучих и страшно прилипчивых предубеждений, опираясь на доводы единомышленников, используя их высказывания для подкрепления своей позиции. Чичерин ратует за расширение моцартовского репертуара, призывает отказаться от укоренившихся ложных исполнительских трактовок произведений Моцарта.

Чичерин не оперирует утвердившейся в музыкальной историографии характеристикой Моцарта как «венского классика». Вообще не употребляет слово «классик» в качестве стилевого понятия. Гений композитора позднего

периода творчества настолько дерзновенен, что не может быть ограничен никакими либо стилями или даже хронологическими рамками. Подчеркивая исключительную сложность, всеохватность, трагедийность и проблематичность его зрелых творений, Чичерин говорит, что «завершающей формулы» Моцарта еще не найдено, но сам же, по существу, ее конструирует. Моцарт — великий реалист, человек революции, объективный художник, духовный брат Гёте, художник, в диалектическом единстве сочетающий острейшие противоречия жизни, для которого мировая скорбь (скорбь не личная, не субъективная, но скорбь как фактор жизни, как мировая сила) неотделима от оптимистического жизнеутверждения, в творчестве которого воплощено «положительное восприятие всеобщей жизни и преодоление в ней скорби без уничтожения последней» (с. 118). Вот она — завершающая формула, где каждое слово несет в себе смысловой заряд. Не забудем, что все это было написано в 1930 году, когда на советском музыкознании тяжелым грузом висели идеалистические и вульгарно-социологические заблуждения.

Чичерин говорит о «неслыханной сложности» моцартовской музыки, о том, что ей присуща глубочайшая концентрированность при внешней простоте, и в этом усматривает причину ее малой доступности, трудности ее понимания. «Моцарт из тех художников, которые открываются лишь постепенно». Исследователь подчеркивает, что «изучение Моцарта требует очень серьезной музыкальной культуры. Массы его будут все больше понимать по мере того, как они будут все больше овладевать и общей культурой, и музыкальной».

Чичерин считает, что именно сложность Моцарта была источником личной трагедии композитора. расхождение в последние годы жизни с обществом, переставшим его понимать. Он полагает, что именно в этом заключена причина безвестной кончины Моцарта, вызывающей недоумение его биографов. Но внутреннее богатство и сложность в то же время открыли моцартовским творениям путь в будущее. Невозможно не привести великолепную, глубоко новаторскую мысль Г. В. Чичерина: «Пессимистическая подоплека и положительное восприятие жизни в целом. Но именно это дает моцартовской музыке такую животворящую силу. И всеобщая жизнь — не только слепые стихии, но и человеческие массы. Преодоление личного в коллективном есть то, что дает моцартовской музыке такую беспримерную силу подготовки к социализму». Революционер, переустроитель общества и музыкант, для которого музыка есть отражение жизни общества, слились в этих словах Чичерина воедино!

Весьма интересны и продуктивны мысли о том, что моцартовская опера является предвестницей психологического романа XIX века, что в «Волшебной флейте» Моцарт откликнулся на французскую революцию тем, что «пошел в народ», да и многое, многое другое.

Особый интерес представляют последние разделы книги, где автор протягивает нити от Моцарта к современным ему музыкальным явлениям и ищет обоснования возрастающего влечения к нему.

Нельзя не подчеркнуть вторично еще одну черту Чичерина — музыкального писателя. Человек, глубоко овладевший марксистской философией, он оказался неуязвимым для вульгарного социологизма. Так, в первом варианте Письма о Моцарте Чичерин писал: «В конечном счете первичный фактор

есть экономика, но через посредство громадной сложной надстройки и политической, и культурной. Это марксизм. Наши Кр-и и О-вы думают, что нет сложной надстройки, а есть непосредственная связь всякого диеза и бемоля с производством. Это не марксизм, это невежество. Роза Люксембург называла это *Wulgar marxismus...*».

Однако с некоторыми положениями Чичерина согласиться трудно. Это прежде всего касается общей оценки культуры XVIII века и творчества Глюка. Думается, что в трактовке данных явлений исследователь оказался в плену односторонности. Чичерин указывает, как будто бы с укоризной, что XVIII столетие обычно понимают только как эпоху «старого режима», а затем сам начинает «исповедовать» это однолинейное толкование.

Вероятно, нет нужды напоминать сложность и мятежность социальной действительности столетия, завершившегося Великой французской буржуазной революцией. А Глюк? Еще его современникам было ясно, что он произвел революцию в музыкальном искусстве. Без открытой им темы страдания и душевных борений, без присущих его реформаторским операм пафоса, драматизма, высокого этоса и гражданственной героики и Моцарт, возможно, оказался бы не совсем таким, каким он стал.

Быть может, Чичерин несколько абсолютизирует Моцарта, а это и приводит его к снижению значения некоторых других выдающихся композиторов. Однако думается, что все это в значительной мере следствие полемической заостренности борьбы за подлинного, истинного Моцарта, которую автор Письма неустанно ведет от первой до последней его страницы. И дабы яснее выразить свои мысли и приблизить читателя к своему толкованию композитора, Чичерин обращается к литературно-художественным параллелям, помогающим эмоционально-образно осветить отдельные грани (да, в каждом случае только отдельные!) моцартовского искусства. Отсюда и весьма необычная, философского плана терминология, как бы призывающая отбросить привычные представления и устремиться вслед за автором на сближение с безгранично богатым миром, который открывается в музыке позднего Моцарта.

Совершенно своеобразны у Чичерина стиль и манера изложения. На первый взгляд может показаться, что в работе сравнительно часто встречаются повторы. Однако они кажущиеся, ибо повторение всегда приносит вариантное развитие и всегда обусловлено логикой мысли и пафосом убеждения. Правоммерно говорить о некоей спиралеобразной драматургии книги Чичерина, диктующей возвращение к уже изложенным мыслям, но каждый раз на новом, более высоком уровне, обогащенном предшествующим развитием.

Чичерин мыслит о музыке музыкально. Он пользуется специфически музыкальными методами развития темы и изложения материала. Это — и сквозное проведение тематизма, то есть настойчивая разработка ряда основополагающих тезисов, и своего рода полифоничность «фактуры», появляющейся тогда, когда перед автором встает задача преодолеть неизбежную поочередность словесного изложения мыслей и дать их как бы в одновременном «звучании», что доступно только музыкальному искусству.

Немыслимо в краткой вступительной статье охватить весь круг выдвинутых Чичериным проблем, показать всю глубокую оригинальность его труда, который надо читать, непрестанно вдумываясь в богатый и многосоставный подтекст.

Весьма возможно, книга вызовет споры, отдельные возражения. Но, несомненно, эти споры будут плодотворны для моцартоведения. Несомненно и другое. Советское музыкознание может поздравить себя с тем, что в отечественном пантеоне крупных мыслителей по вопросам музыкального искусства появилась еще одна, новая, выдающаяся и ярко талантливая личность.

Редактор и автор вступительной статьи считает своим долгом выразить глубокую благодарность Б. И. Короткину, предоставившему в его распоряжение последний вариант Письма о Моцарте Г. В. Чичерина и поделившегося ценными воспоминаниями о нем; С. Н. Чичериной, сообщившей ряд важных сведений; члену редколлегии «Литературного наследия» Н. А. Трифонову; сотрудникам Отдела рукописей Ленинградской Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, а также Р. Г. Лепковской, критически просмотревшей переводы текстологически весьма сложных цитат из немецких музыковедческих трудов.

*Е. Бронфин.*



# Моцарт

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ЭТЮД



В. А. Моцарт за спинетом. 1787 г.

Гравюра художника Г. Е. Возио

Для меня Моцарт был лучшим другом и товарищем всей жизни, я ее прожил с ним, самым сложным и тонким, самым синтетическим из всех композиторов, стоявшим на вышке мировой истории, на перекрестке исторических течений и влияний.

(Г. В. Чичерин.

Из письма от 14.4.1931)

Начало 1930 года

Дорогой \*\*\*,

В промежутках болезни, когда она чувствуется менее остро, набрасываю разрозненные мысли о Моцарте, как я это делал в Висбадене, и соединяю в одно целое составленные мною о нем еще в Висбадене<sup>1</sup> записи и заметки. Это не исследование, не самостоятельный труд. Для меня они в данное время невозможны. Выписки плюс лирика.

Отношение группы Моцарт — Бетховен — Гёте — Шиллер, Великой французской буржуазной революции и германских «бури и натиска» к XVIII веку легко определить по гегелевской теории развития: антитезис выходит из тезиса, из его внутренних противоречий, как его отрицание. Изобретение машин, ткацких станков, вообще индустриальная революция, начало крупного производства, появление фабрик в конце XVIII века быстро и резко обостряют его внутренние противоречия, ставят предел между старым и новым миром, связывают конец XVIII столетия с XIX и XX веками. Особенность Моцарта, созданная его основными качествами и влиянием, через которое он прошел: он — такой антитезис, который в то же время синтезирует прошлое, берет из него лучшее и всасывает это лучшее, чтобы затем отбросить его и прошлое убить, как Тамара брала лучших из красивых юношей и затем бросала их в Терек. Нечто подобное Пауль Беккер<sup>2</sup> отмечает относительно роли Вагнера: «Вагнер представляет собой в высшем смысле синтезирующее явление. Итальянская, немецкая, французская опера, Беллини и Доницетти. Вебер, Мендельсон, Шуман, Маршнер, Обер и, особенно, Мейсербер дали ему стронительный мате-

риал. Нас не должны вводить в заблуждение его полемические выпады против итальянцев, против Шумана, Мендельсона и, главным образом, против большой оперы Мейербера. Эта полемика является полемикой ближайшего родственника с тем, что ему особенно близко. Разумеется, из констатации подобных отношений нельзя делать заключение о его лишь внешней зависимости. Вагнер был в силах ассимилировать все эти возбудители и сплавить все прошлое, порознь стоявшее»<sup>3</sup>.

Известно, что Вагнер страстно любил Беллини и в свой бенефис, будучи капельмейстером рижской оперы, поставил «Норму»<sup>4</sup>. В «Winterstürme»<sup>5</sup>, в нежных септаккордах и нон-аккордах «Тристана» чувствуются, между прочим, и отзвуки Беллини, но всецело всосанные в новое явление. В истории такие случаи часты. Например, христианство вышло из древних натуррелигий, греческой философии, еврейского теизма, пророческого движения, филонизма, философии бедняков больших городов, фратрий и т. д. и убило то, из чего вышло.

Синтетический характер Моцарта по отношению к прошлому превосходно разобрали Визева и Сен-Фуа<sup>6</sup>, определившие его не как суммирование прошлого, но как переделку его в нечто собственное, новое.

«Характерная особенность Моцарта,— пишут они,— воспринимать дух и технические приемы, которые обращают на себя его внимание в произведениях какого-либо композитора, и тотчас придавать им печать высшей красоты и исконно ему, Моцарту, присущие приметы... В нем беспрерывно бьется желание воплотить некий неуловимый идеальный образ, его никогда не удовлетворяет достигнутое. Достаточно, чтобы ему в руки случайно попала какая-нибудь пьеса какого-нибудь дотоле неизвестного мастера, как для него тотчас становится ясно, что этот последний (и никто другой) является тем человеком, который, наконец, укажет ему путь к тщетно искомой цели. Таким мы видим молодого Моцарта. Его воображаемый идеал и его стиль менялись почти каждый месяц»<sup>7</sup>.

Визева и Сен-Фуа довели свое исследование до 22-летнего Моцарта (включая его поездки в Париж в 1778 году), и за это время насчитали в творчестве композитора 24 периода!! Отто Яна<sup>8</sup> они упрекали в том, что он не видел в творчестве Моцарта «нечто клокочущее, вечно находящееся в брожении. Отто Ян,— пишут они,— никогда не замечал неутомимого развития, вечного умирания и становления, являющихся отличительной чертой капризности, игривости, сверкания моцартовского гения»<sup>9</sup>.

Сестра Моцарта писала в 1799 г. фирме «Брейткопф»<sup>10</sup>: «Мне было хорошо известно, что мой брат тем меньше мог исполнять свои прежние произведения, чем сильнее он рос как композитор». Это отвращение к своим собственным прежним вещам, это вечное недовольство, вечное стремление к новому

толкало Моцарта все дальше на новые пути к знаменитому «великому стилевому перевороту» [Grosse Stilwandelung] его переходного периода и к полному созреванию и универсальности последних лет. Так он убил оперу-seria, убил старую оперу-buffa, убил прежнюю инструментальную музыку, впитал из них лучшее и влил в новое. (Когда у нас давали «Тайный брак» Чимарозы<sup>11</sup>, пресса писала: «Очень похоже на Моцарта». Неудивительно, ибо эта опера написана год спустя после смерти Моцарта. Хотя Леопольд II<sup>12</sup> и императрица итальянка, боготворившие Чимарозу, безгранично презирали Моцарта,— сам Чимароза был достаточно хороший музыкант, чтобы пытаться поучиться у Моцарта. Сходство, однако, — чисто внешнее.)

Возникший на перевале старого и нового миров, в обстановке «бури и натиска» с их предвидениями, моцартовский синтез есть синтез с будущим, охват будущего, и в этом — универсализм Моцарта, о котором мы читали еще в детстве в «Истории музыки» Бренделя<sup>13</sup>. Это есть то, что в гегелевской теории развития называется *узловым пунктом*. Моцарт *узловой пункт* в развитии музыки. Синтез с будущим, *новаторство* в нем, вечно ищущем, *преобладает над синтезом прошлого*.

Шпехт<sup>14</sup> передает содержание речи Феликса Мотля<sup>15</sup> на Моцартовском празднестве в Зальцбурге в начале нашего столетия: «Он говорил о Моцарте, и в его голосе, в котором обычно было много простодушия, присущего венскому говору, появилась патетическая горячность, когда он ополчился на тех, кто не чувствует у композитора ничего, кроме веселого задора, легко парящей грации и сладости, и ничего от возвышенного и святого, от трагической строгости, от грозной силы и, прежде всего, ничего от необычайной смелости его творчества, обогатившего музыку нечаянными возможностями и нечаянными свершениями в сфере звучания, выразительности, гармонии, формы и в мелодическом голосоведении. „Моцарт — самый смелый новатор музыкального искусства, из всех, когда-либо живших“, — сказал Мотль»<sup>16</sup>.

Моцарт — более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века, от которого он оторвался и ушел в будущее. Он потому и умер в нищете, что под конец жизни стал чужд своим современникам. Он из тех художников, которые открываются лишь постепенно. Моцарт последних лет жизни был закрыт почти всем своим современникам, и лишь частично, неполно, односторонне понимался XIX веком, Моцарт в полном объеме, т. е. его космизм, проблематизм, амбивалентность, демонизм<sup>17</sup>, бездонная глубина начинают открываться только XX веку. Однако новейшие исследователи, как например Аберт и Паумгартнер<sup>18</sup>, указывают, что полное понимание Моцарта — дело будущего.

Некто Краснуха<sup>19</sup> до смешного глупо пишет, что Моцарт кажется «нам» (кому «нам»?) «детски безмятежным» (возможно ли более чудовищное непонимание?), а своим современникам казался бурным и сложным, потому что изменилась-де форма производства. Надо бы спросить данного автора, кажется ли Бетховен ему детски безмятежным? Между тем Бетховен был лишь на 14 лет моложе Моцарта. Неужели за 14 лет так изменилась в Германии форма производства? Кое-что другое изменилось: молодые годы Бетховена совпали с французской революцией, а молодые годы Моцарта совпали с германскими «бурей и натиском». Экономика есть первичный фактор в конечном счете, но она действует через посредство громадной, сложной надстройки — политической, культурной, общественно-психологической. И Великая французская революция, и «буря и натиск», и вообще все многообразие политической и культурной жизни того исторического момента играли роль в формировании Моцарта и Бетховена. Классовая борьба лежала в основе разнообразнейших, сложнейших явлений. О влиянии французской революции на Бетховена писали много раз. Приведем в качестве одного из примеров слова Пауля Беккера: «Без могущественного средневропейского духовного движения, начавшегося вместе с французской революцией... Бетховен немыслим»<sup>20</sup>. Для Моцарта французская революция совпала с двумя его предсмертными годами. Он отозвался на нее тем, что в «Волшебной флейте»<sup>21</sup> пошел в народ. Он бросился в этот момент в «простонародное» искусство. Создалась же художественная личность Моцарта под влиянием «бури и натиска».

«Буря и натиск» в Германии были первым взрывом буржуазного нового мира. Все старое, все авторитеты, весь XVIII век посылались к чёрту. («Буря и натиск! Период гениев! Самобытные гении! Под этими названиями имеют обыкновение прославлять или высмеивать революцию в немецкой литературе и ее деятелей»<sup>22</sup>.)

Первые проявления новых исторических движений и новых исторических миров отличаются часто особо далеким охватом будущего, универсально интуитивно они заглядывают особенно далеко вперед. И в «буре и натиске» интуитивно пробивались зачатки далекого будущего, и ницшеанства (Kraftgenies)\*, и социализма (культ древней народной общины). Между гётевским молодым Вертером и молодым Моцартом масса параллелей. Исследователи Моцарта указывают на сходство переживаний Вертера и молодого Моцарта; надо, однако, признать, что исторический анализ с использованием литературных параллелей до сих пор слишком мало применялся к психологи-

---

\* Сильная личность (нем.).

скому содержанию творчества Моцарта. Вообще же, кипение молодой жизни и страсти, революционный протест прорывались у Моцарта иногда еще в Зальцбурге, до его итальянских поездок. Третью же итальянскую поездку (1772) Визева и Сен-Фуа называют «великим романтическим кризисом» (к этому периоду относятся его необычайно бурные, романтические 6 скрипичных сонат<sup>23</sup>). Герман Аберт в своем двухтомном труде «В. А. Моцарт» пишет об этом так: «По новейшим исследованиям, Моцарт из своего последнего путешествия в Италию вернулся ярко выраженным „романтиком“, задетым за живое тем самым духом, который одновременно вызвал движение „бури и натиска“ в немецкой поэзии. Действительно, всем его произведениям конца этого периода присущ заметно субъективный, часто глубоко страстный и мрачный тон; отпечаток самовыражения [Selbstbekentniss] воплощен в них сильнее, чем в предшествующих произведениях. Но при этом следует напомнить, что дух „бури и натиска“, со всеми его противоречивыми настроениями был изначально у Моцарта в крови, и что темные стороны духовной жизни ни в коей мере не были чужды его более раннему творчеству»<sup>24</sup>.

Крупнейшим идейным, театральным и музыкальным центром движения «бури и натиска» был Мангейм, где ставили «Гёца»<sup>25</sup>, позже «Разбойников», а капельмейстер Каннабих<sup>26</sup> был видным представителем новаторства в музыке. Философ, эстет и музыкальный писатель Шубарт<sup>27</sup>, друг молодого Шиллера, ярко революционный республиканец, сидевший 10 лет в крепости Гогенасперг, был тесно связан с Мангеймом и приветствовал в своих писаниях появление Моцарта. Визева и Сен-Фуа впервые указали на значение «бури и натиска» для формирования Моцарта.

В 1777 году, в лучшее время своей жизни, Моцарт появился в Мангейме. Там он дневал и ночевал у Каннабиха, видел массу людей (в том числе и Виланда<sup>28</sup>), там расцвела его первая серьезная любовь — к Алоизии Вебер<sup>29</sup>. Это самый важный момент в биографии Моцарта.

Рожков в своей «Сравнительной истории» говорит о Гердере<sup>30</sup>: «Он сын настоящей немецкой эпохи бури и натиска, начавшейся с 70-х и 80-х годов XVIII в. и ознаменовавшейся как началом перерождения дворянства в буржуазию, так и в особенности ростом буржуазно-интеллигентского сознания»<sup>31</sup>. Буржуазная интеллигенция вышла тогда на историческую арену. В Мангейме был распространен, поставлен и вызывал всеобщий восторг «Гёц фон Берлихинген», о котором Рожков пишет: «Молодежь видела в пьесе Гёте знамя своих диких, страстных порывов»<sup>32</sup>. И далее: «Впечатления юности Шиллера вылились в резкий политический и социальный протест против деспотизма власти и господствующих классов, выразившийся в „Разбойниках“, „Заговоре Фиеско в Генуе“ и в мещанской

драме „Коварство и любовь“<sup>33</sup>. «Разбойники» впервые были поставлены в Мангейме в 1782 году, и с этого времени по 1784 год Шиллер являлся театральным драматургом Мангейма. Такова была атмосфера этого города, которая вместе с первой большой любовью (к Алоизии Вебер) революционизировала самого Моцарта и привела его через три года к отказу от хлебного места и к разрыву с отцом. В Мангейме Моцарт окунулся, и окунулся на всю жизнь, в среду богемы.

В «Семи рассказах из жизни Моцарта» Шуриг<sup>34</sup> так изобразил его состояние: «Девятнадцать недель провел Моцарт в Мангейме в обществе своей матери, доброй фрау Аннамари. Впервые в жизни независимый, вдали от строгой отцовской опеки, свободный от принудительного распорядка дня, он за короткое время действительно переменялся. Даже внешне явно одержали победу природные противоположные стремления. Моцарт стал Bohemien \*»<sup>35</sup>.

А вот характеристика семейной среды Веберов: «Это был круг, в котором молодой зальцбуржец чувствовал себя в Мангейме, как дома. Бедность, нужда, беспечность и своеобразная, свойственная беднякам гордость придавали атмосфере этого дома ему одному присущий аромат»<sup>36</sup>.

Биланд (с которым Моцарт познакомился в Мангейме) писал своему другу Мерку: «Мне нужно в Мангейм, ибо я хочу и должен хоть раз в жизни по-настоящему насытиться музыкой, а когда же и где я найду для этого лучший случай?»<sup>37</sup>

Эрнст Лерт<sup>38</sup> в книге «Моцарт на театре» пишет: «Моцарт в „буре и натиске“! Удивительное ощущение предустановленности связей охватывает нас, когда мы находим юношу в том самом Мангейме, в котором двумя годами позже молодой Шиллер смог впервые поставить своих „Разбойников“, что произошло как раз в то время, когда Моцарт ставил „Идоменей“<sup>39</sup> на сцене в Мюнхене. Почва Мангейма горела в огне литературной революции»<sup>40</sup>.

Законченный творческий результат этих впечатлений явился на свет через три года — им был бурно-пламенный «Идоменей». Каков же был в тот момент, в 1778 году, непосредственный результат? «Что взял с собой Моцарт из Мангейма в Париж?» — спрашивает Лерт и отвечает: «Взбудораженные, мятущиеся чувства и мысли, измученное пылающее сердце. В его театральной душе все бушевало и стремилось к правде и естественности [nach Wahrheit und Natur]. Ему претили все оперные преувеличения, претило сладостное бельканто, претило отсутствие стиля на находящейся в непрестанном брожении оперной сцене. В нем были та робость, нерешительность, то отвращение и то лихорадочное волнение, в нем были все те душевные

---

\* Т. е. представителем богемы (фр.).



бури, которые предшествуют великим художественным свершениям»<sup>41</sup>. При разборе «Дон-Жуана», говоря о традиционных сценических ситуациях (дуэль, серенады, клятвы и т. д.) и о влиянии «бури и натиска» на Моцарта, Лерт пишет, что в сценическом воплощении этих традиционных эпизодов «у сына „бури и натиска“ (то есть у Моцарта) прорывался демонизм»<sup>42</sup>.

С этого времени мы находим в письмах Моцарта такие заявления: «Сердце делает человека благородным! Пусть я не граф, но в душе у меня быть может больше чести, чем у иного графа. И лакей ли, граф ли, раз он меня оскорбляет — он подлец»<sup>43</sup>. Это типичные мысли периода пробуждения и первого выступления буржуазной интеллигенции. Сюда же относятся такие известные словечки Моцарта, как «немецкие князья — все скряги», или «невелика честь быть императором», и т. п., а также его радость по поводу английских побед над деспотической Францией. Вообще восторженное политическое англофильство Моцарта — характерная черта тогдашней передовой молодой интеллигенции Германии.

Все это было, конечно, лишь начало. В очень интересной книге Мерсмана<sup>44</sup> о Моцарте, представляющей часть его «Истории музыкальной культуры», справедливо указывается, что в моцартовском творчестве отражаются проблемы прошлых и будущих веков. «Начало развития нового стиля в инструментальной музыке, — пишет он, — связано с отразившимся в ней пафосом движения „бури и натиска“. Но этого направления далеко не достаточно для установления основ нового инструментального стиля. И здесь также творчество Моцарта предстает как комплекс многовекового развития»<sup>45</sup>.

Пауль Беккер в своей «Истории музыки» рассматривает Моцарта и других композиторов и поэтов XVIII столетия чисто хронологически и различает среди них три группы: 1) группа начала XVIII века — Бах, Гендель (они по существу ближе к XVII веку; особенно религия Баха есть религия XVII века); 2) композиторы середины века, сыновья Баха и др. (это и есть по существу XVIII век) и 3) группа конца века — Моцарт, Бетховен, Гёте, Шиллер. Эти последние хронологически выступили в XVIII веке, но по существу представляют новый мир. В той же «Истории музыки» после глав о Гайдне и Глюке и в преддверии главы о Моцарте Пауль Беккер пишет: «Человек уходящего XVIII века, человек революции, впервые полный решительного динамизма, появляется, наконец, в музыке и чеканит ее для отображения своей сущности»<sup>46</sup>.

*Динамизм — этим определяется все творчество Моцарта.*

Г. Аберт говорит о бездне, о «широкой пропасти, которая отделяла Моцарта от всего мирозерцания Гайдна и его взглядов на искусство. Гайдн был последним музыкальным пророком старой замкнутой культуры, культуры ancien régime

те \* со всей полнотой ее духовного бытия и жизнерадостностью. Моцарт же — сын более молодого бюргерского поколения, сильно расшатавшего эту культуру. То, что для первого было еще единым, ясным и обозримым, для Моцарта стало проблемой. Завершенность картины бытия, возможная для Гайдна, тесно сросшегося с дворянской культурой, должна была быть достигнута Моцартом лишь силой его собственной личности. Поэтому Гайдн, соединивший присущую австрийцу склонность к фантазии с северо-немецким даром предельной концентрации мысли, быть может, дал Моцарту новые формы и возможности для выражения его внутренних переживаний, однако, нового содержания в эти переживания не внес» <sup>47</sup>.

Но что понимать под XVIII веком? Хронологическое отношение к XVIII веку группы Моцарт — Бетховен — Гёте — Шиллер, открывающей собой новый мир, часто потому опасно, что под XVIII веком все привыкли понимать культуру «старого режима» и музыку вроде Боккерини <sup>48</sup>. Всемирно-историческая универсальная фигура Моцарта этим затемняется. Гёте, которого вполне правильно называют духовным братом Моцарта, отлично знал, что говорил, когда на старости лет заявлял, что один только Моцарт мог бы написать музыку к «Фаусту» <sup>49</sup>. Хронологически это был XVIII век, но по существу это был вышедший из него антитезис к нему, новый мир — французская революция и «буря и натиск» Германии.

Отец Карла Фогта <sup>50</sup>, старый бернский радикал Фогт, при первом свидании с Герценом спросил его: «Моцарта Вы любите?» Герцен ответил: «Чрезвычайно, без всяких границ». Фогт сказал: «Моцартова музыка сделала эпоху, переворот в умах, как Гётев „Фауст“, как 1789 год» <sup>51</sup>.

Аберт говорит, что Моцарт перерос «бурю и натиск», его целью-де было «по своему сформировать и воплотить мир, в котором всё бурлило» <sup>52</sup>.

Книга Лерта, специально посвященная моцартовскому театру, вскрывает революционное значение Моцарта в опере: «...как раз в те годы, когда в театре совершалась великая революция, Моцарт... приобрел для грядущего стиля немецкой музыкальной сцены то значение, которым на драматической сцене обладает Гёте» <sup>53</sup>.

Музыкальные историки с тщательностью филологов исследуют филиации форм, а также вылавливают в каждом разбираемом композиторе подражания отдельным местам произведений прежних композиторов. Любопытная работа, но для анализа исторического процесса очень большого значения эти наблюдения не имеют. Начальная тема увертюры «Волшебной флейты» почти буквально заимствована из весьма ординарной, типично итальянской сонатинки Клементи <sup>54</sup>; но никто не счи-

---

\* Старый режим (фр.).



на основе которого общество получает представление о Моцарте! А этот образ — фальшив!

Если пересмотрят когда-нибудь все портреты этого „гения света и любви в музыке“ и попытаются отбросить всё, что продиктовано модой того века, то будут ошеломлены энергией и неистовой твердостью его лица. Некоторые профильные портреты Моцарта напоминают написанную художником голову аскета с круто выступающим подбородком и сильным носом: он весь — воля. А если к этому добавят письма Моцарта, самые интимные и непосредственные документы его существования, тогда внезапно увидят совершенно другого человека. Не нежного и веселого певца любви, но человека, исхлестанного бурями и страстями, терзаемого внутренними голосами, гордого, весело-страстно и грубо наслаждающегося жизнью и, притом, всегда помнящего о тени смерти над собой; Моцарта — сильно, до крайности захваченного сознанием своего предназначения и послушного ему, полного переизбытка силы, находящей разрядку в задорной шутке и спасающейся от демонов бегством в ребяческое, даже порой пошлое и непристойное. Это то своеобразное противодействие, которое присуще столь многим великим музыкантам и является своего рода реакцией после неистовой лихорадочной дрожи благословенных творчеством часов и кризисов, стыдливым сокрытием своего сверхсокровенного через падение в другую крайность. И к тому же Моцарт, пронизательно мыслящий, серьезно обдумывающий проблемы своего искусства и превосходно умеющий их формулировать»<sup>58</sup>.

Именно в этой связи, характеризуя Моцарта как революционера в музыке, сделавшегося жертвой трагического недоразумения, в качестве первого, открывающего новый мир, Шпехт пишет об этом недоразумении: «Оно будет всегда повторяться, ибо в нем судьба каждого правдиво революционного и революционно правдивого художника»<sup>59</sup>.

Борьба против старых нелепых представлений о Моцарте есть одна из целей создания в Париже Société d'Etudes Mozartiennes<sup>60</sup> по образцу берлинской Mozart-Gemeinde<sup>61</sup>. Анри Соре<sup>62</sup> пишет об этом в «Эроп Нувель»: «Делая известным необъятное и многообразное творчество Моцарта, являющегося воплощением самого духа музыки, ее величайшим и совершеннейшим ликом, „Общество по изучению Моцарта“ подымается до самого высокого музыкального апостольства. Ибо дело заключается не только в том, чтобы сделать музыку Моцарта более известной, но и в том, чтобы перестроить представление о ней, сложившееся у стольких людей, которые в настоящее время считают себя музыкантами. Действительно, многие рассматривают Моцарта как изящного, грациозного, обаятельного композитора и отказывают ему в силе, мощи, трагическом чувстве, страсти потому, что эти последние, несомненно, никогда не выражаются посредством только одной „чистой“ музыки».

Кстати, по поводу сходства между поздним Рихардом Штраусом<sup>63</sup> и Моцартом, Шпехт в своей книге о Штраусе характеризует Моцарта фразой: «Музыка — это я»<sup>64</sup>. В Моцарте было столько мало от стиля рококо, что саксонский придворный капельмейстер Науман<sup>65</sup> называл его «музыкальным санкюлотом»<sup>66</sup>. Созданное романтиками (и повторенное у нас, например, Рубинштейном<sup>67</sup>) ложное представление о Моцарте — «солнечном юноше, Гелиосе, Аполлоне, боге света и любви в музыке, небесном гении, силфе небесного эфира» безвозвратно истребляется и стирается с лица земли всем современным нам изучением Моцарта.

В середине XIX века это нелепое представление о Моцарте закрепил Отто Ян. Аберт указывает, что в интерпретации Яна Моцарт «стал теперь действительно вечно радостным солнечным юношей Амадеем наших молодых и старых подростков, обладающим, кроме того, большим преимуществом, которое заключается в том, что ради него почти совсем не приходится умственно напрягаться. Нет ничего удивительного в том, что некоторые, кого это филистерский идеал уже не удовлетворял, вообще поворачивались к Моцарту спиной и при этом еще воображали себя особенно передовыми»<sup>68</sup>.

Тот же Аберт пишет о полном непонимании романтиками сложности Моцарта, о том, что хотя композитор, в основе своей, был жизнерадостной натурой, в особенности в юности, но что уже в молодые годы у него были приступы жестокой скорби, взрывы страсти, желания бегства от мира. «С возрастом зрелости и глубины его переживаний, — продолжает Аберт, — эти приступы учащались, более того, в некоторых поздних произведениях соотношение противоположных состояний становится даже обратным. Представление об его личности никогда не претерпевало столь рокового ущерба, как в дни романтизма. Тогдашние „штюрмеры“ и „дренгеры“\*, среди них и молодой Шуман, под давлением титанизма, исходящего от Бетховена, также лишь наполовину ими понятого, не в состоянии были обнаружить эти психологические бездны в искусстве Моцарта»<sup>69</sup>.

Паумгартнер пишет об отношении Шумана к Моцарту: «Характеристика, данная Робертом Шуманом соль-минорной симфонии как „гречески парящей грации“ — всего лишь ограниченное (соответственно своей эпохе) суждение, которое допускало у Моцарта лишь аполлоническую уравновешенность, но ни в коем случае не остроту душевных волнений»<sup>70</sup>.

Под влиянием романтиков швабский теолог Кр. Пальмер не нашел в симфонии g-moll «ничего кроме радости и оживления»<sup>71</sup>. Здорово... Это апогей вздорности легенды о Моцарте — солнечном юноше, апогей извращения Моцарта романтиками. Аберт так характеризует ложное представление Отто

\* От «Sturm und Drang» — «буря и натиск» (нем.).

Яни о Моцарте, почерпнутое им из романтических неверных взглядов: «Набросанный Яном идеальный облик Моцарта несет в себе, даже в мелочах, печать романтики. Публика, для которой он предназначен, та же самая, для которой творили Мендельсон, Шуман и Брамс: это немецкое бюргерство того времени, с его духовной отзывчивостью и тонким литературным воспитанием. Поэтому трогает правдивость и ясность представлений Яна, так выгодно отличающиеся от легкомыслия и самолюбования некоторых современных авторов, его изысканное искусство в выражениях и построениях, которое педантично избегает все навязчивое и поддельное. Но именно в этом отчетливо познается ограниченность яновского идеала Моцарта: в нем есть нечто обывательское, благоприличное, даже в самом лучшем смысле; он похож на портрет Моцарта, предназначенный для парадной комнаты немецкого бюргерского жилища, он выполнен тонко, со вкусом, но, в сущности, рассчитан на вкус и мировоззрение его обитателей. Это ясно видно из стремлений биографов смягчить и сгладить в Моцарте и его персонажах все, что небезукоризненно с точки зрения общепринятой морали; стать на его сторону при его всевозможных внешних конфликтах, в особенности с архиепископом Иеронимом и т. д. Но тот же отпечаток несет на себе и часть, относящаяся к искусству. Весьма примечательно, что главным достоинством моцартовского искусства Ян считает то, что слушатель не ощущает в нем процесса брожения, которое испытывал его создатель. Моцарт для него — мастер законченности, закругленности, совершенной соразмерности. Ян не чувствует в нем никаких неожиданностей, никаких духовных бездн, никаких внезапно возникающих страстей. Моцарт, который в свое время слыл ужасным [unheimlich] романтиком, стал теперь, в эпоху романтизма классиком и притом, как полагал тогдашний, блаженно-успокоенный бюргер, классиком в смысле чистой, неомраченной никакими земными страстями, говоря словами Ницше, „аполлонической красоты“»<sup>72</sup>.

Таков отзыв главного моцартовского исследователя нашего времени о главном моцартовском исследователе середины XIX века. *Эта длинная цитата великолепно разъясняет обывательскую сущность легенды о Моцарте — «Аполлоне».*

Добрый и симпатичный, но филистерский Лейтцман<sup>73</sup>, принесший пользу изданием материалов о Моцарте, извлеченных из писаний его современников, ужасно хочет сохранить старое представление о веселости, грации, соразмерности Моцарта, однако видит, что теперь стали смотреть иначе, и старается удержаться между двумя стульями. Он пишет: «С тех пор как Альфред Гейсс в статье „Стихия демонизма в сочинениях Моцарта“<sup>74</sup> впервые указал на это начало, вошло в обыкновение более чем необоснованно выдвигать демоническую, мрачно пессимистическую стихию в музыке Моцарта за счет того, что сол-

нечная ясность и красота, обычно подмечаемые в ней и всегда восхваляемые, как самое сокровенное моцартовского искусства, расцениваются в качестве мнимо глубокой основы его сущности. Как бы само по себе ценно ни было наблюдение Гейсса, я считаю чрезмерное акцентирование этой стороны ошибочным... Истина лежит посередине между романтическим и новейшим пониманием композитора, и встречающееся у некоторых истолкователей и дирижеров наших дней господство дионисийского начала над аполлоническим — искажает стиль и сущность художественных произведений Моцарта»<sup>75</sup>.

Нет, батенька, или оставайся филистером, или прими наше углубленное понимание Моцарта, но не сиди в середине, не отделивайся отговорками.

Гораздо глубже других романтиков понимал Моцарта Э. Т. А. Гофман<sup>76</sup>, много сделавший в начале XIX века для его распространения. Однако его общая характеристика Моцарта страдает романтической односторонностью: *«В глубины царства духов ведет Моцарт. Страх объемлет нас, но без мучения: это предчувствие бесконечного. Любовь и нега дышат в прелестных голосах существ неземных, ночь настает при ярком пурпурном свете, и с невыразимым восторгом стремимся мы за призраками, которые зовут нас в свои ряды, летая в облаках»*<sup>77</sup>. К Es-dur'ной симфонии, излюбленной романтиками, все это может быть в полной мере отнесено, но не к g-moll'ной, не к «Юпитеру», не к массе других вещей.

Зато Гофман очень углубил понимание «Дон-Жуана»<sup>78</sup>. Его концепция была потом воплощена в «Дон-Жуане» Алексея Толстого (и затем в «Дон-Жуане» Направника)<sup>79</sup>. Наоборот, Пушкин в «Каменном госте» (и Даргомыжский) берет Дон-Жуана как человека инстинкта, порыва, не сверхчеловека. В Германии утвердилось вполне правильное сопоставление Дон-Жуана с Фаустом; Граббе<sup>80</sup> даже выводит их вместе на сцене. Эта линия идет от Гофмана. Во Франции романтик Мюссе в прекрасном стихотворении изобразил двойственность серенады Дон-Жуана<sup>81</sup>: шаловливый оркестр и тягучая, страстная, полная мировой скорби мелодия. Этот дуализм есть вообще одно из самых основных свойств Моцарта. Где романтики, за исключением Гофмана и Мюссе, видели цельность, оптимизм без трещины, там — глубочайшая двойственность, двойная жизнь, амбивалентность, проблематика, пифийская расщелина.

*Легенда о Моцарте-«итальянце»* есть отчасти производное из первых двух легенд. В ней выражается полное непонимание Моцарта, как синтеза, вбирающего и отбрасывающего прошлое, полное непонимание его универсализма. Путь развития Моцарта теперь лучше прежнего изучен; известны, например, коллекции пьес (учебные тетради), которые отец давал ему в детстве для исполнения (гравированные ноты были дороги, отец часто сам переписывал эти тетради для своего мальчика).

Там почти исключительно северо-германские композиторы, среди них Телеман <sup>82</sup>, очень крупный современник Себастьяна Баха (его теперь воскрешают). Отец Моцарта <sup>83</sup>, серьезный, недюжинный музыкант, воспитывал мальчика на северо-германской школе. Это его большая заслуга. Мальчик прикасался к итальянской музыке лишь тогда, когда попадал в оперу, и затем во время путешествий в Вену, Париж и Лондон. Впервые он окунулся в итальянскую музыку в 13-летнем возрасте при первой поездке в Италию (в 1769 г.), но сам увлекался больше старой музыкой, как, например, Тартини <sup>84</sup>, а оперой того времени интересовался только как крупным современным явлением.

Первая опера Моцарта, поставленная в Милане, «Митридат, царь Понта» <sup>85</sup> была типичной итальянской «*seria*»; она имела большой успех, но локальный и мимолетный. По существу, это было чуждое Моцарту направление и музыка «Митридата» была лишь подражательной.

В следующие затем годы в оперных работах Моцарта серьезное творчество пробивается постольку, поскольку через итальянскую форму пробивается самостоятельный Моцарт, освобождающийся от нее, впитавший ее в свой синтез и отбрасывающий ее. Это впервые ярко бросается в глаза в опере «Лючио Силла» <sup>86</sup>, созданной во время третьей поездки в Италию, три года спустя после «Митридата». Хотя отец лгал в письмах к жене о мнимом успехе, установлено, что «Лючио Силла» не имел успеха. Моцарт разошелся с Италией. В «Лючио Силла» впервые проявляется ставящий Моцарта на неизмеримую высоту «*психологический реализм*», характеристика индивидуальности действующих лиц в их внутреннем многообразии и многогранности — не быт, не описание нравов, не Глеб Успенский — но Шекспир, Бальзак, «*Gesichtsfühle*»\* человеческих психологий. Этот реализм впервые с непреодолимой силой, как буйно растущая жизнь, «*keimendes Leben*»\*\*, пробивается на свет в «Лючио Силла», — там уже и моцартовский демонизм, сцена ужаса на кладбище, «*Mozart — Tiresias*» <sup>87</sup>, фантастическая романтика... но при чем тут Италия?? Это с ней не имело ничего общего, и это было в ее глазах сплошным преступлением. Таких вещей Италия не могла простить — и моцартовская карьера в Италии кончилась навсегда.

Прошлой зимой <sup>88</sup> «Лючио Силла» был поставлен в Праге, и все удивились, до какой степени в этой ранней опере уже чувствуется «Дон-Жуан». Италия же не могла этого переварить. «С этого момента, — пишет Паумгартнер, — солнечный край (т. е. Италия. — Г. Ч.), который молодой художник

---

\* Ощущение сущности (нем.).

\*\* Зарождающаяся жизнь (нем.).



был готов принять всем существом души своей как приют для творчества — был для него утрачен; он продолжал жить в его сердце как тоска. *Итальянцы не понимали больше немецкого музыканта*»<sup>89</sup>.

Моцарт отбросил итальянщину<sup>90</sup>, но впитал из нее в свой универсальный синтез все лучшее. «Однако,— читаем далее у Паумгартнера,— все родственные черты, которые Моцарт нашел в итальянской музыке и природе, цепко держались в нем до конца жизни. Они слились с его индивидуальностью... Дальнейшее развитие молодого художника идет по пути углубления. „Романтический кризис“ последнего путешествия в Италию стал затактом страстного процесса брожения, периода „бури и натиска“ в моцартовском творчестве»<sup>91</sup>.

Итальянская стихия в универсализме Моцарта органически слилась навсегда с южно-немецкой, с северо-немецкой, народно-немецкой («Волшебная флейта»), французской (Визева и Сен-Фуа доказали, что в Моцарта влились гораздо сильнее, чем думали прежде, французские влияния, не только влияние Глюка, которого Моцарт не считал французом, но и близких к французской жизни Гретри, Филидора, Монсиньи<sup>92</sup> и музыки самого властителя дум Руссо — «Деревенский колдун», у Моцарта — «Бастьен и Бастьенна»<sup>93</sup>), со всеми отзвуками прошлых музыкальных форм и культур и со всеми глубочайшими и бесчисленными веяниями будущего, с предчувствиями нового мира — «Vogahnung» по Паумгартнеру.

Три года спустя после «Люцио Силла» была поставлена в Мюнхене «Мнимая садовница»<sup>94</sup>. Я ее видел в Висбадене. В ней полный разлад двух стихий. Моцарт пытается писать итальянскую «буффа» и не может, это ему не удастся. Прямо чувствуется конкретно, ошутимо, как он бьется над попытками сделать «буффа» и не может этого, итальянщина ему слишком чужда, зато с *несокрушимой, победоносной силой, вопреки всему, пробивается его настоящая сущность*, т. е. реальная психология, натурально само собой выливающееся изображение *реальных, живых, настоящих людей* (а не итальянских буффонадных) с их вечно движущимися, всегда текущими чувствами и необозримым внутренним миром. «В „Мнимой садовнице“ окарикатуренные типы,— пишет Лерт,— проникнуты у Моцарта порой каким-то стихийным огнем, который вырывается за пределы скользкой легкости оперы-буффа. Везде, где у Анфосси<sup>95</sup> мелькающее фиглярство производит впечатление идилической игры, ироническая серьезность Моцарта трогает душу. Не зря слышим мы, что опера не только вызывала восхищение, но и бывала освистана. Свист, однако, был скорее горестным воплем уязвленных филистеров. Освистывались всегда лишь творения мятежной души... Моцарт обнажал низкие побуждения почти так же натуралистично, как Гёте в своих бурлесках из „Сатира“ и „Патера Брея“<sup>96</sup>. Чувственность и ее меланхо-

для периода возмужалости вливались в это еще галантное музыкальное представление»<sup>97</sup>.

Через шесть лет после этого яркого расхождения между чуждой итальянской и собственной моцартовской сущностью был поставлен в Мюнхене «Идомей» — грань, отделяющая юность Моцарта от его зрелости. Многое в нем грандиозно, никогда не было превзойдено, особенно народные сцены. Но в нем еще не совсем полный синтез разных стихий и стилей. Многое в «Идомее» (гораздо больше, чем раньше думали) от французской стихии, от Глюка, есть кое-где итальянские веяния, не совсем впитанные в синтез. Следы прошлого не исчезли.

В последний раз в «Похищении из сераля»<sup>98</sup> (в женских ролях), хотя уже очень слабо, замечаются следы итальянщины. В «Фигаро»<sup>99</sup> их больше нет, ибо достигнут полный синтез, моцартовский универсализм. Моцарт был уже тогда врагом итальянизма, до него господствовавшего во всей Европе: «Его национальное сознание со времени кризиса „бури и натиска“ постоянно восставало против итальянцев»<sup>100</sup>.

Итальянские музыканты в Вене платили ему тем же и вечно против него боролись. Сартти<sup>101</sup>, который в России писал херувимские, назвал квартеты Моцарта «De la musique pour faire boucher ses oreilles»<sup>\*102</sup>. «Дон-Жуана» и тому подобное итальянцы не признали своей музыкой. Пауль Беккер в «Истории музыки» говорит: «Итальянская опера воспринимает Глюка и Моцарта как не итальянское. Именно моцартовские оперы постоянно встречали в Италии наименьший отклик»<sup>103</sup>.

Аберт самым подробным и точным образом исследовал судьбу главных опер Моцарта во всех странах — где и когда они ставились и издавались, и с каким успехом.

Хуже всего было в Италии! В течение XIX века «Дон-Жуан» в некоторых местах Италии не имел никакого успеха, в других — лишь частичный и мимолетный, не удержался нигде, ставился мало. Итальянцы вообще ругали Моцарта. Музыкальный писатель Скюдो<sup>104</sup> рассказывает, что знаменитая певица, которой пришлось петь в «Дон-Жуане», сказала: «Ничего не понимаю в этой проклятой музыке!» В Риме говорили, что музыка «Дон-Жуана» прекрасна, великолепна, но не в итальянском вкусе, не *del gusto del paese*<sup>\*\*</sup>, «Волшебную флейту» итальянцы называли *musica scelerata*<sup>\*\*\*</sup>.

Были исключения, например, Россини. Когда его спросили, какую из своих опер он находит наилучшей, он ответил: «Дон Джiovанни»<sup>105</sup>. Друг Гёте, серьезный эстет Рохлицц<sup>106</sup> писал в своих воспоминаниях о Моцарте: «Он был если не самым первым, то одним из первых, кто избавил немцев от превратного

\* Музыка, чтобы затыкать уши (фр.).

\*\* Не во вкусе страны (итал.).

\*\*\* Мерзкая музыка (итал.).

представления о том, что местопребыванием истинной музыки и поныне является Италия. Вопреки этому он часто ополчался против большинства новейших итальянских композиторов, чаще против итальянских виртуозов, еще больше против итальянских певцов в Германии и больше всего против господствующего ныне в музыке вкуса главных городов Италии»<sup>107</sup>.

*Между Моцартом и итальянцами была глубочайшая противоположность в самой концепции существа оперы: у Моцарта — реальный живой человек, полный, всесторонний, непрерывно переживающий и действующий, динамический; у итальянцев — условный героизм и ходульный пафос в «seria», условный шарж в «buffa». «Один только любит и ничего другого не делает, другой только жрет, та любезничает, эта сводничает, тот хвастает, этот жадничает», — пишет Лерт об опере-buffa; это не люди, это будто маски примитивных народов, «которые безжалостно поднимают на смех, преувеличивают, карикатуризируют какое-то одно единственное свойство человека». Что касается оперы-seria, то в ней «драма была забыта, на сцене существовал только артист, а не воплощение человека»<sup>108</sup>.*

Лерт объясняет роль кастратов (которых Моцарт ненавидел) в опере-seria тем, что в их голосе исчезала страсть живого человека, «только нейтральный вокалист жил в сознании публики». В опере-seria — не живой человек, в buffa — не живой человек, а Моцарт — величайший музыкальный художник живого человека. Нет большей противоположности. Потому-то он и был величайшим революционером музыкальной сцены.

Распространению ложного взгляда о мнимой принадлежности Моцарта по существу к XVIII веку (рококо, грация и т. п.) способствовало то, что его ранние и поздние вещи издавались вместе, часто без обозначения опусов (по Кёхелю<sup>109</sup>) и хронологии. Например, все его фортепианные сонаты публикуются одним сборником, причем до недавнего времени (и даже теперь в некоторых издательствах) без указания номеров и дат сочинения, так что публика видит во всех сонатах как бы одного и того же Моцарта. Между тем подавляющее их большинство — вещи его молодости, когда он еще не совсем разошелся с XVIII веком. Эти юношеские произведения прелестны, восхитительны, проникнуты удивительной поэтичностью, мечтательностью, свежестью, но это не достигший полной силы универсальный Моцарт (как «Лоэнгрин» — не настоящий Вагнер), и пуповина от XVIII века еще не обрезана. Так водворяется в умах публики не настоящий Моцарт. Она принимает молодого Моцарта за настоящего.

А четырехручные вещи Моцарта в издании Петерса: снова ни номера по Кёхелю, ни даты!! Между тем соната D-dur совсем молодая и наивная (он ее писал для себя и сестры),

соната В-dur написана несколько позже, а соната F-dur — грандиознейшее, зрелое, глубочайшее произведение, полное проблематики и пессимизма, мало доступное. А между тем именно по сонате D-dur публика судит о Моцарте.

Говорят: Моцарт написал 52 симфонии. Бетховен только 9, а Моцарт 52! Где же они? Из них только 4 окончательно зрелые, 2 переходные («Хафнеровская» и «Линцская»), немногие относятся к поздней молодости, а большинство — совсем ранние <sup>110</sup>. Создается ложное представление. То же во всем. Думают, что Моцарт написал массу наивных вещей. В концертах исполняются юношеские вещи Моцарта без всяких оговорок. Визева и Сен-Фуа пишут про Отто Яна, что он собирает произведения Моцарта по жанрам и рассматривает их en bloc \*, применяя к ним один сочиненный им критерий абсолютной красоты и вылавливая из них безотносительно к условиям их возникновения то, что подходит к такому критерию. И это проделывается над Моцартом, самым текучим, наиболее менявшимся из всех композиторов, постепенно все больше проклиная своим прошлым творчеством во имя искомого им нового типа красоты, предвосхищавшего будущее.

Крайне интересно проследить, что случилось с проф. Мерсманом, когда он поставил себе целью изучить творчество Моцарта как синтез прошлого, упуская в нем из виду охват будущего. Это тем более интересно, что у Мерсмана много очень ценного и глубоко продуманного; анализ преемственности между прошлым и творчеством Моцарта бывает у него очень остроумным, хотя тут ему подвертываются именно юношеские произведения Моцарта, зрелые же упоминаются совсем некстати. Выделение Мерсманом у Моцарта синтеза прошлого связано с тем, что руководимый им журнал «Мелос» поддерживает нынешнее течение линейной полифонии типа Шёнберга и раннего Хиндемита <sup>111</sup> и борется против так называемых «C-dur Komponisten» \*\* («Аполлон Мусaget» Стравинского <sup>112</sup>, отчасти последние вещи Рихарда Штрауса), т. е. возвращения к гармонической мелодии, к простым мелодиям и гармониям; поэтому Мерсману неудобно признавать Моцарта инспиратором XX века, как это делают многие, ему надо пытаться отпихнуть Моцарта назад, в глубь прошлого. Но изучая, и интересно изучая у Моцарта синтез прошлого, Мерсман настолько глубоко понимает музыку, что в противоположность своей исходной точке *не может не видеть с полной ясностью, что Моцарт отнюдь не исчерпывается синтезом прошлого.* И он это честно и прямо говорит, хотя досконально разрушает тем самым свою собственную конструкцию. Книга Мерсмана воочию, на живом примере доказывает невозможность исчерпания Моцарта синтезом прош-

\* Гуртом, оптом (фр.).

\*\* Букв.: «до-мажорные композиторы» (нем.).

лого. Моцарт охватывает и будущее: в этом его значение как узлового пункта. У Мерсмана Моцарт, с одной стороны, «Abschluss und Gipfel», завершение, высшая точка прошлого, «letzte Höhe», «Krönung», «Synthese»\*, но, с другой стороны, исследователь настолько сильно чувствует неисчерпанность Моцарта этими определениями, что тут же говорит: «Всё это еще не имеет значения для познания Моцарта. Он, конечно, может быть понят из общего развития XVIII столетия, но не должен быть им ограничен... Не только тончайшее и самобытнейшее, но и ясно различимые особенности формы и стиля его произведений оказываются исторически неподготовленными и остаются необъяснимыми. И это также объединяет его с Бахом»<sup>113</sup>. Здорово! Попытка превратить Моцарта в синтез одного лишь прошлого, без охвата будущего, в одностороннее увенчание XVIII века, привела человека, чувствующего его музыку, к тому, чтобы *jeter sa langue aux chiens*\*\*, объявить проблему неразрешимой! И дальше Мерсман говорит, что поток исторического процесса шел *рядом* с Бахом и *рядом* с Моцартом (не синтез, значит?). «Они развязали такие силы, открыли такие пространства, которые для других, даже великих, были недостижимы.. Личность Моцарта должна быть освобождена от связи с его веком»<sup>114</sup>.

Здорово, еще раз!! Моцарт уже вообще не имеет отношения к XVIII веку! И это произошло потому, что в Мерсмане действительно громко говорит живое музыкальное восприятие. В конце книжки он опять подчеркивает, что Моцарт принадлежит прошлому — и опять тут же вставляет: «если в его всеобъемлемости, подобной гётевской, мы не ищем вневременного»<sup>115</sup>. Вневременно [zeitlos] — это означает охват будущего. *Итак, Моцарт совсем не ушел в прошлое.* Живое музыкальное чувство заставило Мерсмана признать это. У Мерсмана есть ценное указание на то, что при Моцарте XVIII век «еще рядился в светлые, праздничные одежды, в то время как изнутри он уже прогнил и захирел»<sup>116</sup>. Какое же может быть осуществление (Erfüllung), увенчание (Krönung) того, что уже сгнило? Явный вздор. Моцарт не гнилушка. Он не упадочник. Он не мог быть высшим проявлением того, что сгнило. Его роль — узлового пункта, а не увенчания гнили.

*Крайне ценно и важно* указание Мерсмана на появление у Моцарта смешанных форм («Mischformen»): «Смешанные формы являются признаком начинающегося упадка стиля или его зарождения. Они основаны на слиянии и взаимопроникновении форм, жанров, сюжетов. ...Творчество Моцарта полно таких смешанных форм»<sup>117</sup>.

---

\* Итог и венец, последняя вершина, увенчание, синтез (нем.).

\*\* Здесь — отказаться разгадать что-либо (фр.).

Была опера-seria, была опера-buffa — у Моцарта и не то и не другое. Позже, в XIX веке — опять твердые формы. У Моцарта все перемешано. Дивертисменты, серенады — будто серьезнейшая инструментальная форма. Техника эпизодов фортепианных концертов — отличается солиднейшей тематической разработкой. И Аберт называет Моцарта «взрывателем жанров»<sup>118</sup>. Что есть «Дон-Жуан»? «Dramma giocoso»<sup>119</sup> — величайшая мировая трагедия — опера-buffa — что? Разбор «Мнимой садовницы» Аберт заканчивает словами о том, что в этой опере-buffa особую роль играет «трагическое... по итальянским понятиям, это внезапное возникновение истинной, не пародируемой страсти было прямо-таки лишено стиля». Где по существу пьесы надо было обрисовать страсти, Моцарт «выводил их со всем демоническим жаром своей души и таким образом разрушал границы итальянского буффонного искусства, совершенно так же, как он это сделал с границами развлекательной музыки в некоторых своих инструментальных произведениях»<sup>120</sup>.

Чемоданов в книге «Что нужно знать каждому о музыке» правильно говорит: «Моцарт стремился сблизить оперу с реальным бытом, брать характеры из подлинной жизни, рисовать живую человеческую натуру. Отсюда постоянные контрасты в его операх: трагичное сочетается с комическим, великое с ничтожным, ибо сама реальная жизнь такова»<sup>121</sup>. Это есть идейный смысл создания Моцартом смешанных форм. Самые же эти формы возможны лишь на стыке двух исторических миров, ибо при крепкой культуре XVIII века были крепкие формы, и при развитых формах XIX века были опять крепкие типы музыкальных произведений. Исследователи указывают, что после «Идоменей», за исключением «Титуса»<sup>122</sup>, Моцарт не написал ни одной оперы, которая относилась бы к той или другой существовавшей жанровой разновидности.

*Вступление Моцарта в зрелый период ознаменовано глубочайшим перерождением его стиля.* На «великом стилевом перевороте» Моцарта сосредоточено внимание Аберта, и эта проблема вообще стоит в центре всего его исследования. Метаморфозе моцартовского стиля способствовало увлечение композитора Бахом и Генделем, значение же ее несравненно шире. Это был исторический перевал в развитии музыки между старым и новым миром. Это было создание нового стиля, формирование универсального Моцарта, его окончательный и полный отрыв от XVIII века, завершение переворота в музыке, доработка нового пути, по которому пошел Бетховен и двигалось дальнейшее развитие. В произведениях поздней юности Моцарта — очаровательнейшая юношеская прелесть, но кое-что в них есть от XVIII века, они поэтичны, восхитительны, полны бурной моло-

дой жизни. Таковы последние дивертисменты и серенады, мангеймские, парижские и последующие сонаты, скрипичные сонаты и концерты, концерты для фортепиано, для флейты, арфы и флейты, концертные симфонии, но это еще не абсолютная полнота сил универсального Моцарта. У Моцарта не было революционности жестов и поз, как у многих представителей «бури и натиска», *но он произвел революцию в музыке*, по выражению Аберта, — «не революцию ради революции, но воплощение нового мира, находящегося в брожении».

*Водораздел двух миров — вот всемирно исторический факт.* Пауль Беккер суммирует заслуги Моцарта: «Особая прелесть искусства Моцарта заключена в воплощении становления человеческой личности, отмеченной высшей свободой и первозданностью, личности, стоящей за пределами всех условностей и предрассудков. ...Моцарт — человек революции, как художник он является великим апостолом свободного человека [Menschentum]»<sup>123</sup>. У Моцарта борьба не является, как у Бетховена, объектом музыкального изображения, она, по словам Беккера, — *«предпосылка, на которой покоится творчество, но эта предпосылка истинная»*<sup>124</sup>.

Гранью начала зрелости Моцарта принято считать «Идомею» (1781), но эта грань приблизительная, не абсолютная. Лерт пишет об «Идомею»: «Это произведение противоречиво, как всякий первенец новой великой эпохи. Оно противоречиво, как и современный ему аналог в поэзии „Разбойники“»<sup>125</sup>. И как бы обосновывая эту противоречивость, Мерсман замечает: «Историческое исследование обнаружило целый комплекс явлений, на который поначалу полностью опиралась музыка Моцарта и от которой его индивидуальная творческая манера освобождалась лишь очень медленно»<sup>126</sup>.

Музыкально-исторический переворот, произведенный Моцартом, наглядно бросается в глаза в области фортепианной музыки. Сонаты ранней юности Моцарта еще не оторвались от XVIII века, в них несравненная прелесть, тайная скорбь, нежная воздушная грация, вроде бабочки скульптора в «Элиазаре» Леонида Андреева, это превосходит весь XVIII век, но еще связано с ним; сонаты его поздней молодости — восхитительная красота, глубина и скорбь, но это еще не полнота его силы и связь с XVIII веком не совсем еще порвана. Затем идет лабораторная работа — ряд фантазий, одна после другой, поразительная картина, этап за этапом переворота. — Моцарт, засучив рукава, работает вовсю над новой формой, фортепианный стиль будущего не сразу ему дается, и, наконец, готовый результат — знаменитая Фантазия с-moll (К. 475) — новый мир в полной силе, фортепиано будущего завоевано, водораздел пройден, переворот совершен, открыт путь, по которому пойдут Бетховен и дальнейшие. А еще позже другое завершение переворота — Рондо а-moll (К. 511), насыщенное и пресыщенное до боли, синтез

сложности и простоты, где сложность скрыта внутри, с глубокой моцартовской проблематикой. И еще несколько завершений переворота, открывающих новый мир, — грандиозная четырехручная соната F-dur (о которой речь уже была), полная предчувствия будущего, и фортепианная f-moll'ная фантазия (К. 608), которую еще Ноль <sup>127</sup> справедливо отмечал как глубоко фаустовскую, как музыку будущего. Нечто совершенно исключительное — fuga c-moll (К. 426) для двух фортепиано, также вещь будущего; смелейший прыжок в глубь трагических сил жизни, бодлеровского зла — красоты.

В камерной музыке новый мир блестяще открывают шесть квартетов, посвященных Гайдну <sup>128</sup>, полные глубочайшего содержания, вещи, устремленные в будущее. Адольф Бошо <sup>129</sup>, известный биограф и исследователь Берлиоза, автор крупнейших трудов о нем, в своей книжке «Свет, исходящий от Моцарта» в несколько парадоксальной форме говорит о шести квартетах: «Это творение, наброски которого намечались уже в юношеских квартетах, давно обдумывавшееся, более других подвергавшееся пересмотрам, было написано за период с декабря 1782 по январь 1785 года: два года у Моцарта — десять или пятнадцать лет у любого другого. Это творение разделяет на двое всю историю музыки» <sup>130</sup>.

Паумгартнер, как вообще немецкие авторы, подчеркивает в шести квартетах *проблематику*. Он пишет, что «они насыщены захватывающими чертами той особой, глубокой проблематики Моцарта, которая во всем своем значении даже и сегодня представляется и приблизительно еще не понятой» <sup>131</sup>.

У Бошо очень красиво говорится о моцартовском синтезе прошлого, создающем новый мир будущего: «Чудесная колыбель, рождество, скрытно толпятся, подобно грациям или добродетелям, неясные силы, колеблющиеся еще, пришедшие к нему как к светочу, как к чему-то вселяющему уверенность. Гармоничные хоры тайных могуществ, они все обращены к одной единственной жизни! Великие законы Генделя и Баха, обширные и величественные; ясность Глюка; легкое и живое изящество французских композиторов; гибкая певучая мелодия, полная неги, женственная мелодия итальянских голосов; стиль немецких контрапунктистов, как прописная буква готического алфавита; искусные фантазии, ученые арабески Кребса или Эберлина <sup>132</sup>; архитектура сонаты, логически, официально воздвигнутая Филиппом Эммануэлем Бахом, украшенная цветами Парадизи <sup>133</sup>; четыре голоса двух скрипок, альты и виолончели, объединенные Гайдном, чтобы образовать самый прекрасный из инструментов: струнный квартет. А сколько других влияний устремлено к Моцарту!» <sup>134</sup>

Это все сказано по поводу шести квартетов, но по существу относится вообще к универсализму Моцарта. Не меньшим был переворот, осуществленный им в области симфонии; две пере-



ходные, «Хафнер» и «Линцская», полные блеска и глубины, показывают нам работу Моцарта по метаморфозе стиля в симфонии. Целая бездна отделяет его ранние симфонии, т. е. вообще XVIII век (и молодого Гайдна), от четырех последних. Наибольшим был переворот в опере, по выражению Лерта — «революция музыкального театра». Здесь появились динамизм, реальная психология, многогранные живые личности и многообразие личностей, настоящая драма и настоящая жизнь, «новый человек» по Паулю Беккеру, «новое переживание» [das neue Erlebniss] — сложнейшие переживания будущего нового мира, драматическое действие в самой музыке. Как говорит Мерсман — «изобилие силы и полнота выражения»<sup>135</sup>. На сцене не герой, но человек. «Что предстает перед нами,— задает вопрос Мерсман,— во втором финале „Свадьбы Фигаро“ в образах семи персонажей: великодушие и низость, жестокость, коварство, хитрость, воля, сила, грация, чистота? Здесь человек не сведен к формуле. Финалы актов показывают неразрешенность, запутанность, угнетающее, пугающее многообразие реальной жизни, такой могучей, что хочется закрыть перед ней глаза. Во всей истории оперы всех времен и стран нет ничего сравнимого с этим. Здесь с предельной ясностью раскрывается отношение Моцарта к жанрам, формам и стилям»<sup>136</sup>. Какова же цель всего этого? — «Завоевание [Gewinnung] и познание человека. Оперы Моцарта показывают эту цель в овеществленном символизме [Stofflicher Symbolisierung]»<sup>137</sup>.

С Моцартом на оперную сцену выступает *живой человек* с присущей ему полнотой многосторонней реальной психологии. «Из этой полноты (интенсивная концентрированная мелодика и гармония зрелого Моцарта — Г. Ч.) Моцарт в период своей зрелости творит людей. Их арии и речитативы полны таких индивидуальных черт, которые в одно мгновение неповторимо освещают человека во всей его глубине подобно тому, как это делает сама жизнь»<sup>138</sup>.

Мерсман, как и другие исследователи, особенно выдвигает роль вступлений в моцартовских ариях. «Моцарт находит свое наивысшее выражение внутри музыкально-драматической формы в тех местах, где охватывается вся сущность человека в целом, а не в отдельных его чертах, выявляющихся в той или иной ситуации. Это самостоятельные инструментальные разделы, в особенности вступления к ариям. Они большей частью представляют собой психологические картины, описания человека в звуках, подобных которым музыкальная драма никогда не знала ни до, ни после. В них человек предельно далек от превращения в героя, в характер, в носителя драматической мысли, он остается человеком во всех высотах и глубинах своего существа»<sup>139</sup>.

Лерт называет Моцарта «шекспироподобным». И говоря о «Волшебной флейте», подчеркивает, что «Моцарт действительно

не мог написать волшебной оперы. Он мог только изображать людей, человеческих во всех своих первоинстинктах [Urtrieb]»<sup>140</sup>.

В трио второго действия «Дон-Жуана» Аберт указывает на полную противоположность между новой, моцартовской концепцией и старой, итальянской. «Для итальянца сцена маскарада была бы главным, для Моцарта же это — игра внутренних, духовных сил, их притяжения и отталкивания, овеянная тайным дыханием природы»<sup>141</sup>. Секстет второго действия как будто выхвачен из оперы-buffa, но Моцарт сделал из него диаметрально противоположность buffa. Аберт пишет: «Моцарт в этом секстете превратил обычную буффонаду в психологическую картину, которая, возвышаясь надо всем, что в тогдашней опере называлось трагическим и комическим, затрагивала извечные вопросы человеческого бытия»<sup>142</sup>.

В «Фигаро» Моцарта привлекала игра душевных сил, а в «Дон-Жуане» «судьба этой игры сил. Так достигает он того, что все доводит до необычайного, все страсти до грани взрыва, даже заклинает сверхъестественные силы... С беспощадной яростью [Wildheit] устремляется эта музыка через все высоты и глубины человеческой судьбы; она ведет нас в мир, чья мрачная возвышенность останавливает биение сердца, и тотчас возвращает в тесную, серую сферу будней, которая благодаря правдивости обрисовки принуждает улыбнуться даже ее представителей, находящихся в публике»<sup>143</sup>.

Устанавливая в характеристике самого Моцарта «способность наблюдать людей», интуицию человеческой личности, как одну из главных его черт, Аберт считает эту черту «истинным источником драматического искусства Моцарта»<sup>144</sup>. Не религия, не природа стояли для Моцарта в центре всего: «В центре представлявшейся ему картины мира стояло нечто совершенно другое: человек. Он действительно для него — мера всех вещей»<sup>145</sup>.

В этом, как и во многом другом, Моцарт — древний грек; но он и Шекспир, он и Бальзак, он предвестник психологического романа XIX века. Моцарт — композитор реального живого человека. Он ищет реального человека в его полноте жизни без всякого отношения к «добру и злу»<sup>146</sup>, он ни в малейшей мере не морализатор, не догматик, он их антипод, он реалист.

«Для Вольфганга,— продолжает Аберт,— человеческий характер не сводился к рационалистической формуле, он был для него скорее всего чем-то неповторимым, в этом смещении никогда не повторяющейся игрой различных душевных сил, а вся человеческая жизнь — ничем иным как развитием и взаимодействием этих вечно новых и изменяющихся творений природы. Созерцать это неисчерпаемое богатство образов и запечатлеть их в произведении искусства было основным содержанием его жизни... люди для него такие, какие они есть, а не какими

должны быть или какими ему примерно хотелось, чтобы они были для его пользы»<sup>147</sup>.

Предвестник психологического романа XIX века! За исключением «Волшебной флейты», где противостоят друг другу царства света и тьмы, у Моцарта — и все содержание человеческой внутренней жизни, и красота всеобщей жизни, и глубина проникающего все его творчество космизма — совершенно самостоятельны от какой бы то ни было догматической, теологической оценки, свободны, автономны, живут по-своему. Аберт указывает, что нет большей противоположности Канту, чем Моцарт. Динамичный, вечно мятущийся, вечно изменчивый, реальный, живой человек в центре музыкального сценического искусства — вот сущность моцартовской революции музыкальной сцены. «Свободный художник в качестве жреца человечества»<sup>148</sup>, — говорит Пауль Беккер. Это — «Права человека»<sup>149</sup> в музыке. У Моцарта, продолжает Беккер, — «полная идентичность природы и человека... В его операх „Похищение из сераля“, „Фигаро“, „Дон-Жуан“, „Così fan tutte“<sup>150</sup>, „Волшебная флейта“ перед нами выступают *первые на оперной сцене типы, которые воспринимаются как подлинные люди*»<sup>151</sup>. Произведенная Моцартом революция музыкальной сцены создала впервые *музыкальную драму реального живого человека*.

Моцарт шел вперед сознательно. Не гуляка праздный, не гениальный дурачок, не мелкий глупый мещанин, в которого якобы по странной аберрации природа всадила музыкальный гений. Нет, с полным кругозором гения он завоевывал будущее сознательно. Параллельно с этим происходит скорбная трагедия: *разрыв Моцарта с обществом и со вкусом современников*. Рохлиц находил, что «дух художника в своей редкости и необычности, великий и возвышенный, выступает как явление из другого мира»<sup>152</sup>.

Моцарт был чужой для современников. Таким он сделался в годы полной зрелости. Собственно детскими были только его самые ранние сочинения; произведения его ранней молодости были прекрасными, совсем не детскими вещами, хотя еще не оторвавшимися полностью от XVIII века; бездна, отделяющая их от зрелого Моцарта, есть бездна, отделяющая XVIII век от Моцарта. Даже вечный *détracteur*, ругатель Моцарта Шurig, признает, что его симфонии 1772 года (созданные в 16 лет) выше гайдновских: «это — композиции, которые по своей силе и величию равны, если не превосходят современные им большие симфонии Гайдна»<sup>153</sup>.

Между ранней молодостью и поздней молодостью Моцарта — громадный скачок. Мерсман пишет: «Опера (речь идет о „Лючии Силла“, — Г. Ч.) становится самым очевидным образцом

того развития, которое несет в себе все творчество Моцарта. Это имеет отношение и к другим формам. В инструментальной музыке развитие проявляется в плане усиливающегося процесса концентрации и объединения явлений. Вместо характерных для ранних произведений растянутых мелодических линий, без всякого импульса нанизывающихся друг на друга тем, позднее выступает не столько рост тематического развития, сколько самые тонкие соотношения и соразмерность частей». (Для окончательного зрелого периода Моцарта это неверно, это справедливо для конца молодости и начала зрелости. — Г. Ч.) «По-видимому, в мангеймский период происходит освобождение и в инструментальной музыке. Сравнение зальцбургских клавирных сонат 1777 года с сонатами 1778 года показывает различие, поражающее своей колоссальностью»<sup>154</sup>.

В 1773 году произошел у Моцарта первый принципиальный художественный конфликт с Зальцбургским архиепископом и вместе с тем с отцом и всем установившимся старым миром; архиепископ объявил, что Моцарт ничего не понимает в музыке и должен поехать учиться в Италию. Неизбежный разрыв был временно отсрочен и прикрыт, «но противоречия, — пишет Аберт, — скрыто продолжались. Это был первый, чреватый последствиями конфликт Моцарта со всем отстаиваемым дворянством старым пониманием искусства, в плену которого полностью был и его отец, и ему пришлось, наконец... решить, что художник должен быть более послушен богу, чем людям, быть господином самому себе и идти своим путем без высокого покровительства»<sup>155</sup>.

Этот разрыв окончательно произошел в 1781 году, когда начинался период полной зрелости Моцарта. Поздняя молодость композитора, охватывающая мангеймский (1777—1778 гг.), парижский (1778 г.) и последний зальцбургский (1778—1781 гг.) периоды, характеризуется массой прекрасных, ярких, бурных, глубоких вещей — но это еще не универсальный Моцарт. Некоторые из произведений этого периода (последние серенады и дивертисменты) Визева и Сен-Фуа ставят на уровне зрелых вещей Моцарта. Аберт говорит: «Искусство юного Моцарта с его рыцарственным огнем, часто неожиданными порывами душевной боли и богатейшим потоком мыслей овеяно особой прелестью»<sup>156</sup>.

Это совсем не манерно-грациозный и ходульно-напыщенный XVIII век, не сентиментальная чувствительность сыновей Баха<sup>157</sup>, это настоящий юный Моцарт, но следы XVIII века еще не совсем исчезли, они завуалированы, но еще существуют. *Наступление зрелости и великий стилиевой переворот есть, наоборот, полный разрыв с XVII веком, с окружающим обществом и с тогдашним вкусом. Разойдясь со своим веком, Моцарт пошел на верную гибель. Он избрал путь жертвы. Как говорит Аберт, когда он оторвался от общества своего времени, его*

утлая ладья должна была потонуть. «Покуда его фантазия придерживалась направления, соответствующего воззрениям среды, пока его искусство было просветленным выражением всеобщей культуры, казалось, что эта среда может нести утлую ладью его жизни. Однако, когда его гений разорвал эти путы, ему пришлось сесть на мель, что, впрочем, случилось бы даже если бы он был более опытным в кораблевождении. И в этом трагедия его судьбы»<sup>158</sup>.

О последних, важнейших годах жизни Моцарта Аберт пишет: «Он предпочел принять мученичество, которое обрушилось на него в последние годы его жизни, чем ради внешней выгоды опереться на круг чувств, из которых он внутренне вырос. Не публика, как это часто можно услышать, из легкомысленного каприза отвернулась в 1786 году от своего прежнего „любимчика“, но он сам под натиском художественной необходимости оставил тропы, по которым эта самая публика готова была следовать за ним, и из всеобщего любимца превратился в „жуткого“, „романтического“, даже „бесстильного“ художника»<sup>159</sup>.

А вот слова Мерсмана: «Чем более индивидуальным становился язык творца, тем меньше он подчинялся меркам общепринятых суждений и вызывал безучастность, отчужденность или негодование»<sup>160</sup>.

Уже первое время его пребывания в Вене, когда он еще давал успешные концерты, таит, по верному замечанию Мерсмана, внутренний надрыв. «Блеск первых венских лет, времени больших фортепианных концертов, уже не тот, что в юности, подлинное изнутри быющее выражение жизни; он напоминает искусную раскраску, покрывающую поблекшее лицо. И нет никаких сомнений в том, чем закончится этот процесс: из любимца богов, на юность которого с таким расточительным изобилием излилось, казалось, все их сияние, он превращается в сломленного, больного человека, который расстается с жизнью в тридцать шесть лет»<sup>161</sup>.

В период наивысшего расцвета гения Моцарта, его творчество остается без резонанса в окружающем мире. «Изучая эту жизнь, — продолжает Мерсман, — можно установить соотношение между блестящим ее началом и последующим течением. Но чаши весов не колеблются. Страдания, которые жизнь ему принесла как человеку, не стоят ни в каком соотношении с тем, что она ему подарила. Потому что и его успех, и резонанс его творчества и его личности неизмеримо малы даже в сравнении с тем, что он был вправе требовать от своих современников»<sup>162</sup>. «Это был бедняга, — говорит Шуриг, — до которого ни одному влиятельному человеку и ни одному богачу во всей Вене не было никакого дела»<sup>163</sup>.

Леопольд Шмидт в своей популярной книжке о Моцарте говорит об его зрелых годах: «Зрелость и самостоятельность,

которые мы можем констатировать у драматурга, начиная с „Похищения из серала“, по-своему проявляются с этого времени и в его инструментальных сочинениях. В целом, по мере того, как они все меньше соответствовали вкусу современников и все труднее воспринимались ими из-за своей духовной и технической сложности, они все больше приближались к музыкальному восприятию потомков. В Вене Моцарт уже более не является художником, высшее честолюбивое желание которого — нравиться другим, поступать подобно своим товарищам и соответствовать существующим требованиям. Он уже более не является подражателем итальянцев, и вообще он более не подражатель, он идет своим путем и отдает себе в этом отчет. Важнейшая перемена заключалась в том, что он освободился от легкой, безделушечной, игривой сферы настроений предыдущей эпохи. Музыкальное рококо придавало вычурность выражению боли и страсти, в той мере, в какой оно вообще допускало их в искусстве. Для Моцарта музыка стала средством изображения всего, что его затрагивало и заставляло сопереживать. Глубочайшая серьезность, трагический пафос теперь уже не исключаются, они становятся, хотя и не единственным, зато значительнейшим содержанием художественного произведения. Все это привело к отчуждению композитора от его среды, зато проложило ему мост в грядущее»<sup>164</sup>. В книжке Л. Шмидта многое очень неточно. Например, характеристика молодости Моцарта неправильна, и музыкальный переворот выдвинут недостаточно выпукло. Но интересно, что даже у второстепенного популярного писателя отрыв Моцарта от современников занимает центральное место. И уж совсем популярная книжонка Ла Мара рассказывает любопытный в этом отношении анекдот: «Пиши популярнее, — увещевал Моцарта его издатель Гоффмейстер, — иначе я не могу больше тебя печатать и платить тебе.» — «Ну значит я больше ничего не заработаю, — гласил ответ, — буду голодать, ну и плевать мне на это!»<sup>165</sup>

Паумгартнер, необыкновенно тщательно изучивший всю обстановку жизни Моцарта, указывает, что с 1787 г. прекратились даже его концерты: «С этого времени деятельность Моцарта в Вене как артиста-исполнителя ограничивалась случайным участием в чужих концертах в частных аристократических кружках, а также в воскресных музыкальных утрениках, которые за умеренную плату устраивались в его доме для посторонних и для покровителей». Моцарт перестал быть любимым композитором и виртуозом, ибо «чем старше он становился, — продолжает Мерсман, — тем более безоговорочно, с непреклонностью истинного художника следовал он за могущественным демоном глубин своей души... И современники забыли своего великого мастера с таким бесстрастным равнодушием, что сам он к концу своих дней, быть может, даже не догадывался, до какой степени он стал неизвестен»<sup>166</sup>.

Отношение современников, даже выдающихся, к Моцарту зрелого периода иллюстрируется следующими фактами. Известный меломан того времени граф Цинцендорф пишет в своем дневнике: «30 июля 1782 года вечером в театре: „Похищение из серала“. Вся музыка украдена. Фишер в роли Осмина играл хорошо. Адамбергер в роли Бельмонте был неподвижен, как статуя». Моцарт даже не упоминается. А вот дальше: «1 мая 1786. В 7 часов вечера в опере „Свадьба Фигаро“. Текст Дапонте, музыка Моцхардта (sic!). Опера мне наскучила». «4 июля. Музыка Моцарта странная: рука без головы»<sup>167</sup>. Станным образом опера «Cosi fan tutte» в 1790 г. ему понравилась.

О стиле Моцарта после великого стиливого переворота Аберт пишет в связи с увертюрой к «Волшебной флейте», что в ней проявляется «та свободная связь контрапунктической и тематической работы, которую мы уже знаем, как характерную черту стиля позднего Моцарта»<sup>168</sup>, а по поводу Реквиема замечает: «Высокое искусство — вложить в самые сжатые формы глубочайшее содержание»<sup>169</sup>. Это один из важнейших моментов в творчестве Моцарта: свойственная ему величайшая интенсивность (в противоположность *экстенсивному* характеру музыки XIX века). Это есть то, что так привлекает новейшую школу *интенсивной музыки*. Таким образом, зрелый Моцарт *совсем порвал с XVIII веком*, но он (повторю снова) *еще более композитор XX века, чем XIX века*. Шпехт правильно говорит, что музыку данной эпохи лучше понимают родившиеся позднее<sup>170</sup>.

Разрыв Моцарта с XVIII веком был также глубоко трагичным разрывом с горячо любимым отцом — выдающимся музыкантом и образованным самоучкой-просвещенцем, но музыкантом и человеком XVIII века. Он очень испугался, когда по возвращении из Италии в 1773—1774 гг. в композициях сына, особенно симфониях, стали проявляться несдержанные взрывы страсти, бешеный бурнопламенный дух; в Моцарте начинали говорить «буря и натиск»; вопреки деспотической власти отца, в нем начинал звучать новый мир.

Ряд симфоний Моцарта 1773—1774 гг. поражает этими взрывами чувств нового человека. Особенно замечательна симфония g-moll 1773 года (К. 183). Ее партитура лежит передо мной: в примитивной и полунаивной еще форме, в соответствии со стилем XVIII века, в ней, однако, самым безудержным и бешеным образом, как бы разрывая форму, льется потоком дикая, страстная скорбь, динамичность нового человека.

Келлер, цитируя Шурига, пишет: «Среди зальцбургских работ, созданных за период с зимы 1773 по лето 1774 года, мы находим одно произведение, которое не только своим возвышенным настроением выходит за пределы доселе существовавших границ, но во всех фразах и неуравновешенных высказываниях говорит о душевном надрыве [Zerrissenheit] Вольфганга. В этом соль-минорном симфоническом произведении Моцарта (сочи-

ненном до 1774 г.) революционная демоническая сущность Моцарта — одна из сторон его натуры, проявлявшаяся еще в детские годы, — достигает точки кипения. Страстные мучительные взрывы чувств возникают уже не спорадически, они текут широким потоком и освобождают душу, преисполненную мукой и страданием. Мы приходим к убеждению, что их случайные проявления в предыдущих работах не были странными, время от времени появлявшимися причудами, вызванными чисто внешним подражанием чужой индивидуальности. Теперь молодой борец и ниспровергатель [Stürmer und Dränger] неистовствует, изливается в слезах и безутайной художественной исповеди, из которой возник самый субъективный документ всего его предыдущего инструментального творчества. Эта симфония должна была неприятно удивить и ошеломить зальцбургских любителей музыки»<sup>171</sup>.

И это было за 4 года до посещения Мангейма! Аберт, посвящая анализу симфонии три страницы<sup>172</sup>, пишет: «Эта исповедь не имеет ничего общего ни с тогдашним салонным искусством, ни с освежающим дыханием гайдновских финалов, не говоря уж о бетховенских». И что же? Отец Моцарта спрятал, скрыл эту симфонию. Позже в письме к сыну (от 27 сентября 1778 г.) он писал: «То, что не делает тебе чести, пусть лучше остается неизвестным. Поэтому я ничего не отдал из твоих симфоний, так как знал наперед, что в более зрелые годы, когда благоразумие возрастет, ты будешь рад, что их ни у кого нет, даже если сейчас, когда ты их пишешь, ты ими доволен. Люди становятся все более разборчивыми»<sup>173</sup>. В лице Леопольда Моцарта XVIII век защищал себя от своего разрушителя — Вольфганга Моцарта.

В 1781 г., когда Моцарт работал над оперой «Идоменей», отец написал сыну, что надо «сочинять музыку и для длинных ушей». Моцарт, однако, ответил ему, что в его опере будет музыка разного типа, «но только не для длинных ушей». Таким образом, Моцарт, развиваясь, преодолевал не только все прирожденные и навеянные понятия и взгляды, всю окружающую атмосферу, всю современность, но и столь для него сильный авторитет отца. Музыка старика Леопольда Моцарта была выше среднего, это был хороший и серьезный композитор XVIII века. В его духе, т. е. в духе XVIII века, Моцарт писал свои первые детские вещи. «Но даже в этих ранних, насквозь эклектичных попытках ребенка, — как замечает Паумгартнер, — временами проявляется в такой противоречащей манере собственная творческая сила, что движущие художественные импульсы обоих Моцартов приходится искать в двух совершенно различных мирах»<sup>174</sup>.

Когда Моцарт попал наконец в Мангейм, отец гнал его скорей оттуда в Париж, а когда Моцарт в Мангейме вздумал просить руки Алоизии Вебер из типично богемной семьи, — разра-



зился конфликт. (Вскоре Алоизия отвергла Моцарта и вышла за Ланге.)<sup>175</sup> Картинка была бесподобная, когда отец в письмах противопоставлял идеал сытого почтенного капельмейстера с доходной должностью перспективе жалкого существования нищей богемы: «Только от твоего благоразумия и образа жизни, — писал отец, — зависит, будешь ли ты заурядным музыкантом, о котором позабудет весь мир, или станешь знаменитым капельмейстером, о котором последующие поколения прочтут в книгах; умрешь ли ты, связавшись с какой-нибудь юбкой, на соломенном тюфяке, в комнате, полной нищих детей, или после христиански, с удовольствием прожитой жизни скончаешься в чести и долговечной славе, в полностью обеспеченной семье, почитаемый всем миром»<sup>176</sup>. Вот окружавшая молодость Моцарта атмосфера, из которой он пробился на волю — на волю и в нищету...

Итак, *начало зрелого периода Моцарта, означая разрыв с XVIII веком, совпало с его разрывом с отцом*. Вопреки воле отца, Моцарт, постоянно оскорбляемый архиепископом, ушел из зальцбургской службы и стал свободным художником (свободным и голодающим) и вопреки воле отца он женился на Констанце Вебер<sup>177</sup>, сестре Алоизии.

В XVIII веке все музыканты были обыкновенно на должностях, как Гайдн у Эстергази; Моцарт первым из крупнейших музыкантов порвал с этим обыкновением и остался свободным художником, как потом Бетховен. Своей женитьбой на Констанце Вебер Моцарт вошел в народившуюся среду артистической богемы. Разрыв его с отцом был еще более глубоким, если уже в 1773 г. отец с ужасом слушал маленькую симфонию g-moll, то что могла сказать ему моцартовская музыка универсального периода? Охлаждение было окончательным.

Паумгартнер пишет: «Вольфганг окончательно отказался от Зальцбурга. Не только от своих архиепископских деспотов, но в не меньшей мере от своего отца. Старые, сердечные семейные отношения, испытавшие в Мангейме и Париже первый удар, полностью развалились. Юность прошла. Больше уже никогда не вернутся эти два человека к любовно-доверчивым отношениям. Непроходимая пропасть между поколениями! Отец — защитник ancien régime, счастливый своим надежным положением под гнетом власти божьей милостью, ее преданный слуга как человек и артист. По отношению же к низестоящим он — патриарх, абсолютист, убежденный в благоразумной мудрости своих маленьких земных прав власти. *Сын — его естественный противник, бессознательный передовой борец нового, еще далекого времени* (новый мир, которому он принадлежал кровью сердца и соками мозга, интуитивно и фактически. — Г. Ч.), революционер, выступающий за творческую свободу, слуга своего собственного творческого духа, не желающий никому подчиняться в вечном царстве индивидуальности.

Удивительная единосущность явлений культуры. Гениальная юность Гёте, непонятая узким отцовским упрямством (тот же Моцарт! — Г. Ч.). Едва достигший двадцати трех лет Шиллер бросает своему герцогу перчатку. В 1781 году вышли в свет „Разбойники“. На титульном листе первого издания изображен лев, изогнувшийся, чтобы яростно ринуться вверх. Рядом дерзкое motto: „In Tirannos!“» \* <sup>178</sup>

Аберт пишет, что «Вольфганг перерос теперь отцовский строгий порядок и как художник» <sup>179</sup>. «Он первый,— говорит Пауль Беккер,— кто всю жизнь посвятил завоеванию и сохранению своей воли к свободе, и он первый, кто делает искусство непосредственным отражением своей личности и ее идейным содержанием» <sup>180</sup>.

*Ненависть Моцарта к Зальцбургу была ненавистью не только к деспотическому архиепископу, но вообще ко всему, что убивало его творческие переживания, к режиму авторитета (монархического, дворянского, филистерского), к атмосфере и среде, где он задыхался и погибал, к старому режиму, к извращениям искусства, театра-драмы, театра-музыки, чувства. Цепи «службы» и филистерства Моцарт сбросил. Когда речь шла о продолжении его зальцбургской службы, он писал из Парижа аббату Буллингеру <sup>181</sup> (7 авг. 1778): «Вы знаете, как мне ненавистен Зальцбург!..» <sup>182</sup> Аберт пишет об этом разрыве с архиепископом, отцом, старым миром: «Здесь острее, чем когда-либо, столкнулись старый и новый взгляды на искусство. Для отца его надежное место при княжеском дворе означает все, за эту цену он готов даже на личные унижения. Сын защищает права художественной совести, врожденное призвание не может принести их в жертву вкусу какого-нибудь одного князя. Теперь раз и навсегда было покончено с отцовской опекой» <sup>183</sup>.*

Разрыв с архиепископом — факт глубочайшего содержания, «благодаря ему Моцарт освобождается не только от хозяина и отечества, в котором он задыхался, но и от отца. Этим он ставит себя в новые отношения с миром» <sup>184</sup>.

Разрыв со старорежимными авторитетами и зависимостью был разрывом с самим старым режимом, старым миром, старой музыкой.

Леопольд Моцарт умер в 1787 году. Последние годы жизни он был занят воспитанием маленького Леопольда, сына сестры Моцарта Наннерль <sup>185</sup>, вышедшей за Берхтольда. Старик учил маленького Леопольда игре на фортепиано; добрый, милый ребенок, чтобы угодить дедушке, стучал по клавишам, и старику казалось, что он снова еще раз обучает своего «Вольферля», который ныне стал ему чужим и непонятным. Только вышел из ребенка в конце концов не Вольфганг Амадей Моцарт, а хороший таможенный чиновник Леопольд Берхтольд. Одиноким ста-

---

\* Революционный девиз: «На тиранов!» (лат.).

рик, потерявший смысл жизни, жил воспоминаниями о маленьком В. А. Моцарте, когда сам Моцарт улетел от него в пространство и время, улетел из XVIII века в неизвестное будущее. XVIII век остался позади.

В «Истории музыки» Пауля Беккера широко затрагивается вопрос об экономическом положении музыканта в XVIII веке. Гравировать музыку стоило очень дорого, она была как правило рукописная, концертной публики до конца XVIII века не было, гонорары были ничтожные, музыканты жили на должностях, как Гайдн у Эстергази, а не как свободные художники, и угождали вкусу работодателей, подобно тому, как молодой Моцарт писал мессы по вкусу архиепископа, проклиная последнего и находя свое положение невыносимым. (Бетховен жил уже как свободный художник, но переворот в этом отношении был произведен Моцартом, а Бетховен пошел по открытому им пути. Моцарт был первый в истории композитор — представитель артистической богемы. Конечно, работа на свободный рынок означала нищету. От этого Моцарт и погиб.)

Всё больше раскрывается связь между переживаниями Моцарта, т. е. перипетиями его жизни, и его музыкой. Улыбавшись<sup>186</sup> эту связь совсем отрицал; у него сосуд композиции, Моцарт сам по себе и его композиция сама по себе (как у Пушкина в праздном гуляке по странной аберрации природы засел гений). Этот же взгляд у Визева и Сен-Фуа, и это главный и очень серьезный дефект их исследований. Они великолепно, детальнейшим образом исследуют музыкальные влияния, действовавшие на Моцарта, но и только. Их «24 периода» развития стиля Моцарта до 1778 г. выводятся исключительно из музыкальных влияний и иногда остаются необъяснимыми, как, например, «великий романтический кризис» 1773 года. Они удивлены тем, что после очень серьезных и солидных композиций 1773 года у Моцарта в 1774 году появляется легкий галантный стиль, который преобладает года два. Объяснений этому они ищут опять-таки исключительно в музыкальных влияниях. А дело в том, что именно в это время 17-летний приятный и веселый юноша начал посещать дома местных зальцбургских дворян и буржуа, имел успех у дам, много танцевал, ухаживал за хорошенькими девицами (некоторые имена этих девиц известны из писем разных лиц), веселился, наслаждался красивой обстановкой. Паумгартнер очень поэтично описывает эту веселую, легкую жизнь юноши, начинающего открываться впечатлениям окружающего мира, и указывает конкретно, как из этих встреч и переживаний, праздников в красивых залах и садах, свиданий с девицами в аллеях при лунном свете вышли столь поэтичные серенады и дивертисменты юного Моцарта. Позже следы этих впечатлений юности вошли составной частью в грандиозный

синтез универсального Моцарта. Несколько лет спустя Моцарт приезжает в Мангейм (1777—1778), влюбляется в Алоизию Вебер и пишет для нее большую концертную арню «Non so d'onde viene» (К. 294) \* — это первая моцартовская ария с громадным внутренним разнообразием, полнотой психологии, непрерывным движением упоительного чувства — здесь вылилась первая большая любовь Моцарта (это отметил еще Ноль). Затем соната а-moll, скрипичная соната е-moll и разлука с Алоизией; позднее «Похищение из сераля» и женитьба на Констанце, «Фигаро» и борьба против архиепископа и т. д. Громадное разнообразие его музыки — это переживания, отлагавшиеся в психике, и иногда после многих лет выходявшие наружу.

Из ошибочной концепции Визева и Сен-Фуа вышло течение *détracteurs* — ругателей Моцарта (подобных Шуригу), у которых Моцарт выступает как персональное ничтожество, маленький мещанин, почти дурачок («гуляка праздный» еще у Пушкина, но у Пушкина это говорит Сальери), который по странной случайности и капризу природы оказался сосудом композиции. Новейшая литература о Моцарте борется против этого вздорного течения и работает над изучением сложной, внутренне противоречивой личности Моцарта, с ее проблематикой, с ее «двойной жизнью», как ключа к его музыке. Как говорит Мерсман: «Для Моцарта (так же, как и для Гёте) жизнь и человек — первичные факторы. Полнота интенсивных отношений постоянно пропитывает жизнь и творчество и связывает их в органическое целое»<sup>187</sup>.

Особенно вдумчиво и тщательно изучает необычайно сложную и трудно улавливаемую личность Моцарта Герман Аберт «самое великое в Моцарте — его собственное я и его творческая сила»<sup>188</sup>), и Паумгартнер говорит, что это и есть новый путь моцартоведения<sup>189</sup>.

Узловой пункт исторического развития включает и синтез прошлого, и охват будущего, причем это есть органически нечто единое, синтез прошлого включает и охват будущего. О Моцарте как синтезе прошлого писали много, еще Улыбышев, в настоящее время Бошо, теоретически в «Истории музыки» Брендель, Ян, Ноль, теперь Аберт, вдумчиво (но односторонне) Мерсман, вообще почти все исследователи Моцарта. Громадную работу в этом плане проделали Визева и Сен-Фуа, у которых прекрасно выяснено, что синтез — не мозаика, не сумма, не эклектика, не хрестоматия, а *органическое слияние* в высшем единстве, причем то, из чего все лучшее, достойное жить, было впитано, отбрасывается, как выжатый лимон. В общем, XVIII век был выжатым лимоном Моцарта, совершившего ска-

---

\* «Не знаю, откуда пришло» (итал.).

чок в будущее. Бетховен особенно восторгался полным слиянием различных стилей и течений в «Волшебной флейте»<sup>190</sup>.

При анализе зрелых произведений Моцарта постоянно обнаруживается как основное явление этот синтез, универсализм Моцарта. Так, говоря о средних частях фортепианных концертов, Аберт пишет: «Моцартовская кантилена в Adagio — это наследие итальянских, французских и немецких предшественников и современников, перевоплощенное и заново воплощенное громадной творческой силой, — спокон веков является предметом особого восхищения»<sup>191</sup>. Мы видим ясно при анализе зрелых вещей Моцарта, что синтез прошлого и новаторство, музыкальный переворот — у него органически нечто единое. Впитано и пересоздано. В преследующем Моцарта непонимании Шпехт усматривает удел революционера музыки: «Сперва он вызывает возмущение и ужас, отталкивает трудностью понимания, которую он взваливает на ищущего и которая большинству неудобна. Он заставляет переучиваться, а это выносят немногие; отсутствием почтения к правилам и инструкциям сбивает с толку ученые головы. Впоследствии же никто уже и не думает о готовой на смерть мужественной решимости, которая была так необходима для завоевания нового: пороховой дым рассеялся...» Теперь, однако, «раздался боевой клич: *назад к Моцарту*, а некоторые его видоизменили: *вперед к Моцарту*». Шпехт критикует подобные упрощенные лозунги, но он признает: «Моцарт возрождается вновь»<sup>192</sup>.

Такой узловый пункт исторического развития представляет собой действительно исключительный момент. В него органически входит *интуиция будущего*. Паумгартнер указывает на интуицию будущего у Моцарта; в его зрелых вещах чувствуется, «как колоссальная мощь интуиции всеохватно открыла наивному гению движущие силы его века и сделала их действенными в новых формах его произведений»<sup>193</sup>. Так, «Фигаро» выступает как буревестник будущих событий... Зрелые вещи Моцарта — «одновременно и свершение, и предчувствие будущего»<sup>194</sup>. Это и есть узловый пункт. Это выражение стоит запомнить (*Vollendung und Zukunftsahnung in einem*). «Великий стилевой переворот», из которого вышли зрелые произведения Моцарта, перенес его в творчество будущего. Паумгартнер пишет: «Начало его творчества стояло на пороге нового исторического периода в развитии музыки. Его последние произведения дышат духом того периода в развитии культуры, юношеская зрелость которого была достигнута только после смерти Моцарта. Но короткая жизнь композитора объяла пределы этих колоссальных преобразований с такой изумительной точностью, что должна казаться предопределением некой вечной силы, поставившей его гений у начала и в конце эпохи. Недаром именно он как музыкант обладал универсальностью, не имеющей себе равных. В других областях искусства ему в этом, возможно, подобны

лишь Гёте и Леонардо. В последний раз его великий дух охватил самое существенное в уходящих явлениях его эпохи, со всей их многогранностью, и придал им вечную формулу. Это святая миссия *sub specie aeternitatis* \* таинственным образом оправдывает неистовый эклектизм его юных лет. Гайдн, будучи старше Моцарта, создал до него новый музыкальный язык классической школы. Он пережил Моцарта почти на половину человеческой жизни. Поздние произведения Гайдна нашли продолжение у Бетховена. Но последний стиль Моцарта сам перебрасывал мосты в бурную экзальтацию нового столетия и победоносно нес через него, над сменой времен, дело своей жизни»<sup>195</sup>.

Мы отчасти «еще не доросли до Моцарта» (отсюда лозунг «*вперед — к Моцарту*»): вот с чем мы неоднократно сталкиваемся при анализе его творчества. Проблематика его квартетов, как говорит Паумгартнер, «представляется еще и приблизительно неуловленной!» Время «*Così fan tutte*» еще не пришло, но придет. «Волшебная флейта», проникнутая идеями расцвета периода просвещения, сияет весенним светом XIX века, вмещает «все самое благородное от своей эпохи и в царстве музыки перебрасывает золотой мост между эпохами...» Концертная ария «*Così dunque tradisci*» \*\* (К. 432) родственна «мрачным ночным настроениям „Лесного царя“ Шуберта и насыщена пламенной страстностью, которая выходила далеко за рамки восприятия людей XVIII века». «Фигаро» — живейшая общественная картина старого режима и в то же время «несёт в себе все зародыши наступающего времени»<sup>196</sup>.

Аберт говорит, что для внутренней сложности, противоречивости личности Моцарта — формула не подыскана<sup>197</sup>. Лерт пишет о сценическом воплощении моцартовских опер: «Моцарт подобен Шекспиру. Постановка его опер во всем их величии — задача, которую еще предстоит разрешить нашей сцене»<sup>198</sup>. И тут дело за будущим... Даже Бетховен признавал, что Моцарт — то есть по крайней мере его лучшие вещи — принадлежит более будущему, чем настоящему. По поводу квартета A-dur (К. 464), где, кстати, финал усиленно контрапунктичен (вроде линейной музыки) — Бетховен сказал: «Вот это произведение! В нем Моцарт говорит миру: смотрите, что я мог бы сделать, если бы для вас пришло время!»<sup>199</sup> Философ Герман Коген (Cohen) правильно указывает, насколько в драматическом отношении Моцарт перерос свой век: «Духовное величие Моцарта... проявляется в том, что он протягивает руку Шекспиру, узнает в нем родственный дух в то время, когда тот был еще неизвестен поэтам и драматургам, даже самому Вольтеру... Шекспир, краеугольным камнем которого была индивидуальность и универсальность мирового и человеческого духа, стал

\* Под знаком вечности (лат.).

\*\* Итак, значит, ты изменяешь (итал.).

фундаментом моцартовского гения в его драматических произведениях. В шекспировских драмах Моцарт познавал идю драмы. И когда, после многочисленных попыток, это направление его творчества достигает зрелости, он набрасывает свои тексты по образцу этой драматической идеи... Моцарт творит оперы в стиле Шекспира...»<sup>200</sup>

*Правильно.* Но было ли так велико (несомненно имевшееся) непосредственное влияние Шекспира на Моцарта, — я бы постеснялся утверждать; действительно, и Шекспир, и в XIX веке Бальзак представляют тоже колоссальное многообразие и многогранность изображенных личностей, и только XIX век под влиянием Бальзака стал понимать, что должно значить изображение личности — что понимал и осуществлял Моцарт.

Подобно поэту Гёльдерлину<sup>201</sup>, ровеснику Бетховена, Моцарт не был понят (или был превратно понят) XIX веком, и только XX век начал в нем лучше разбираться, ибо Моцарт по существу шел дальше XIX века. Романтики восторгались Моцартом и сильно способствовали его распространению, но воспринимали его совершенно превратно. Другие меломаны того времени его совершенно, абсолютно не понимали. Герцен в «Былом и думах» говорит о московской молодежи кружка Станкевича, воспитывавшейся на Гегеле и любившей в разговорах употреблять такие выражения: «Конкресцирование абстрактных идей в сфере пластики представляет ту фазу самоищущего духа, в которой он, определяясь для себя, потенцируется из естественной имманентности в гармоническую сферу образования сознания в красоте». Отношение этих юношей к жизни было школьное, книжное. «То же, — продолжает Герцен, — в искусстве. Знание Гёте, особенно второй части „Фауста“ (от того ли, что она хуже первой, или оттого, что труднее ее), было столько же обязательно, как иметь платье. Философия музыки была на первом плане. Разумеется, о Россини и не говорили. К Моцарту были снисходительны, хотя и находили его детским и бедным, зато производили философские следствия над каждым аккордом Бетховена и очень уважали Шуберта, не столько, думаю, за его превосходные напевы, сколько за то, что он брал философские темы для них... Наравне с итальянской музыкой делила опалу французская литература и вообще все французское, а по дороге и все политическое»<sup>202</sup>. Таким книжникам далеко было до Моцарта, у которого мировая жизнь течет с естественностью сил природы. Это именно тот ложный взгляд на Моцарта, с которым в России приходилось встречаться у эпигонов дворянской среды типа Станкевича. Эта ошибка характерна и очень важна. Вообще же XIX век шел по линии экстенсивной [Expansion] \*, как теперь выражаются; апо-

---

\* Расширение (нем.).

гей — Вагнер и Рихард Штраус «первой манеры»<sup>203</sup>. XX век в музыке идет, наоборот, по линии интенсификации, концентрации, углубления содержания вовнутрь, а не расширения его во вне, особенно в линейной мелодии. Это одна из причин нынешнего поворота к Моцарту, у которого имелись в величайшей степени как раз интенсификация и концентрация. Хотя у Моцарта гармоническая мелодия, а не атональная, но его интенсификация, насыщенность до перенасыщенности, встретила с новейшей линейностью. Бошо говорит о маленькой «Sonate facile» \* C-dur: «Это чудо простоты и волшебной выразительности. Можно ли с меньшим количеством нот быть более трогательным и разнообразным?»<sup>204</sup> В ней почти все время только два голоса. Почти ничего, а внутри, в глубине, под простейшей оболочкой заключено необычайно много. Крайне интересны в этом отношении некоторые места воспоминаний Лалуа<sup>205</sup>, философа, эстета и музыкального писателя, который был особенно близок к Дебюсси, учился композиции у типичного музыканта XIX века д'Энди<sup>206</sup> (он один из первых во Франции изучал Мусоргского и Даргомыжского). Лалуа пишет: «В галерее мэтров Моцарт был поставлен на свое место, но как бюст, с которого достаточно мимоходом смахнуть пыль, не задерживаясь перед ним надолго. Д'Энди, слишком искренний, чтобы изображать притворное восхищение, анализировал одну или две симфонии, не обнаруживая в них ничего нового, а следовательно ничего интересного в строении. Особенно неудачными у этого прелестного композитора ему казались медленные части»<sup>207</sup>.

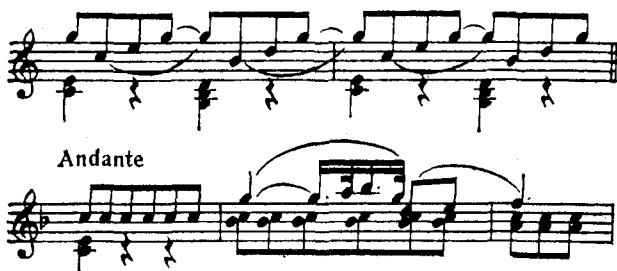
Сам Лалуа в то время разделял это мнение и лишь позднее, постепенно, после долгого времени, созревая и углубляясь, он стал понимать, до какой степени у Моцарта какая-нибудь простая гамма, вообще каждая нота *насыщены глубочайшим значением*. Книга Лалуа кончается тем, что в музыке, как вообще в искусстве, содержание иррационально, не разлагаемо научно. Автор очень много примешивает своей философии бессознательного, чуждой нам и чуждой Моцарту (его философией были идеи немецкого масонства того времени), но в призме интуитивизма Лалуа отражается действительный факт глубочайшего идейного и художественного содержания самых простых музыкальных образований у Моцарта. Немецкое моцартоведение без всяких экскурсов в интуитивизм очень много говорит об интенсификации и концентрации у зрелого Моцарта, о «значительности и полноте» [Schwere und Fülle], по выражению Мерсмана. У последнего читаем: «Эта имманентная, совершенно безличная сила созидания [Gestaltungskraft] Моцарта сочетается с исключительной значительностью и полнотой [Schwere und Fülle] стихийных сил. У него они в значительно большей мере являются его личным содержанием, чем, скажем, у Бетховена.

\* Легкая соната (фр.).



В этом заложен один из самых глубоких корней музыки Моцарта»<sup>208</sup>. Иными словами, например, самый звук [Klang], созвучие имеет у Моцарта как звук [als Klang] свое содержание, гамма как таковая имеет свое содержание — это то же самое, что другими словами пишет Лалуа.

«Бетховену для его большой силы,— продолжает Мерсман,— почти всегда требуется и большое пространство. Общее у Моцарта с Бахом то, что его сила кажется возрастающей по мере сужения пространства, с которым она связана. Давая лишь намек, он вкладывает всю свою силу в самое малое по протяженности и видимости. То, чего он этим достигает, не ограничивается только воплощением человеческого начала (для того, чтобы выразить его в звуках, действительно достаточны самые малые штрихи), но и вселенной, природы и жизни во всем их богатстве»<sup>209</sup>. Вот именно, вот именно! Отлично, прекрасно, глубоко верно сказано! Квартет, трио, двухголосная сонатинка, дуэт скрипки и альта,— и перед нами раскрываются безграничные и бездонные просторы космоса, мировых сил, объективной жизни... Да, вот именно... Мерсман приводит *два такта*, когда после крестьянского хора Дон-Жуан выходит и видит Церлину:



«Эти такты вскоре повторяются еще раз. Их можно было бы сравнить со всем вступлением ко второму акту „Тристана“ для того, чтобы почувствовать, какая в них заключена неслыханная сила, какая в них гнетущая духота летней ночи и как одновременно в них начинает лихорадочно трепетать человек, охваченный безудержным порывом»<sup>210</sup>.

Именно в результате этой глубочайшей концентрации Моцарт так мало доступен. Громадная, неслыханная сложность — внутри его. Это только теперь стали понимать. Чем больше его изучаешь, тем больше обнаруживается эта сложность. Лишь тогда, когда очень глубоко в него вдумаясь, его внутренняя сложность начинает открываться. Что казалось веселеньким, оказывается глубочайшим пессимизмом и таинственной проблематикой. Поэтому изучение Моцарта *требует очень серьезной музыкальной культуры*. Массы его будут все больше понимать по мере того, как они будут все больше овладевать и общей культурой, и музыкальной.

В своем двухтомном труде о Рихарде Штраусе Шпехт говорит по поводу «Ариадны», что у Штрауса простота моцартовфильского периода *внутренне сложнее* прежней *внешней сложности*: «Какая тончайшая одухотворенность и музыкальная расточительность отличают кажущуюся простоту этого стиля, обусловленную „возвратом“ к тональности, к замкнутым формам, к членораздельной мелодике». И тут же Шпехт прибавляет: «Моцарт гораздо сложнее Вагнера (и Штрауса)»<sup>211</sup>.

Пауль Беккер в «Истории музыки» говорит о переходе Рихарда Штрауса в последних вещах от вагнеровского влияния к моцартовскому: «Постепенный отход Штрауса от чисто внешних образцов романтизма к классическим, особенно к Моцарту, нельзя рассматривать в плане смены воззрений, но как возвышение виртуозности до виртуозной простоты»<sup>212</sup>. Это показатель содержательности, действительной сложности в художественной простоте, виртуозности композиции. Попросту говоря: то, что заключено в Моцарте, понять можно не сразу. Он открывается лишь тем, кто хочет его познать. У нас пишут о «прозрачности» и «легкости» Моцарта, между тем эта «прозрачность» и «легкость» — внешняя, как у Пушкина, кажущаяся, а в ней заключается (вспомним выражения Мерсмана) «величайшая значительность и полнота... Легкой рукой он прикасается к вещам, и они получают совершенное выражение»<sup>213</sup>.

Моцарт самый малодоступный, самый скрытый, самый эзотерический из композиторов. Кто не сидел специально и долго над Моцартом, кто в него упорно не вдумывался, с тем разговаривать о Моцарте — как со слепым о красках. Загадочности всей его личности, скрывавшей под личиной грубого балагурства и смешных шуток свои неизведанные глубины, соответствует загадочность его музыки: чем больше в нее вникаешь, тем больше видишь, как мало еще понял ее.

Кто снидет в глубину морскую...

Непонимание Моцарта людьми XIX века было результатом дефекта внутри самих людей XIX века. Узкое, одностороннее, извращенное, неправильное восприятие Моцарта романтиками было результатом их собственной односторонности и узости. Универсальный Моцарт — и узкий романтик: не вмещался! Неправильно представление некоторых исследователей Моцарта, что, дескать, одни видят одну сторону Моцарта, другие — другую, третьи — третью. Нет, это не смена мод, не смена односторонностей, это поступательное, развивающееся углубление понимания, усовершенствование понимания Моцарта. Опять вспоминается мысль Шпехта, что «музыку эпохи лучше понимают родившиеся позже». Теперь, после Достоевского, мы лучше и глубже понимаем «Федру» Расина, чем современники Людовика XIV. Шпехт сам про себя говорит, что он стал лучше

понимать старых композиторов (Бетховена и Моцарта, Ваха и Вагнера), когда изучил Рихарда Штрауса и Малера.

*Нынешнее стремление к интенсификации и концентрации облегчает понимание моцартовской интенсивности.* Приведем мысли Паумгартнера: «Все суждения продуктивных музыкантов XIX века об искусстве Моцарта отчетливо отражают в своей субъективности распространенную стилистическую установку по отношению к музыкальному творчеству от Бетховена и далее через Вагнера и Брамса. И почти всегда эта точка зрения уводит мимо сути моцартовского синтеза, если даже верная интуиция великих творческих гениев иногда угадывает глубинное... Кажется, что находящаяся еще в брожении творческая воля современности, несмотря на некоторые блуждания, новыми способами нащупывает неизменные законы чистого музыкального искусства. Что же тут удивительного, если как раз наши самые молодые музыканты, чем дальше уводит их собственный путь от отзвучавшей традиции непосредственно отошедшей эпохи, тем искреннее и фанатичнее стремятся к гению Моцарта. Похоже, что в его творческой манере они ищут для себя самих утраченный идеал, если даже цели, к которым они стремятся, и сама их музыка прямо противоположны уверенным и ясным формам их далекого образца. Практические примеры тому дают всеобщее стремление к внешнему упрощению музыкального изложения, к обдуманной пригонке исполнительского аппарата к содержанию, предпочтение линейного выразительного начала тембровому, камерного стиля эмоциям большого оркестра. Если даже новое движение проявляет себя эксцентрично, буйно, неуклюже, если даже оно отчасти пропагандируется мало одаренными и чересчур шумными людьми, все же оно ведет еще невидимым путем куда-то на свободу. Если бы только вновь явился гений достаточно сильный и непоколебимый, который смог бы идти этим путем с неизменной уверенностью, несмотря на капризы дня»<sup>214</sup>.

Итак, *Моцарт больше композитор XX века, чем XIX века, и больше XIX века, чем XVIII века.* Неправильное понимание действительного универсального Моцарта романтиками сопровождалось восторженным отношением к искаженному ими Моцарту — это могло произойти тем легче, что у самого Моцарта очень много мест, совершенно романтических по характеру. Романтики, вполне понятно, особенно восторгались симфонией Es-dur, которую часто называют «Романтической симфонией» и к которой подходит характеристика, данная Моцарту Э. Т. А. Гофманом. Романтики называли ее «Лебединая песнь», понимая (именно эту вещь они понимали), что в ней скрыто много безутешной скорби, *regrets inconsolables* \*. Наоборот, перед симфонией g-moll романтики останавливались с полней-

---

\* Безутешные сожаления (фр.).

шим непониманием. Много романтического в «Дон-Жуане» — таинственные предчувствия, ночные сцены, кладбище; в особенности Гофман усиленно все это выдвигал. Глубоко проникнута романтикой и «Волшебная флейта». В инструментальных произведениях Моцарта масса мест, иногда целые части, звучащие как музыка Вебера, Шуберта, Шумана. Это встречается в серенадах и дивертисментах, в скрипичной музыке и в квартетах; при анализе их в исследованиях творчества Моцарта указания на эту особенность встречаются очень часто. *И это есть доказательство отрыва Моцарта от XVIII века*, ибо, как указывает Поль Валери <sup>215</sup>, «романтики ополчились против XVIII века гораздо больше, чем против XVII века» <sup>216</sup>. *Они были врагами и разрушителями XVIII века.* Песня Моцарта «Abendempfindung» \* — насквозь чистейшая романтика!

Рихард Вагнер, с одной стороны, безгранично восторгался Моцартом, а с другой — неправильно, тенденциозно, вразрез с фактами представлял его якобы музыкантом инстинкта, лишенным сознательности, мысли, образования, хватающим без разбора какое угодно либретто (откуда такие домыслы?) — так сказать, музыкальным Парсифалем <sup>217</sup>. Это у Вагнера трафарет: Моцарт величайший, но без теории, без системы, без мысли, а у меня, Вагнера, все это есть в избытке. Вагнер прославлял Моцарта до небес: «невероятная гениальность возвысила его над всеми мастерами всех искусств и всех столетий» <sup>218</sup>. А рядом: инстинкт, инстинкт, ничего-де не понимал, говорил-де и писал глупости. Вагнеру это простительно. Он боролся всем своим существом за известную теорию и не брался быть исследователем по истории музыки, а только стремился хорошо, хорошо ли подкреплять свою теорию. Но что простительно Вагнеру, совершенно непростительно исследователю Моцарта Шуригу, хотя последний и не является музыкантом-профессионалом <sup>219</sup>.

Когда всем надоел глупо созданный Отто Яном филистерский образ мнимого солнечного Моцарта, вернее лже-Моцарта, появились ругатели Моцарта и Шуриг стал их глашатаем. Появилось исследование Визева и Сен-Фуа. Шуриг (в этом его заслуга) популяризовал его в Германии, однако искажая, особенно подчеркивая все неблагоприятное для Моцарта, вообще используя данный труд для очернения композитора. На книгу Отто Яна (вышедшую еще давно, в 1856—1859 гг.) Шуриг набросился с величайшей яростью, колотя изо всех сил и Яна, и Моцарта. Но появилось новое течение в литературе о Моцарте — нынешнее, и со своей фельдфебельской самоуверенностью, нахальством, решительностью, грубостью Шуриг набрасывается на него, помещая в своей книге ругательные примечания против Лерта, Германа Когена, Аберта и др.

\* «Вечернее настроение» (нем.).

Предки Шурига имели какое-то отношение к Моцартам. Он упоминает о материалах, хранившихся у его деда; он много издал неизвестных документов о Моцарте, эта заслуга у него есть. Но его двухтомный труд — злостный пасквиль злопыхательного и тупоумного филистера — тем более опасен, что кое-где он коварно восхваляет Моцарта и этим повышает эффективность его дискредитаций. И вздор Шурига уже попадает на страницы популярных книжек о Моцарте (например, книги Ла-Мара, Келлера). Шуриг прямо противоречит фактам, документам, письмам, между тем он ведь знает факты, документы, он издавал письма Моцарта и о Моцарте; он сознательно, злостно лжет, нарочно пакостит Моцарту. В новом издании своей книги (1923) Шуриг сам признает, что в целях успешности борьбы против Отто Яна он преднамеренно перешел в наступлении границы допустимого (сознательно переборщил) и называет это «смелой гусарской поездкой верхом».

Вот поистине нахал! Хотя последнее издание своей книги он в отношении Отто Яна несколько почистил, но зато насыпал злобных примечаний против новейших исследователей Моцарта, ибо самодовольный филистер не терпит помех и возражений своим выходкам и ругательствам. Систематическая дискредитация Моцарта остается основой всей книги. Его цель, как говорит Аберт, «основательно опровергнуть прежнее почитание героев»<sup>220</sup>. Ругать, где возможно, сколько влезет. При этом «основной чертой является рационализм, светский, холодный и самоуверенный тон»<sup>221</sup>. Он совершенно спокойно выступает с такими утверждениями, которые сам же уничтожает в других местах книги, где факты и источники на него слишком давят. Во вступлении он сопоставляет Моцарта ни более ни менее, как с Ватто<sup>222</sup>, идилликом светского быта, праздников и хорошеньких пейзажей!!! (Лалуа правильно сопоставляет Ватто с Рамо<sup>223</sup> — это другое дело!!)

Шуриг борется против яновской романтической легенды о солнечном юноше Моцарте, но сам впадает в еще гораздо худшую, вреднейшую легенду о Моцарте-«рококо». Сопоставляя Моцарта с Ватто, Шуриг цитирует с полной солидаризацией Вильгельма Вейганда<sup>224</sup>, который, между прочим, так характеризует Ватто: «Картины художника, изображающие галантные празднества, обладают двойным достоинством: как свидетельство необыкновенного таланта, который был на службе хрупкого темперамента, и как документы эпохи, которая не знала в искусстве великой скорби»<sup>225</sup>; а затем сопоставляет с ним Моцарта, с самым позорным, вопиющим непониманием последнего, в духе легенды о Моцарте-«рококо». Между тем тот же Шуриг в разных других местах своей книги, в особенности при обрисовке последнего периода творчества Моцарта, под давлением фактов и источников говорит очень много о его пессимизме, скорби, мечтах о смерти, проблематике, цитирует

Гейсса по поводу демонизма Моцарта, особенно много останавливается на «двойственной жизни» Моцарта, на скрывании им своего глубочайшего внутреннего мира под маской мнимого легкомыслия. Обо всем этом говорит тот же Шуриг, тем самым совершенно уничтожая галантный образ, выдвинутый во вступлении его книги, нелепейшее сопоставление с Ватто и весь тот вздор Вейганда, который во вступлении он называл «превосходным». *Шуриг просто недобросовестен.*

Пушкинский воображаемый Сальери вследствие ненависти посредственности к гению хотел отравить живого Моцарта, а Шуриг хочет отравить, убить Моцарта идейно, в памяти потомства, т. е. отравить его образ. *Он всегда против Моцарта.* Борьба с архиепископом. Конечно, прав архиепископ! Конiec Реквиема. Конечно, написал один Зюсмайер! <sup>226</sup> Природу, конечно, Моцарт не понимал! По поводу либретто «Идоменей» Моцарт в письме к отцу рассуждал о Гамлете — итак, нельзя отрицать прочтения им «Гамлета»; но других вещей Шекспира Моцарт в письмах не упоминает — значит, он их не знал. Вот рассуждение!! Разве в письмах Бетховена упомянуто все, что он читал?? Шуриг не может не знать, что в Зальцбурге Моцарты регулярно, каждый вечер бывали в театре, и что Шиканедер <sup>227</sup> ставил тогда наиболее известные пьесы Шекспира и Лессинга. *Шуриг сознательно лжет.* Далее: Моцарт не писал в письмах о политике, это тоже преступление. А Бетховен в письмах разве писал о политике? Последовательная и полная переписка молодого Моцарта с отцом прекратилась после их ссоры, а позднейшие его письма к разным лицам были по случайным поводам или к жене с поцелуями. Представление Вагнера и Шурига о Моцарте, якобы лишенном мысли и сознательности, пустоголовом, необразованном, не выдерживает критики фактов. Вагнеру это прощительно, а Шуриг — идейный отравитель, идейный Сальери. *Его книга о Моцарте — гнусный пасквиль,* надо предостерегать против нее.

Шуриг, разумеется, должен также находить, что колоратуры Царицы ночи написаны только для удовлетворения мадам Гофер <sup>228</sup>, когда все серьезные исследователи дошли до окончательного признания, что в этих колоратурах нарастание аффекта, нечто вроде диких шаманских заклинаний, когда человеческое слово перестает играть роль. Мы видим в этой части арии Царицы ночи одно из высших достижений Моцарта. Шуриг, разумеется, должен видеть в этих колоратурах проступок композитора.

Разумеется, Шуриг вместе со всеми филистерами хочет урезать конец «Дон-Жуана». Филистериссимум... Он от себя предлагает следующий конец: статуя провалилась, а Дон-Жуан и Лепорелло бегут скорей, скорей на кладбище, чтобы посмотреть, стоит ли статуя на месте, или как она будет возвращаться на свое место. Вот такая любознательность! Прибежав на

кладбище, они видят, что статуя стоит на своем месте (успела добежать раньше их), только освещена фосфорическим сиянием (лампочку не потушила?). Из соседней церкви раздается похоронное пение (среди ночи!). Дон-Жуан ложится и умирает (весьма кстати для композитора, певца и публики), Лепорелло становится на колени и молится, из церкви продолжает раздаваться похоронное пение (черти что ли там поют или ангелы?). Начинается рассвет. Конец! Занавес. Остается только неизвестным, кто напишет музыку к этой чудовищной белиберде. Придется поручить Шуригу. Почему бы ему не написать лучше Моцарта, если Моцарт такой дурачок, простофиля, необразованный и прочее?

Шуриг утверждает, что Моцарт был неуч и ничем не интересовался, потому что после его смерти осталась жалкая библиотека. Нищий, подолгу питался хлебом и кофе, и то недостаточно, а тут библиотеку заводи! Но Шуриг не может не знать, что Моцарт брал книги у баронессы Вальдштеттен, имевшей большую библиотеку. Из Мангейма он писал отцу, что всегда имеет книгу в кармане, и когда выпадает свободный часок или даже полчаса, он читает. С величайшей страстностью и восторгом Моцарт примкнул к масонству (это видно и по «Волшебной флейте») и носился с мыслью о создании под собственным руководством своей новой ложи; после его смерти орден отождествлялся с ним как с видным и чрезвычайно усердным члене общества. Эдуард Дент в книге об операх Моцарта<sup>229</sup> указывает в связи с «Волшебной флейтой», что в XVIII веке масонство было «светом во тьме», «все идеалисты были масонами». Действительно, в тот момент германское масонство играло прогрессивную роль (позднее его роль стала реакционной). Леопольд II даже запретил существование ордена. Лучшие умы Германии были масонами. Меринг<sup>230</sup> в «Легенде о Лессинге» говорит о революционной роли германского масонства в истории развития немецкой буржуазии.

Выступление Моцарта с ярко-идейной масонской оперой «Волшебная флейта» после запрета масонства Леопольдом II было актом серьезного гражданского мужества, так же, как раньше написание им оперы на текст запрещенного в Австрии «Фигаро» Бомарше. Не понимавшие Моцарта обыватели уже при жизни обвиняли его, что он якобы мало интересуется другими композиторами, а он писал, что нет серьезного композитора, которого он не изучил бы с начала до конца по несколько раз. Лаугофер в статье «О понимании искусства Моцартом»<sup>231</sup> специально борется против неправильных взглядов Вагнера (раздутых Шуригом) о мнимом невежестве и умственной косности Моцарта. Близкий друг Моцарта, пражский учитель гимназии Нимчек<sup>232</sup> называет его «образованным человеком», который и в области теории был большим музыкальным знатоком, и знал писателей культурных наций<sup>233</sup>. Рохлиц

резко отвергает обвинение Моцарту в отсутствии интереса ко всему, кроме музыки<sup>234</sup>. Во время карнавала 1786 года Моцарт на маскараде раздавал в своей переделке 14 отрывков из фрагментов Зороастра<sup>235</sup> (как раз в 1786 г. вышло второе издание книги Клейкера о Зороастре<sup>236</sup>, масоны, конечно, знали о ней).

Аберт пишет о роли «Идоменея» в истории личного развития Моцарта: «Он образует водораздел между „юным“ и „зрелым“ Моцартом. В нем бушуют все мощные впечатления, которые со стихийной силой обрушились на Моцарта во время последней в его жизни большой артистической поездки. Но это уже не прежнее, наполовину бессознательное восприятие посторонних влияний. Теперь Моцарт полностью осознает... богатство своей собственной индивидуальности и в состоянии так гармонично слить его с дошедшими до него элементами различных стилей, что результат хотя и выдает французскую и итальянскую подоснову, но в той же мере несет на себе печать его собственного гения»<sup>237</sup>.

*Итак, не инстинкт, а сознание.* В 1782 году, следующем после сочинения «Идоменея», Моцарт задумал издать теоретическую книжку о композиции. Он писал отцу: «Мне бы хотелось написать книгу, маленькую музыкальную критику с примерами, но **NB**: не под своим именем»<sup>238</sup>. Аберт указывает, что «как собственное творчество, так и творчество его среды составляли тогда Моцарта особенно сильно размышлять... Он отстаивал точку зрения, по которой художник должен быть в курсе всех течений своего времени»<sup>239</sup>.

Абсолютно противоречит фактам утверждение Вагнера, что якобы Моцарт без всякого выбора, «с беззаботной неразборчивостью» принимал первое попавшееся либретто, которое ему предлагалось<sup>240</sup>. Это настолько расходится с действительностью, что сам Вагнер попал тут просто в дурацкое положение, но многие, отличающиеся недомыслием повторяют за ним эту чепуху. Паумгартнер справедливо замечает, что это суждение, не имеющее под собой никаких оснований, но, к сожалению, слишком часто повторяемое непосвященными, и доказывает, как далеко Вагнер отстоял от эстетики Моцарта. *Утверждение Вагнера — самый чудовищный вздор.* В период перед «Фигаро» Моцарт писал, что пересмотрел [prüfte] по крайней мере 100 либретто, но ни одно не оказалось удовлетворительным. В это же время, в промежутке между «Похищением» и «Фигаро», Моцарт начал писать две оперы — «Каирская гусыня» и «Обманутый супруг»<sup>241</sup>, для каждой из них успел сочинить несколько прекрасных номеров и обе бросил, потому что не был удовлетворен сюжетами. Лерт пишет: «Итак, мы видим Моцарта, столетием раньше Рихарда Вагне-



ра создающего совокупное произведение искусства [Gesamtkunstwerk] в том плане, как оно в его время усердно обсуждалось теоретиками оперы, но было утверждено на практике только Глюком и им самим. Глюк является для нас отцом нового стилизованного музыкального театра, Моцарт — творцом нового реалистического музыкального театра»<sup>242</sup>.

Аберт высказывает подобную же точку зрения: «Что касается поэтической стороны его опер, то... Моцарт не только основательно размышлял над всеми важными вопросами текста, но проницательностью и глубиной суждений бесконечно превосходил большинство тогдашних либреттистов»<sup>243</sup>.

Величайший интерес представляет переписка Моцарта с отцом во время составления либретто «Идоменея» в Зальцбурге аббатом Вареско<sup>244</sup>. Масса остроумнейших замечаний относительно хода драмы! Идомений возвращается в свое царство (на остров Крит) после взятия Трои. Во время бури он близок к гибели, но в самый критический момент обещает Посейдону отдать в жертву первое живое существо, которое он встретит на земле. (Тут великолепный двойной хор: за сценой — моряки на судах, на сцене — народ на берегу.) Первым он встречает своего сына Идаманта — это завязка драмы. Первоначально в тексте Вареско Идомений после бури гулял один на берегу и пел арию. Моцарт возмутился: при царе генералы, адмиралы, свита; буря утихла, Идомений не был на корабле один — где же свита? Необходимо, продолжал он, чтобы зрители видели, как судно причаливает, Идомений сходит на берег со свитой, а потом уже он говорит приближенным о своем крайне взволнованном состоянии и о том, что должен немного побыть наедине с самим собой, и тут уже он идет один. Не все требования Моцарта были выполнены, но вообще композитор самым активным образом воздействовал на составление либретто.

Есть в этих письмах и масса мелких замечаний, даже часто касающихся только отдельных слов — например, «*viene rin vigorirti*»\*. Нехорошо, слишком много *i*, не будет звучать. Моцарт непрерывно требовал сокращения секко-речитативов<sup>245</sup>, об этом у него шла через отца целая переписка, и требовал сократить вещание оракула — оно должно быть непременно кратким. Моцарт столь основательно изменил замыслы аббата Вареско, что последний в конце концов хотел параллельно издать свое первоначальное либретто «Идоменея», дабы публика видела, что от него камня на камне не осталось.

---

\* «Приди подкрепить свои силы» (итал.).

Для «Похищения из сераля» Моцарт поручил либреттисту Стефани<sup>246</sup> переделать по его указаниям имевшийся уже текст Бретцнера<sup>247</sup> и все время руководил его работой.

Главное для Моцарта — *перенесение действия из диалогов в музыку* (в ансамбли, дуэты, даже в арии). Тут именно скаывается моцартовская концепция оперы, достигшая полного развития в последующих операх. Это была система, столь же широко развитая, как позже вагнеровская. К ней теперь начинают возвращаться, ее достоинства становятся более ясными.

До Моцарта действие происходило в секко-речитативах. В это время публика разговаривала, в ложах пили, ели, играли в карты. Действие в секко-речитативах прерывалось ариями, слова которых выражали какой-нибудь аффект или содержали сентенции, и целью которых была демонстрация красивого пения. Присутствующие прерывали игру в карты, еду и разговоры, слушали знаменитого кастрата, хлопали, потом возвращались к картам, еде и разговорам.

Моцарт перенес действие в музыку, т. е. в интродукцию (начало «Дон-Жуана!»), ансамбли, финалы в особенности, и отчасти в арии. Вообще арии у Моцарта двоякие: 1) арии психологического углубления, абсолютно необходимые для характеристики индивидуальностей и их глубочайших переживаний, ибо без арий индивидуальные характеристики не могут достигать полной широты и глубины и 2) арии действия, например, ария Дон-Жуана с крестьянами. Секко-речитатив остался у Моцарта для второстепенных диалогов и для периодических необходимых ослаблений напряжения, но его секко-речитативы глубоко индивидуализированы и содержательны. *Исчезновение секко-речитатива в позднейшей опере было оскудением арсенала средств музыкальной сцены.* Одно из утонченнейших средств художественного изображения исчезло. Замена в операх Моцарта секко-речитатива простым диалогом, часто практиковавшаяся в XIX веке, даже в «Фигаро» и «Дон-Жуане», была ужасающим вандализмом, проявлением чудовищного непонимания, ибо у Моцарта секко-речитативы глубоко эффективны, драматичны и музыкальны; их индивидуализация чрезвычайно тонка. Секко-речитативы Эльвиры, Анны, Дон-Жуана, Лепорелло, Церлины, Мазетто, Оттавио глубоко отличаются один от другого и глубоко характерны; в интонациях секко вложено очень много (и очень интенсивно) характеристики каждого, это совершенно необходимая составная часть общей конструкции музыкальной драмы; только совершенно ограниченные люди могли заменить их диалогами. Воздействие таких речитативов через контраст очень сильно: так, например, секко на кладбище и слова статуи Командора с духовыми за сценой, или короткое секко после убийства Командора производят сильнейшее впечатление.

В общем конструкция моцартовской музыкальной драмы чрезвычайно гибка, сложна, многостороння, вмещает и быстро подвигающееся действие, и контрасты личностей, и величайшие богатства и разнообразие характеристик. Оркестр досказывает то, чего не говорит голос, иногда разоблачает лицемерие говорящего, чаще всего раскрывает глубину психической жизни за канвой поющего голоса: лейтмотивов нет (кстати, от них теперь отворачиваются), но когда в мыслях говорящего встает что-нибудь, о чем речь шла раньше, в оркестре часто встает воспоминание, музыкальный кусочек соответствующего прежнего места той же оперы; часто оркестр рисует обстановку, окружающий мир, вечер, прекрасный день, бурю и т. п. У зрелого Вагнера, за исключением «Мейстерзингеров», океан бытия, все личное тонет в шопенгауэровщине, необуддизме, пантеизме, в общей сущности в духе индийских Ведд, у Моцарта же на сцене и в центре всего живая реальная личность, с его всегдашним реализмом, с его неизменной психологической правдой, многогранностью и разнообразием характеров. Между тем в «Мейстерзингерах» углубленно раскрыт только Ганс Закс, но Вагнер связан по рукам и ногам своей системой и не может развернуть анализ героя. В «Хованщине» (которая гораздо значительнее «Бориса») психологический реализм застигается историзмом, это не оголенная психика, как у Моцарта, это не его идущий до самой глубины анализ. О других и говорить не стоит.

Моцарт — наименее театральный из всех музыкальных драматургов, насквозь реалист; нет ни одной книги о Моцарте, которая этого не признавала бы, начиная с Э. Т. А. Гофмана в первые годы XIX столетия. Моцартовская теория — «поэзия — послушная дочь музыки» (глубокое, прекрасное выражение, по которому явствует, что из музыкальной концепции драмы возникает словесная ткань) — и его система полного подчинения либреттиста композитору подробно разобраны Абертом <sup>248</sup>. Композитор должен быть знатоком театра, ему принадлежит театральная концепция, которую призван осуществить либреттист.

Пауль Беккер, анализируя основные положения эстетики Вагнера, справедливо указывает, что концепция возникновения поэзии из музыки по существу является вагнеровской. Основная формула Ницше — «Рождение трагедии из духа музыки», то есть «музыкально-драматическое видение как первичное переживание» <sup>249</sup>, может быть целиком отнесена к Вагнеру. Он обманывал себя, если думал, что сначала сочинял текст, а потом музыку; он сочинял текст к уже имевшейся у него музыкально-драматургической концепции, это его художественный *Lebensquelle* \*. У Вагнера его поэзия, философия, мирозозер-

---

\* Источник жизни (нем.).

цание, этика, одним словом, все «является ничем иным, как музыкой, музыкой, которая не стала материальным звучанием, но, конечно, ведет к звучанию»<sup>250</sup>.

Я пробовал читать текст «Тристана» забыв о музыке — плохонькие, жиденькие, скучные вирши с философскими претензиями: «unbewußt, höchste Lust» \* и т. д. Конечно, дело было не так, что якобы годами Вагнер вынашивал плохонькие вирши и потом сочинил к ним музыку, а у Вагнера, конечно, зарождалась и годами вынашивалась музыкально-драматическая концепция, и потом к глубочайшей музыкальной концепции сочинялся текст как канва. Это и есть «поэзия — послушная дочь музыки» — прекрасная моцартовская формула.

Лерт справедливо утверждает, что *Моцарт как драматург мыслил музыкально*. Например, при разработке либретто «Похищения» он указывал Стефани, что в таком-то месте должна быть такая-то ария. В одном из своих писем Моцарт писал: «Арию я полностью передал Г. Стефани — тем самым главная музыкальная задача была готова, прежде чем Стефани узнал из нее хоть одно слово». Стихи в роли Осмина, как писал Моцарт, «не из лучших, но они вполне подходят к моим музыкальным мыслям, которые еще раньше бродили у меня в голове»<sup>251</sup>.

При выработке либретто Моцарт критиковал отдельные слова; например, в арии Бельмонте было первоначально сказано: «Горе покоится в моей груди» — Моцарт потребовал изменения, ибо «горе не может покоиться»<sup>252</sup>. Во все главные свои либретто, указывает Лерт, Моцарт внес символику: «Все тексты его главных произведений несут в себе музыкально-драматический символ, как главное условие оперного поэтического текста... То, что эта символика всегда и везде остается скрытой реализмом представления и слегка открывается лишь в „Волшебной флейте“, ставит Моцарта рядом с Гёте и Шекспиром. Символика делает его музыкальный театр таким музыкальным, ибо вся музыка... символична»<sup>253</sup>. Если Лерт говорит «символика», я употреблю другой способ выражения и скажу: «Глубокое идейное содержание», «музыкальная мысль», «идейное значение музыкального образа».

Филистеры особенно возмущаются письмами Моцарта, ибо они написаны не так, как пишут немецкие гехеймраты. Они написаны не для потомства, и в них господствует самая легкая и часто грубая шутка. Моцарт тщательно скрывает свою внутреннюю жизнь (как у Тютчева: «Молчи, скрывайся и таи мечтанья лучшие свои»). Его письма — маскировка; в них ды-

---

\* Примитивно срифмованные слова, означающие: «неведомый» и «высшая радость» (нем.).

мовая завеса — масса типичных южнонемецких грубых народных шуток. Это старая народная стихия, из которой вышли Моцарты. А немецкий филистер думает, что тайный советник от музыки или от чего-нибудь другого должен непременно всегда торжественно и важно обсуждать высокие материи. В письмах Моцарта все наоборот. Недалекие люди делают заключение, что случайно гений поселился в пошляке. Эрнст Нейман в «System der Ästhetik» говорит: «Моцарт предстает в своих письмах чрезвычайно легкомысленной, поверхностной и мелкой натурой; при чтении его писем невозможно отделаться от впечатления, что природа потратила большой талант на маленького и пошлого [flache] человека» <sup>254</sup>.

Какая неосторожная природа! Жаль, что нельзя подчинить ее прусским гехеймратам. Сам Шurig торжественно и важно заявляет: «Словесные и рифмованные шалости в письмах Моцарта нестерпимы для эстета» <sup>255</sup>. Вот какой эстет! Диаметрально противоположный отзыв о тех же письмах мы находим у Лейтцмана. Он пишет о «брызжащих жизнью письмах» Моцарта: «Каждый, кто впервые с ними соприкасается и чем дольше, глубже со все большим удовольствием погружается в волшебство этих изумительных документов, принадлежащих одной из величайших художественных натур всех времен, тем сильнее ощущает победоносную силу великолепного человека, он раскрывается в них перед нами и говорит с нами. Впечатления, которые получает читающий, принадлежат к высшим наслаждениям; для нас, живущих, они могут возникнуть при соприкосновении с великими индивидуальностями прошлого» <sup>256</sup>.

Немножко другой отзыв о том же самом! Недавно письма Моцарта были изданы во французском переводе; французы люди живые, и я видел в газетах, что письма Моцарта вызвали у них *величайший восторг*. Это тем более заслуживает внимания, что в письмах Моцарта очень сильна южнонемецкая народная стихия, и его шутки очень часто напоминают шутки ремесленных подмастерьев, из которых вышла его семья.

Немецкий профессор эстетики морщит нос, а французы в восторге. Вот пример шуток Моцарта. Когда архиепископ завел у себя кастрата Чеккарелли <sup>257</sup>, Моцарт, ненавидевший кастратов, написал аббату Буллингеру, другу дома Моцартов: «Меня несколько не огорчает, что можно доставить Метастазо <sup>258</sup> сюда из Вены или, по меньшей мере, предложить ему сострять несколько дюжин опер, где первый любовник и примадонна никогда не встречаются. Таким образом кастрат может играть одновременно и любовника и любовницу, пьеса станет от этого только интересней, вызывая восхищение добродетелью обоих любящих, которая заходит настолько далеко, что они со всем усердием избегают возможности разговаривать при публике. Вот вам мнение истинного патриота!» <sup>259</sup>

По-моему, это очень смешная сатира. В том же роде были шутки Моцарта и в жизни. Например, когда он на маскараде раздавал «фрагменты Зороастра», то под видом этих фрагментов были такие остроты: «Если ты бедный глупец, становись каноником. Если ты богатый глупец, становись арендатором. Если ты знатный, но бедный глупец, становись, ради хлеба, тем, кем ты можешь. Но если ты знатный и богатый глупец, становись, кем хочешь, только не умным человеком, об этом я очень прошу»<sup>260</sup>. Совсем не плоско. И Лаугофер пишет: «Письма Моцарта являются документами человеческого благородства и как таковые всегда приносят высокое наслаждение»<sup>261</sup>.

Пауль Беккер находит в письмах Моцарта «совершенное тождество природы [Natur] и человека»<sup>262</sup>. Мерсман, справедливо видящий в операх Моцарта неподражаемый психологический реализм, находит в его письмах исключительную пронизательность в отношении людей: «Он проникал своим взором до самой их сердцевины; это видно из его писем, относящихся ко всем периодам жизни. Портреты людей, которые он набрасывал, были исчерпывающе правильны и при этом остро разоблачающи. Часто они были совершенно противоположны мнению отца. В немногих словах нацеленно охватывается вся сущность человека. Эта степень наблюдательности достигает совершенства во вступлениях к ариям Фигаро и Дон-Жуана»<sup>263</sup>. От писем к ариям! Метод правильный. Подробно о том же пишет и Аберт<sup>264</sup>.

Наиболее пугают чопорных биографов письма молодого Моцарта к кузине — «Bäsle» \*<sup>265</sup> — дочери аугсбургского переплетчика. Это настоящие письма ремесленника-подмастерья. Сплошь грубые шутки. Но это немецкая народная стихия. Часто говорят, что в Моцарте сосуществовали Тамино и южнонемецкий народный шутник Папагено<sup>266</sup>. Аберт говорит о письмах Моцарта к Bäsle: «Они стоят совершенно особняком среди им подобных»<sup>267</sup>. Женэ<sup>268</sup>, основатель «Вестников» берлинского «Моцартовского общества», хотел даже сжечь письма Моцарта к Bäsle. Вот рассвирепевший филистер! Но именно так шутили предки Моцарта, каменщики в Аугсбурге, подмастерья. И теперь еще так шутят южнонемецкие подмастерья. В этом видна неповрежденная связь Моцарта с народным океаном, из которого он вышел. В течение нескольких столетий предки Моцарта были каменщиками в Аугсбурге; только дед его стал переплетчиком, старший сын деда (отец Моцарта) пошел в музыку и устроился в Зальцбурге, остальные сыновья деда стали переплетчиками, и теперь еще есть в Аугсбурге переплетчики Моцарты. Отец Моцарта, самоучка, страшно гордился своим просвещением; мать была простая женщина, дочь полукресть-

\* «Кузинушка» (нем.).

янина, совсем маленького зальцбургского чиновника и крестьянки; она говорила на народном зальцбургском диалекте. Эта народная стихия громко говорила в Моцарте, и ее он воплотил в грубоватых шутках Папагено, когда со своим другом и братом по масонству Шиканедером, таким же человеком из народа, создавал текст «Волшебной флейты». Именно Папагено, народная фигура, плоть от плоти немецкой народной массы, прославил Моцарта в конце XVIII века, когда «Дон-Жуан» был забыт. Когда Шиканедер («подлец» — сказал Моцарт) нажился на «Волшебной флейте», оставив своего друга Моцарта в нищете, он построил из доходов с этой оперы новый театр с *фигурой Папагено на фронтоне!!*

Однако письма Моцарта, как и все его шутки, выходки и чудачества, имели и другой смысл: он прятал за чудачествами свое глубокое я. Оно открывалось только в музыке. Шуриг в данном случае прав, когда говорит, что «Вольфганг Амадей один из самых одиноких людей, когда-либо ходивших по земле»<sup>269</sup>. Шуриг, как и все исследователи Моцарта, усиленно напирал на «двойную жизнь» композитора. Уже в молодости, в письмах к отцу, Моцарт скрывал свое глубочайшее я. Правильно говорит Мерсман: «Письма Моцарта указывают к нему путь, но до известного предела. Вероятно этот путь правилен и в письмах к Леопольду Моцарту, где он освещен полностью до самого незначительного уголка. Потом, однако, чистосердечие обрывается, и на его место выступает маска, защитная и непроницаемая. Эта маска никогда не снимается»<sup>270</sup>.

Есть два Моцарта — внешний и внутренний. Внешний — это чудачества, это шутки писем, даже писем к отцу, всякие выходки. Внутренний — скрыт. В его музыке глубочайшее — проблематика. Загадка мира и внутренней жизни... никто так глубоко не заходил по этому пути. Аберт пишет о неразгаданности Моцарта: «Формула не подыскана». Вся литература о Моцарте трубит об его «двойной жизни» [Doppelleben] и правильно: это одно из основных явлений в Моцарте, подмеченных еще Улыбышевым. Гейсс справедливо говорит: «Самое сокровенное он не раскрывал... вопреки своему открытому нраву, Моцарт один вел внутреннюю борьбу с самим собой... Моцарт — демоническая натура, и отзвуки этих природных склонностей обнаруживаются в его произведениях в таком количестве, что охватывает удивление: как об этом вопросе во всей его совокупности до сих пор не было речи»<sup>271</sup>...

*Загадочности его «я» соответствует загадочность его творчества:* и в нем есть вторая натура, скрытая глубина, которая лишь постепенно открывается, но все же отчасти, — все больше, но не до конца.

Рожков в своей «Русской истории в сравнительно-историческом освещении» интересно характеризует Джиоконду Леонардо да Винчи: «Этот портрет изображает молодую женщину не

то с улыбкой на губах, не то с каким-то особым выражением лица, похожим на улыбку,— скорее последнее. Но вовсе не радость или веселье выражает это лицо: чувствуется что-то нежное, глубокое и вместе страстное и чувственное в этом удивительном портрете. Есть такие женщины: *чистые и одновременно вакханки*»<sup>272</sup>. Именно музыка Моцарта! Нечто нежное, глубокое и вместе с тем страстное и чувственное, и чистота, и оргазм<sup>273</sup> — именно Моцарт!! Весь Леонардо проникнут и космизмом и загадочностью — это роднит его теснейшим образом с Моцартом. У Граната<sup>274</sup> в статье А. Н. Тарасова о Леонардо да Винчи так характеризуется Джиоконда: «Матовое лицо выступает из дымки. Брови по-тогдашнему обычаю искусственно удалены. Взгляд коричневых глаз производит двойственное впечатление. Он и целомудрен, и обольстителен, в нем светятся истома и ирония, лукавство и очарование. На губах играет непостижимая улыбка». (Моцарт, Моцарт, совсем музыка Моцарта!). «Новые исследователи открывают в ней (Джиоконде) странное сочетание одухотворенных страстей греков, сладострастия римлян, мистицизма, духовной превыспренности и мечтательной влюбленности средних веков. Они чувствуют в ней воплощение многих веков, символ никогда непрерывающейся жизни». Написано о Джиоконде, а каждое слово будто о музыке Моцарта, попадает в ее сердцевину.

*Гениально схвачен Пушкиным демонизм Моцарта в его характеристике того, что он сыграл Сальери:* легкая, приятная беседа — и вдруг виденье гробовое. Упоминалось в литературе о том, что Бетховен одновременно писал разные вещи с разными настроениями. Абсолютно не в этом проблематика Моцарта — это не имеет с ней ничего общего. И она вовсе не в том, на что указывает Саккетти в своей «Истории музыки», которую мы читали в детстве, где о Моцарте — самый филистерский вздор<sup>275</sup>. Саккетти говорит, что в некоторых оперных ансамблях Моцарта один поет грустно, другой одновременно с ним — весело. Как будто в этом дело! Таких ансамблей и у Верди много, например, квартет в «Риголетто». Напомню рассказ Рохлицца о прощании Моцарта с семейством кантора Долеса<sup>276</sup> в Лейпциге. В момент прощания с ним Моцарт написал два канона, один элегический — «*Lebet wohl wir sehn uns wieder*», другой комический — «*Heult noch gar wie alte Weiber*»\*. Каждый из них звучал прекрасно, а когда эти два канона спели вместе, то получилось не простое контрапунктическое сочетание разных тем, но полное органическое единство слившихся противоположностей, до того странное, поразительное, особенно глубокое, потрясающее, что все были страшно взволнованы, и сам

---

\* «Прощайте, мы увидимся снова», «Поревите еще, как старые бабы» (нем.).



Моцарт быстро закричал: «Прощайте, ребята» — и убежал. Дело не в техническом кунштюке сочетания разных тем, и *в органическом слиянии контрастов в едином целом, внутренне противоречивом, амбивалентном*, с одновременными притяжением и отталкиванием... Мы спускаемся в такую глубину мировых сил, где единство противоположностей реально. И Рохлицк кончает свой рассказ указанием, что соединить разные темы может всякий хороший контрапунктист, но в данном случае получилось единое целое, полное слияние различий, и в этом, говорит он, одна из глубочайших особенностей Моцарта. В сущности, так же работал и Леонардо: известно, что он сделал ряд Джиоконд с разными настроениями: смеющуюся, плачущую, суровую, ласковую, любовно-страстную, и потом собирал с различных Джиоконд различные черты в окончательную, единую Джиоконду, совместившую противоположности в органическом единстве, и бесконечно загадочную. Сам Леонардо теоретически обосновал этот метод собирания противоположных черт с различных картин в единую, окончательную, и он выставил при этом как цель: *достижение загадочности, непостижимости и глубины*. Это напоминает создание Моцартом двойного канона при прощании с Долесами...

Очень любопытна, как предварительная ступень к позднейшей зрелой проблематике с единством противоположностей, юношеская соната Моцарта F-dur (K. 332), в которой два противоположных элемента, такие как белое и черное, светлое и мрачное, очаровательное и отталкивающее, блаженное и бурное, райское и демоническое, в виде длинного ряда кусочков мозаикобразно лежат один рядом с другим, не слившись. Кусочек светлый, кусочек мрачный и т. д. без синтеза. То, что в F-dur'ной сонате не слилось, в зрелых вещах Моцарта слито в органическом единстве. Опера «Cosi fan tutte» представляет ряд ступеней этой амбивалентности, где старая любовь и новая любовь, притяжение и отталкивание, скорбь и наслаждение, восторженность и скептицизм частью борются, частью сливаются, частью составляют более глубокий синтез. Такие моменты, как первый прощальный квинтет, пробуждение после многого отравления и последний финал совершенно исключительны по глубине загадочности. Бодлерианское «небо и ад»! В окончательном универсальном Моцарте это слияние, эта загадочность существует уже не в виде разных голосов, разных частей, а в виде полного слияния, иногда в простейшей мелодии (это особенно поразительно в последнем F-dur'ном квартете (K. 590)). Исследователи указывают, что пианисты, принимаясь за исполнение последних фортепианных концертов Моцарта, часто думают, что перед ними, особенно в медленных частях, легкие, грациозные, светлые мелодии, а присмотревшись и приигравшись, видят нечто очень глубокое и сложное, труднодостижимое.

Аберт говорит о глубоких кризисах Моцарта <sup>277</sup> — открылся новый кратер, текла лава в новом направлении; главное же было — слияние разных потоков лавы в едином загадочном. Внутренние противоречия, проблема грани двух миров, искание синтеза все глубже, искание монизма, объединяющих настроений и основных мировых сил — вот чем особо отмечено творчество Моцарта. Один из основных аспектов этого творчества роднит его таким образом с Бодлером. Отсюда таинственные звучности...

«Comme des longs échos qui au loin se confondent dans une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté...» \* — это будто определение творчества последнего периода Моцарта. Эти стихи мне постоянно вспоминались при чтении таких исключительных вещей, как последние струнные квартеты Моцарта, струнное трио, последние фортепианные трио, последние скрипичные сонаты, последние фортепианные концерты, квинтет с духовыми. На стыке двух миров, после только что пройденного водораздела между ними, перед впервые выступившей в музыке *динамической личностью*, вооружившейся созданными впервые Моцартом новыми музыкальными формами, соединением певучей мелодии с контрапунктом, с тематикой и свободным голосоведением и новой гармонией, через глубочайшее чутье и предчувствия, но тем глубже в самом основном, — раскрываются новые горизонты будущего со всеми загадками и противоречиями, и создают в Моцарте ту бездну проблематики, которая в его музыке выразилась как не поддающаяся исчерпанию загадочность, и в его личности выразилась как сокрытие внутренних глубин под маской чудачества и молчания по существу. Моцарт был не только синтез прошлого и будущего, но и синтез гармонии и противоречий, синтез внешней ясности и внутренней загадочности, органическое слияние противоположностей в едином, внутренне-сложнейшем. Об этом прекрасно говорит Паумгартнер: «Глубина его искусства — гармоническая соразмерность в становлении, его демоничность — темная страсть прекрасного, которая должна раствориться в противоречиях, чтобы облагороженной вновь восстать в вечно новом синтезе. В этом зародыше с самого начала заключены законы покоя и движения... Сама смерть продуктивна... Сладостное предчувствие конца заставляет лучше осознавать бытие, раскрывает душу загадке глубин, побуждает энергию духа к ненасытной радости творчества». (Прекрасно схвачено основное в Моцарте!) «Творения Моцарта охватывают весь круг возвысившейся человечности... Взор свободно охватывает дали... Но во всем отдаленном и постижимом поднимается сладостное дыхание творящей жизни» <sup>278</sup>.

---

\* «...Подобно долго звучащим эхо, которые вдалеке сливаются в туманное глубокое единство, огромное, как ночь и как свет...» (фр.).

Прекрасно, прекрасно! Это именно Моцарт! Сладостное предвкушение конца (самый настоящий Моцарт!) и кубок жизни, космизм и реальная жизнь, «отдаленное и постижимое», соки земли, чувственность, эротизм и безграничные горизонты, и самое близкое и самое далекое, и конкретная человеческая личность в самой острой ясности, и неизведанные глубины неразрешенной загадочности, «загадки глубин» и неисчерпаемый источник энергии к реальной работе, универсальность и органическое единство в прекрасном. Поэтому так мало доступен Моцарт в своей глубине, но кто над ним посидел и поработал, кто испытал его чары, его сладость и загадочность, тому от него не оторваться. Проблематике его творчества соответствует проблематика его личности,— соединение в нем Папагено и Тамино, маска его чудачества, двойная жизнь его [Doppelleben], о которой пишет даже Шуриг — и не может не писать. Как сообщает Ланге, муж Алоизии, никогда у Моцарта не было такого изобилия грубых шуток, такого непрерывного чудачества, как в те периоды, когда он вынашивал великое произведение; этот контраст достигал тогда наивысшего обострения... «Тогда он не только говорил все шиворот-навыворот, но порой отпускал шутки такого рода, которые обычно для него были непривычны. Разумеется, он намеренно пренебрегал своим поведением. При этом он выглядел так, как будто ровным счетом ни о чем не думал. То ли под внешней фривольностью он умышленно скрывал причины своего внутреннего напряжения, то ли ему нравилось приводить божественные мысли своей музыки в острейший контраст с причудами пошлой повседневности и упиваться своего рода иронией над самим собой»<sup>279</sup>.

Внутренняя напряженность, почти непрерывная, невыносимая (из Мангейма он писал отцу: «Я, так сказать, торчу в музыке весь день»), была слишком острой. Как рассказывают его друзья, все время в нем что-то происходило, он подпрыгивал, безостановочно двигал пальцами; за обедом он вдруг начинал подпевать, комкал салфетку, вскакивал, бегал по комнате, опять садился, и все это не изредка, а постоянно. Это не пушкинский поэт, который «в забавы суетного света был малодушно погружен» и лишь изредка убегал в «широкошумные дубровы»; тут была непрерывная пытка творческого возбуждения. «Священная жертва» у Моцарта была непрерывна. Среди разговора он умолкал, что-то им овладевало. Он ищет народной стихии, его успокаивает атмосфера народной массы, он чудачествует в духе народного балагана, зальцбургского Петрушки — Гансвурста; по целым часам он болтает с тещей, мадам Вебер, простой старушкой из народа, необразованной, но очень живой: в этой атмосфере он чувствует себя лучше. Особенно любопытно стремление Моцарта смеяться над собственной музыкой как раз в периоды наибольшего творческого напряжения. Его чудачества принимают иногда почти патологический характер: только

что он импровизировал так, что у всех дух захватывало, а потом мяукает, кувyrкается, прыгает через стулья. Вот рассказ Каролины Пихлер<sup>280</sup>: «Когда я однажды села за клавесин и заиграла „Non più andrai“<sup>281</sup> из „Фигаро“, за моей спиной очутился Моцарт, который как раз находился у нас. По-видимому, я ему угодила, потому что он начал напевать мелодию и отбивать такт по моему плечу. Внезапно он пододвинул к инструменту стул, сел, велел мне продолжать играть в басу и начал экспромтом так изумительно варьировать, что все, затаив дыхание, внимали звукам немецкого Орфея. Но вдруг это ему надоело, он вскочил и начал в своей дурашливой манере, как он это частенько проделывал, прыгать по столу и креслам, мяукать как кошка и кувyrкаться как озорной мальчишка»<sup>282</sup>.

Лерт пишет, что «веселость Моцарта была насильственным самоотвлечением от его душевных бурь, от его душевного беспокойства и брожения его мыслей, за которыми всегда стоял образ подстерегающей смерти»<sup>283</sup>; тут была «хлещущая ирония, ирония над собой и над миром (Selbstironie und Weltironie)»<sup>284</sup>. (Ирония над миром есть то, что Ноль совершенно правильно и очень глубоко подметил в самом конце последнего финала «Дон-Жуана».)<sup>285</sup> «Не внешняя фривольность,— продолжает Лерт,— но идущая из глубины [innere] эротика, демоническая сексуальность, присущие пылким людям, пробиваются в его творчестве и в его шутках»<sup>286</sup>.

Его эротика связана с необычайно бурным характером всего его внутреннего мира. «И удивительно,— говорит далее Лерт,— что судьба поставила Моцарта как раз на таком временном переломе [Zeitwende], который высвободил демоническое начало разума и чувств из узкого рационалистического бюргерства и ввергнул в „бурю и натиск“. Глубоко укоренились в нем вместе бог и дьявол (в Моцарте был Бодлер.— Г. Ч.), о чем свидетельствует кощунственное покаяние в грехах, принесенное отцу после вечера у Каннабихов, проведенного за фривольным рифмоплетством»<sup>287</sup>.

«Столетиями кривлялись деревянные марионетки,— читаем снова у Лерта,— Фауст и Мефистофель, Дон-Жуан и Гансвурст на всех подмостках мира. Но только у Гёте и Моцарта, в буре и натиске того времени, когда сильные и гениальные чувства завязали яростный бой с духом пошлости в сфере мысли и шутки, только тогда обе эти сопряженные пары масок завоевали вечной человечности вечную плоть и кровь. Моцарт разорвал в музыке оковы формалистического столетия и завоевал для нее свободное человечество»<sup>288</sup>.

*Моцарт взорвал XVIII век и вышел в будущее. Элементы будущего в творчестве Моцарта вытекают из самой сущности этого творчества, являющего собой узловой пункт. Он — пол-*

нейшая противоположность формалистическому, рассудочному, манерному, внешне грациозному и элегантному XVIII веку (рококо которого включает в себя и дворянский, и буржуазный элемент), однако он высосал из него лучшее, чтобы затем убить его. Синтез стал антитезисом, из него вышел разрушитель. Синтез его включает и более отдаленное прошлое: в нем звучат и старые протестантские хоралы («Волшебная флейта») <sup>289</sup>, и Палестрина (в мессах), и григорианское пение (Командор), а по содержанию он гораздо более человек Ренессанса (Джизмонда), чем человек XVIII века; «Дон-Жуан» — XIV или XV век, но никак не XVIII; в «Титусе» как будто прерафаэлиты или равеннские мозаики; таинственная неопределенная звучность его самых простых аккордов — как элементарные, но и таинственные фигуры раннего Ренессанса; а в глубине его эллин, древний грек, одевающий очарованиями цветущей земли Элевзинские мистерии, чувственный оргазм и просветленный космизм. *Все это прошлое, и дворянское, и буржуазное, и народное, ремесленное, крестьянское в нем подает руку будущему и входит в состав создания нового мира. Элементы прошлого превращаются в нем в элементы будущего.* Водораздел пройден — в результате охват далекого будущего. Как говорит Лерт, музыка Моцарта «обладала страшной силой сжимать все самые противоположные течения эпохи и, сплавив их воедино, порождать новое» <sup>290</sup>.

*Прежде всего, в элементах будущего у Моцарта мы находим ту психологическую правду, реализм, громадное многообразие и внутреннюю многогранность характеров — не бытовые зарисовки, а воплощение характеров, которые делают его вторым Шекспиром и сближают с психологическим романом XIX века. В музыке не было ничего подобного ни до, ни после него; в поэзии не было ничего подобного после Шекспира (французские классики не имеют этой внутренней многогранности характеров и их неподражаемой правдивости); одновременно с Моцартом выступил его духовный брат Гёте, «Гёц» которого возрождает шекспировскую драму; подобное моцартовскому богатство и реализм характеров дал в романе XIX века Бальзак. Это и есть «революция музыкальной сцены», которой Лерт посвятил свою книгу. Лерт очень хорошо показал, как из синтеза старого получилось новое, разрушившее старое. «Как мы уже видели,— пишет он,— всей музыке было присуще то, что она пыталась изображать аффекты». (Подчеркиваю — не цельные многогранные характеры, а отдельные аффекты.— Г. Ч.) «Опера-seria заставляла душу лирически петь, французская опера заставляла своих персонажей декламировать, операбюффа живописала аффекты в их преломлении через ритмический образ внешнего движения, opéra-comique давала музыкальное выражение психологии общества эпохи рококо <sup>291</sup>, зингшпиль описывал в песнях немецкие психологические типы. Как*

*Гёте — поэт, так Моцарт — композитор собрал все эти отдельные тенденции воедино и создал, по своему подобию, цельного, рельефного человека. Душа поет, характер действует, жизнь в ее внешнем ритмическом проявлении движется вперед, общественное положение персонажей проявляется уже в их первых тонах, и в них во всех по-народному светится мелодика немецкой сверхчувственно чувственной песенности»* <sup>292</sup>.

Как говорит Аберт, «каждый человек был для Моцарта чем-то новым, необъяснимым, неким до сей поры не существовавшим смещением душевных сил, и это смещение было именно тем, что его больше всего приковывало. Поэтому ему удавались образы, которые при всей своей простоте часто так непостижимо разнообразны» <sup>293</sup>.

И снова привожу слова Лерта: «Захваченный всеобщими стремлениями культуры его эпохи, Моцарт должен был сам из себя стать шекспирическим, бурным и дерзновенным. Так, чувствуя время, из самого себя создал он нового человека своей музыки» <sup>294</sup>.

Глюк во Франции и Австрии, Йоммелли <sup>295</sup> в Германии и Италии *начали* «ту великую революцию оперного театра, завершителем и классиком которой является Моцарт» <sup>296</sup>.

Итак, *Глюк и Йоммелли — зачинатели, Моцарт — завершитель*. Аберт в своем громадном двухтомном труде подробнейшим образом анализирует домоцартовских композиторов сцены и разбирает во всех деталях оперы Моцарта, так что произведенный Моцартом переворот музыкальной сцены как бы руками хватаешь.

Йоммелли не оставил следов в позднейших поколениях, Глюк — фигура крупная и не забытая, но господствующие представления о нем неправильны. Между конструкцией его опер и вагнеровской системой нет ничего общего (говорю о *конструкции*). Он безнадежно устарел, попытки его возрождения в Германии и Франции не удаются, это исторические спектакли, а не актуальные (когда даже оперы Генделя в некоторой степени удастся возродить: в них больше теплится жизни!). Причина — сухой неподвижный академизм Глюка, возведенный им даже в теорию <sup>297</sup>. Отсутствие динамизма плюс академическая теория делают Глюка внутренне неподвижным. Пауль Беккер в «Истории музыки» после глав о Гайдне и Глюке, непосредственно перед главой о Моцарте, поместил свою фразу о появлении на музыкальной арене новой, динамической, революционной личности.

Целая плеяда второстепенных вагнерианцев, таких как Эд. Шюре <sup>298</sup>, изображает Глюка предшественником Вагнера, полу-Вагнером, это неверно. Опера Глюка состоит из речитативов, арий, хоров, пантомим, балетов, танцев (таких как менуэт, сарабанда, пассакалья). Один кусок следует за другим, без связующего цемента между ними, каждый кусок внутренне непо-

движен. Чувства взяты абстрактно, как химический элемент, и без малейшего внутреннего изменения демонстрируются на протяжении целого номера. Это не мятущаяся живая психология. В теории Глюка это было даже одним из основных элементов. Он выдвинул теорию упрощения: должны быть величественные, простые линии, элементарные образы, поэтому каждый персонаж воплощает один аффект и доводит его до грандиозного выражения. Это не живая человеческая личность.

Вагнер не разделял заблуждений второстепенных вагнерианцев относительно Глюка; хотя он его сильно прославлял, однако писал про Моцарта (как всегда, приплетая «инстинкт»), что «этот великолепный композитор своим верным чутьем»<sup>299</sup> гораздо больше сделал для развития музыкальной драмы, чем Глюк и вся его школа. Даже Вильгельм Шерер в своей «Истории немецкой литературы»<sup>300</sup> пишет, что отношение Моцарта к Глюку было приблизительно такое же, как отношение Гёте к Клопштоку. Глюк выбросил из оперы то, что было не для драмы, но для глупых слушателей («длинные уши», для которых вопреки настояниям отца Моцарт не хотел писать). Подобно изгнанию торговцев из храма, Глюк выбросил спекулянтов голосовыми эффектами, но храм остался старым. Значение оперы Глюка в том, что он выбрасывал все, кроме основного аффекта каждого момента. Но основной аффект выражался в старых формах и сам схватывался как нечто неподвижное, так же статически, как статична вся старая опера до Моцарта. Рационализм XVIII века, аллегория, абстракция, упрощение вытравило жизнь, все сухо, все неподвижно, нет живой человеческой индивидуальности. *Моцарт еще не перевернул все.*

Пауль Беккер в «Истории музыки» указывает, что в реформе Глюка уничтожается примат голоса, уничтожается мелодия как самоцель, но мелодия остается как вокальная мелодия и в качестве таковой как «ведущее начало»<sup>301</sup>. Холодная пластика Глюка не могла создать революции музыкальной сцены. Революцию произвел Моцарт, перенесший действие в музыку — интродукция, ансамбли, финалы, арии действия. Другие его арии дают психологический анализ — и тут также непрерывное действие, но внутреннее. Неподвижности у Моцарта нет никогда и нигде. Психологическое действие непрерывно, всегда — мятущаяся душа с миллионом терзаний, миллионом движущихся настроений; все всегда движется у Моцарта. Это — динамизм Моцарта, новой личности, взорвавшей старый мир. Моцарт не принял систему Глюка, потому что его собственная система пошла гораздо дальше.

Указывая на сильное влияние Глюка (особенно его хоров) на Моцарта, проявляющееся в «Идомене», Паумгартнер говорит, что *результат* у Моцарта совершенно иной: «Классицистское, неподвижное, неизменяемое глюковских индивидуальностей и его сценического действия совершенно противоположно

живой естественной сущности Моцарта. Так, хоры „Идоменея“, величавые партии оперы, несмотря на кажущуюся схожесть звучания в героико-патетических эпизодах, получают принципиально иное воплощение. Масса, которая у Глюка кажется единым существом, повелеваемым некой мрачной волей, у Моцарта превращается в совокупность воодушевленных индивидуумов»<sup>302</sup>.

Все эти вопросы особенно подробно разработаны у Аберта. Будущее принадлежало не академизму Глюка, а моцартовскому динамизму, вечно пылающему у него пламени живой стихии действительной жизни, реальных, мятущихся, полных правды человеческих характеров. В главе, посвященной анализу творчества Глюка, Аберт говорит о характерах действующих лиц его опер, что это «не индивидуальность в современном смысле (это не моцартовские индивидуальности! — Г. Ч.) и не единовременное единство различнейших душевных качеств, но носитель определенных, ясных и понятных основных идей (втискиваемых Глюком в простейшие формы), перед которыми все прочие черты должны отступить на задний план или совсем исчезнуть как второстепенные. Тем самым Глюку неизвестно современное понимание драматически-психологического развития и в этом заключено решающее отличие его драматургии от позднейшей, также и от моцартовской»<sup>303</sup>.

Глюк улучшил декламацию, развил оркестровую красочность (это его большая заслуга), но это не меняет факта чрезвычайной примитивности его музыкальной драмы. Но как справедливо заметил Аберт, «мерить драматургию Глюка масштабом позднейших композиторов, например, Моцарта или Вагнера, было бы для нее роковым... Эта драматургия еще не ведает позднейшей радости психологических проблем, но преследует в своих основных идеях и их развитии одну единственную цель — наивысшую простоту и ясность»<sup>304</sup>.

Музыкальное влияние Глюка на Моцарта Аберт отмечает на всем протяжении творчества последнего, вплоть до «Волшебной флейты», но из прежней оперы Моцарт сделал нечто совсем новое. Моцарт создал современную музыкальную драму с современной психологией, притом в наивысшей многосложности человеческого внутреннего мира. В психологии своих действующих лиц Моцарт «предстает как современный ум»<sup>305</sup>. В «Идоменее», где влияние Глюка гораздо сильнее, чем позже, Аберт прослеживает это фундаментальное различие. Например, ария Илии<sup>306</sup>. «В груди Илии борются между собой разнообразнейшие чувства и представления: ее врожденная девическая робость, благоговение перед царем, печаль о своей участи и связанные с ней воспоминания о счастливых днях на родине и, наконец, любовь к Идаманту. Глюк еще типизировал, иными словами, приводил все к простейшей формуле. Моцарт, напротив, индивидуализирует, он делает полноправными все душев-



ные порывы и, в противоположность экономному Глюку, использует для этого множество мотивов, которые сменяют друг друга, часто в самом тесном пространстве. Перед нами постоянное перекрещивание и смешение различных душевных качеств, и все же у нас никогда нет ощущения разбросанности, напротив: все многообразие бессознательно смыкается в единство»<sup>307</sup>.

Этот анализ бросает яркий свет на произведенную Моцартом революцию музыкального театра. *Музыкальная сцена Моцарта есть современный нам роман в музыке*. Именно Моцартом пройден здесь водораздел между старым и новым миром. Отсюда — *нынешнее возрождение Моцарта*.

Леопольд Шмидт в своей популярной книжке о Моцарте говорит об этом так: «Моцартовское движение началось и особенно отчетливо проявилось в связи с 150-летием со дня рождения композитора»<sup>308</sup>. Пауль Беккер видит одну из особенностей нынешнего поколения в отходе от романтизма и от «культурной музыкальной драмы» Вагнера и в возвращении к «Eros-spiel» моцартовской оперы<sup>309</sup> (игра сил действительной жизни с чувственным переживанием в основе). Вся книга Лерта есть конкретное проявление моцартовского Ренессанса, как бы его памятник. Много говорит о нем Паумгартнер. *Голос зрелого Моцарта*, «полный предчувствий говорит душе грядущей эпохи»<sup>310</sup>.

*Только теперь начали понимать Моцарта*: «Только теперь люди смогли от бессмысленного культа красоты перейти на путь чистого познания, властвующего над природой [naturgewältigen] синтеза его творчества. Именно в этом синтезе заключен секрет никогда не увядающей юношеской силы, современности его музыки, всегда указующей в грядущее»<sup>311</sup>.

*Моцарт — современнейший*. Переход Рихарда Штрауса от вагнеровского периода творчества к моцартовскому — тому живое подтверждение. Шпехт говорит о «покоряющем возрождении звукового мира Моцарта»... «Моцарт вновь воскресает»<sup>312</sup>. Аберт говорит: «Именно в последние двадцать лет наша позиция по отношению к Моцарту значительно изменилась против прежней... Сегодня Моцарт более полон жизни, нежели тридцать лет тому назад»<sup>313</sup>.

Сила моцартовского Ренессанса во Франции проявилась при постановке моцартовского цикла Бруно Вальтером<sup>314</sup> в Париже. Книга Лалуа также иллюстрация моцартовского возрождения. Каждый великий композитор имеет, так сказать, свою «андрию», свой день, когда он максимально блещет и отвечает потребностям и нуждам, максимально вызывает восторг. Для Моцарта это отнюдь не был XVIII век, ибо зрелый Моцарт порвал с XVIII веком, и XVIII век от него отвернулся. Но и XIX век не был днем Моцарта, он шел в другую сторону, романтики восторгались им глупо, искажая его музыкальный

образ, создавая даже ложный образ, а другие вообще ничего в нем не понимали. *Только теперь начинается день Моцарта*, и Паумгартнер помещает его *в будущем*, считая, что мы до Моцарта не доросли.

Изменения в отношении к великим композиторам — проявление очень глубоких общественных и культурно-исторических течений. Не имею возможности заняться здесь анализом этого явления. В отношениях общества к Пушкину, к Шекспиру, к Расину, к Эсхилу и Софоклу мы видим отходы и возвращения — это вроде маятников. Несколько яснее и лучше прокомментирован нынешний отход от Вагнера — гораздо менее ясен начинающийся отход от Бетховена. Он яснее во Франции, чем в Германии. Он в настоящее время не коснулся парижской большой публики, ни одного композитора не играют в Париже так много, как Бетховена. Отошли или отходят от Гуно, Делиба, Сен-Санса, Рейе<sup>315</sup>, отходят даже от Массне: Бетховен господствует. Не то в передовых музыкальных кругах Франции. Для предшествующего поколения Бетховен был все: величайшим поклонником Бетховена является Ромен Роллан (он называет Бетховена всеобъемлющим воплощением XIX века). Книжка Эррио<sup>316</sup> о Бетховене очень хороша и примечательна тем, что хотя Эррио не профессионал, а дилетант, однако он знает Бетховена насквозь и прекрасно его понимает. Больше всего он выдвигает последние квартеты и с некоторым пренебрежением проходит мимо таких сочинений, как септет, фортепианный квартет, фортепианный квинтет, «sonata quasi una fantasia», которые были так выдвигаемы в дни нашей молодости. Последние квартеты, последние сонаты, Торжественная месса прекрасно поняты Эррио и вообще теперь поняты.

Но совсем не то у представителя передовых кругов Франции — Лалуа. Он — руководящий музыкальный эстет периода импрессионизма, близкий к Дебюсси, эстетико-философский интерпретатор этого этапа. Он учился у человека старой школы, д'Энди, который не любил Моцарта и больше всего останавливался на Бетховене; и вот Лалуа кончает культом Моцарта. В молодости Лалуа слушал последние квартеты Бетховена после объяснений д'Энди с величайшим преклонением, и вдруг замечал, что больше не слушает: «Я отталкивал как дьявольское искушение кощунственную, навязчивую мысль о том, что результат не соответствует усилию»<sup>317</sup>.

Рауль Пюньо, Изаи<sup>318</sup> и другие непрерывно играли квартеты и сонаты Бетховена. Вот как рассказывает Лалуа об их восприятии: «Моя мать и я, мы считали себя обязанными присутствовать на этих серьезных концертах, которые пытались слушать со сложенными руками в зале Плейеля, превращенном в молельню. Но дьявол был тут как тут. Он прятался в блеске

люстры, в резонансе фортепиано, в скрипе смычков, чтобы захватить вас, порой в самый патетический момент, на месте преступления, когда во время короткой дремоты внезапно просыпаешься от невольного кивка расслабившейся головы, который мы нарочно продлеваем, чтобы отвести глаза соседям, сделав вид, что какая-то деталь облицовки стены или пола вдруг привлекла наше внимание»<sup>319</sup>.

Я лично этого отношения к последним квартетам Бетховена не разделяю, но появление таких настроений у передовых французских музыкантов заслуживает серьезного исследования. Я не знаком с литературой новейших французских музыкальных кругов, но в прессе, в газетах и журнальных статьях мне часто попадались указания на то, что в этих кругах распространен взгляд на Бетховена, как на «великого, но громоздкого гения», с которым лучше иметь поменьше дела и у которого неинтересные темы и банальные гармонии. Дебюсси называл Бетховена варваром<sup>320</sup>.

В Германии традиции сильнее, подобные высказывания реже, слабее, стыдливее. Пауль Беккер усиленно славословит Бетховена и даже считает его три В-диг'ных фуги (в сонате, квартете<sup>321</sup> и Торжественной мессе) предвестниками линейной музыки. Однако и у него есть отзвуки тех взглядов, которые чаще встречаются во Франции. «Существуют композиторы второго и третьего ранга, которые изобретали, в узко музыкальном смысле, значительно более красивые темы и мелодии, нежели Бетховен», — говорит Беккер в «Новой музыке»<sup>322</sup>, но тут же прибавляет, что критерий симфонического искусства не в этом, но в силе и способности к объединению аудитории единым переживанием [Gefühlsgemeinschaft]. И дальше<sup>323</sup> он повторяет эти мысли, чтобы опровергнуть предъявляемые Малеру обвинения в банальности его тем и мелодий.

Я спросил однажды Отто Клемперера<sup>324</sup>, чем объясняется охлаждение к Бетховену. Он ответил, что виноват школьный учитель, превративший Бетховена в нечто филистерское; задача его, Отто Клемперера, в том, чтобы раскрывать обществу живого, бурнопламенного Бетховена. Вообще же холодное отношение многих новейших музыкальных эстетов к Бетховену нельзя считать непониманием, это нечто более серьезное и глубокое.

Между прочим, противопоставление пессимизма Моцарта, который в детстве был окружен блеском и под конец жизни был забыт современниками, и оптимизма Бетховена, который начал жизнь борьбой и кончил триумфом, я нашел у нескольких авторов. Мерсман говорит: «Бетховен, появившийся в Вене через год после смерти Моцарта, проделал обратный путь. Он начинается в обстановке тупой бюргерской ограниченности, которая в последние годы Моцарта все чаще прорывала красочный покров жизни; и он кончает на господствующей высоте, на

которой прошла юность Моцарта. Контраст их похорон глубоко символичен» <sup>325</sup>.

У Пауля Беккера я читал в связи с рентой Бетховена: «Повседневные заботы были далеки от него. Его сочинения пользовались спросом как у публики, так и у издателей. ... Материальных забот, подобных заботам Моцарта, Бетховен не испытывал. Когда в 1809 году он получил предложение прибыть в качестве капельмейстера к королю Жерому в Кассель, три венских аристократа сложились и обеспечили ему ренту для того, чтобы он остался в Вене. В последующие годы в результате падения стоимости денег рента уменьшилась, и Бетховен должен был судиться за выплату полной суммы» <sup>326</sup>.

Различия оценок вытекают из внутренних различий у самих оценивающих. Сотрудник «Мелоса» Петер Эпштейн совершенно правильно пишет в «Die Music» о моцартовском Ренессансе, что в нем «ощущаются серьезные изменения в общественном сознании, направленные против общепринятого представления о Моцарте... Моцартовский Ренессанс принес глубокое понимание (прежде встречавшееся лишь у немногих) того, что якобы столь непроблематичное искусство (искусство Моцарта.— Г. Ч.) раскрывается только перед самым тонким наблюдателем и что сфера его выразительности ведет далеко за пределы вечно безоблачной радости в тот демонический душевный мир, о котором с трудом можно было догадываться» <sup>327</sup>.

Углубленное понимание Моцарта, его динамизма и проблематики было обусловлено изменениями в восприимчивости и переживаниях сменяющихся поколений. Автор большой книги о Шуберте Феликс Гюнтер говорит: «Несомненно, настало возрождение Моцарта, более того: мы, наконец, захвачены Моцартом [die Ergriffenheit in Mozart]» <sup>328</sup>. Это очень хорошо сказано — «захвачены Моцартом». *Пафос его восприятия!*

Музыкальный историк Эрнст Левицкий <sup>329</sup>, переделавший «Идоменей» и подготовивший для исполнения Мессу с-moll, в своем труде «Моцарт как минорный композитор» исследует, как много раз Моцарт употреблял минор. Это совершенно неправильный подход. *Как раз в некоторых его мажорных вещах сильнее всего скорбь, пессимизм, безнадежность*, например в последнем фортепианном концерте, в последней скрипичной сонате <sup>330</sup>, в Adagio для кларнетов и бассетгорна.

*Мы дорожим нашим углублением Моцарта, мы дорожим движением вперед по пути понимания Моцарта.* («Мы упорно акцентируем глубокого, демонического, трагического Моцарта») <sup>331</sup>. *Это исторический факт, а не колебания моды.*

Берлинский пианист Эдвин Фишер <sup>332</sup> так изображает общее содержание творчества Моцарта: он, Фишер, встретил «очаровательное существо» из старой Вены — и это был кусочек Моцарта, один из аспектов Моцарта; в музыкальной академии в Болонье он читал староитальянские партитуры — и

снова вставал перед ним кусочек Моцарта; а когда у Бетховена появляется демон и какая-нибудь сцена оказывается охарактеризованной в немногих звуках, тогда не говорят: «подлинно по-бетховенски», но — «подлинно по-моцартовски», ибо эти великие драматические места, самые захватывающие, сперва встречаются у Моцарта<sup>333</sup>. Только, по-моему, Фишер должен продолжить и также сказать: Моцарт современнейший из современнейших.

Ради самих себя мы ощущаем потребность очистить Моцарта от «Рококо»-легенды, легенды о солнечном юноше и легенды о нем как итальянце. *С одной стороны — неподражаемый реализм, искрометный кубок жизни, характеры, характеры, цветущая земля; с другой стороны — космизм, мировые силы, эллинский оргазм, проблематика, пессимизм, демонизм. Это совершенно исключительное соединение двух полюсов — и космоса, и конкретной жизни — выдвигает его и делает столь близким нам.* Рожков говорит о Ренессансе: «В эпохи великих революций (дело идет об общественных переворотах в широком смысле. — Г. Ч.) отдельные культурные достижения доходят до чрезвычайной высоты, *предвосхищают далекое будущее*»<sup>334</sup>. Именно Моцарт.

Проблематика Джиоконды — и целомудренной, и вакханки, таинственная красота из глубин мировых сил, загадочные внутренние миры встают перед нами у Бодлера, отражавшего, как чувствительная ретина, и ужасы, и тончайшие цветы своего сложнейшего исторического периода:

Скажи, откуда ты приходишь, Красота?  
Твой взор — лазурь небес иль порождение ада?  
Ты, как вино, пьянишь прильнувшие уста,  
Равно ты радости и козни сеять рада,

Заря и гаснущий закат в твоих глазах,  
Ты аромат струишь, как будто вечер бурный;  
Героем отрок стал, великий пал во прах,  
Упившись губ твоих чарующею урной<sup>335</sup>.

Совершенно, совершенно Моцарт! Одна из основных стихий универсального Моцарта — эти сладострастные и таинственные звучности, чувственные и идеальные, пресыщенные аккорды и трепещущие страстностью мелодии — комментарием для них служит Бодлер, и ни один композитор не осуществляет этого комментария так, как Моцарт. Особенно опера «Cosi fan tutte» — монументальный памятник Эросу, мировой силе, любви-страсти, любви-поэзии — это лучшее из Бодлера, но в колоссальном увеличении. И в инструментальной музыке, особенно в четырех последних квартетах Моцарта, самых чувственных и оргиастических, в квинтете с кларнетом (К. 580), вообще во

всех полнокровных, но утонченнейших, пресыщенных, чувственных и идеализированных красотах его инструментальной музыки — лучшее из Бодлера.

Напомню еще раз мысль Аберта о том, что Моцарт анализирует людей не с позиций отвлеченно понимаемого добра и зла. О воплощении любви в творчестве зрелого Моцарта Аберт говорит следующее: «По отношению к такому исконному явлению [Urphänomen] нет естественно никакого морального мерила, никакого различия между добром и злом. Моцарт не признает любви ни как греха, ни как спасения... эта присущая Моцарту природная сила предстает перед нами в самых различных проявлениях. Моцарт, в многообразии своего дарования переживает любовь (противоположность Вагнеру с его вечным искуплением. — Г. Ч.) и воплощать ее средствами искусства, не имеет себе равных в истории оперы»<sup>336</sup>.

А вот слова Пауля Беккера о воплощении любви у Моцарта: «Можно было бы сказать, что это языческое изображение первобытного человеческого влечения, свободного от сознания греховности... это сознание греховности любовного влечения появляется впервые у Вагнера»<sup>337</sup>.

Я, конечно, совершенно оставляю в стороне другую сторону Бодлера, изображение грязного и гнилого, всякие «притоны Парижа», «вино убийцы», «падаль», «вампиры», «нищие». Вся эта упадочно-грязная, наслаждающаяся гнилью сторона Бодлера не выражена непосредственно у Моцарта. Она скрыта в тех тайниках его непредполагаемой духовной сферы, которые дают себя чувствовать, в таких громадных мировых полотнах, как фортепианный концерт с-moll, фортепианный квартет g-moll, где человеческие массы будто рыдают и вскрикивают в ужасе, скорби и отчаянии. И более всего в совершенно исключительной фуге для двух фортепиано с-moll (К. 426). Прекрасная же сторона Бодлера иллюстрирует один из основных аспектов Моцарта. Как характеризует Бодлера Поль Валери: «...Все в нем очарование, музыка, чувственность, могущественная и отвлеченная... Великолепие, форма и сладострастие. В лучших стихотворениях Бодлера — сочетание плоти и духа, смешение торжественности, горячности и горечи, вечности и интимности, редчайшее соединение воли и гармонии...»<sup>338</sup>

Полнейшее совпадение с Моцартом. И именно с Моцартом, не с кем-либо иным, в музыке только у Моцарта имеется в такой степени это соединение.

Какая чисто моцартовская музыка у Бодлера, например в стихотворении «Фонтан»:

Ты очи свои опустила!  
Замри в этой позе небрежной,  
Чтоб сердце твое охватила  
Истома волной безмятежной.  
Ведь в говоре влаги фонтанной

Дневною порой и ночью  
Экстазы любви неустанно  
Звучат гармоничной волною!

Вот струею многоцветной  
Столб воды, качаясь, встал,  
В каплях влаги искрометной  
Луч Фебен заблестал,  
Вот он с плачем вновь упал  
В брызгах пыли, чуть заметной!

Не так ли и дух твой сияньем  
Мгновенная страсть зажигает,  
И, схвачен могучим желаньем,  
Он дальних небес достигает;  
Не так ли в паренье отважном  
Он падает вдруг, рассыпаясь,  
С рыданием грустно протяжным  
Мне в душу до дна опускаясь?

Вот струею многоцветной  
Столб воды, качаясь, встал,  
В каплях влаги искрометной  
Луч Фебен заблестал,  
Вот он с плачем вновь упал  
В брызгах пыли, чуть заметной!

Но сладко, в истоме беспечной  
Примкнув к этой груди лилейной,  
Внимать этой жалобе вечной,  
В немолчном рыданье бассейна.  
Журчание, лунные дали,  
Деревьев ночное дрожанье, —  
Как в зеркале, в нашей печали  
Мне видно мое обожанье!

Вот струею многоцветной  
Столб воды, качаясь, встал,  
В каплях влаги искрометной  
Луч Фебен заблестал,  
Вот он с плачем вновь упал  
В брызгах пыли, чуть заметной! <sup>339</sup>

Томление от избытка страсти, и легкие порхающие звуки фонтана, космизм прекрасной ночи, и скорбь в основе — «жалоба вечная», «рыданье протяжное», — сливающиеся с упоительным оргиазмом — о, Моцарт, Моцарт! В последних квартетах и квинтетах, трио, скрипичных сонатах эти именно элементы. У Бетховена нет такой чувственности; романтики — поверхностнее, импрессионисты — мельче. Я, конечно, не подкладываю Моцарту программы, это был бы совершенно ложный путь; я сопоставляю переживания... Глубочайшее... сложнейшее... легчайшее... волшебнейшее...

Теофиль Готье в знаменитом вступительном очерке к «Поэмам в прозе» Бодлера говорит о Фернанде Буассаре, у которого собирався кружок Бодлера: «Он предавался искусству с каким-

то сладострастием, и никто не наслаждался великим творением с большею утонченностью, страстностью и чувственностью»<sup>340</sup>. Эти переживания всецело относятся к Моцарту: утонченность страстность, чувственность.

О стихотворениях в прозе Бодлера Теофиль Готье говорит: «Он схватил и уловил нечто не поддающееся выражению, передал беглые оттенки, занимающие среднее место между звуком и цветом мысли, похожие на мотивы арабесок или на темы музыкальных фраз»...<sup>341</sup> — И будто Моцарта слышишь... Эти утонченнейшие эпизодики, едва уловимые полумысли, вздохи, умолчания, мимолетные острые диссонансы, внезапные протяжные нотки духовых — все совершенно совпадает! «Автор „Цветов зла“ извлек из нее (т. е. из формы маленькой поэмы в прозе. — *прим. ред.*) поразительные эффекты, и иногда дивисься, каким путем язык достигает той резкой ясности солнечного луча, который в голубой дали выделяет башни, развалины, группу деревьев, вершину горы, благодаря чему получают изображение предметы, отказывающиеся от всякого описания и до сих пор не разрешавшиеся словами»<sup>342</sup>.

Вот оно именно моцартовское неподражаемое искусство эпизодов! Это все черты одного моцартовского полюса, исключительно и неподражаемо соединяющегося у него с другим полюсом, реально-жизненным, балзаковским, но как эти черты совпадают со словами Готье!!! А вот совершенно как моцартовское Adagio, где под солнечным сиянием скрыта трагедия, ее не видно прямо, не слышно прямо, но она чувствуется над поверхностью, притом трагедия реальная, жизненная («Шут и Венера»): «Какой удивительный день! Обширный парк млеет под взглядами жгучего солнца, как юность под властью любви.

Ни малейший шум не выдает этого всеобщего экстаза природы; даже воды как будто погружены в сон. Это — молчаливая оргия, совершенно не похожая на шумные людские празднества.

И чудится, что свет растет и растет, кругом все сияет ярче и ослепительнее, возбужденные цветы как бы горят желанием соперничать своими красками с небесной лазурью, и в знойном воздухе ароматы восходят к светилу, подобно струйкам дыма...»<sup>343</sup>

Томительное моцартовское Adagio с почти неуловимой кантиленой и протяжными нотами кларнетов и валторн, с красочными чувственными диссонансами... И в этой обстановке шут [un fou] в костюме шута, лишенный любви, страдает и смотрит со слезами на статую Венеры — как у Моцарта вся глубина человеческой психологии у Папагено, или как страдает Моностатос, — «но неумолимая Венера смотрела куда-то вдаль своими мраморными очами»<sup>344</sup> — моцартовский космизм, все в за-  
ключение покрывающий.



А вот еще типичный Моцарт — сияние и черная бездна («Пирог»)... «...На поверхности маленького неподвижного озера, черневшего своей неизмеримой глубиной, мелькала иногда тень облачка, подобно отражению мантии воздушного гиганта, пролетающего по небу. И мне помнится, что необычайное и торжественное чувство, вызванное этим величественным безмолвным движением, наполняло мою душу радостью и страхом»<sup>345</sup>.

Есть у Моцарта *Adagio* для кларнетов и бассетгорнов *B-dur* — торжественное сияние и что-то черное, как на краю бездны, и спокойная радость, и сливающийся с ней ужас. А как часты у Моцарта эти порхающие бестелесные фигурки, волшебнейшие, как брызги или тени при лунном свете, фантастические, вьющиеся и зовущие образы. Теофиль Готье говорит об одной из бодлеровских поэм в прозе: «„Дары луны“ Бодлера — очаровательное произведение, в котором поэт с волшебной иллюзией изображает... проникновение в комнату ночного светила с его фосфорическим голубоватым светом, с его радужным, сероватым перламутром, с его пронизанным лучами сумраком, в котором, как мотыльки, трепещут осколки серебра. С высоты своей облачной лестницы луна склоняется над колыбелью заснувшего ребенка, обливая его своим полным таинственной жизни светом и своим светящимся ядом; эту бледную головку она, как фея, осыпает своими странными дарами и шепчет ей на ухо: „Ты вечно останешься под влиянием моего поцелуя. Ты будешь прекрасна, как я. Ты будешь любить то, что меня любит и что я люблю: воду, облака, молчание, ночь, безграничное и зеленое море (как фортепианный концерт *D-dur*, К. 537.— Г. Ч.); воду бесформенную и многообразную (его *Larghetto*.— Г. Ч.), страну, где ты не будешь, возлюбленного, которого ты не узнаешь, чудовищные цветы, потрясающие волю ароматы, кошек, замирающих на фортепиано и стонущих, как женщины, голосом хриплым и нежным“»<sup>346</sup>.

Есть у Моцарта бесподобное *Adagio* и *Rondo* для стеклянной гармоника, флейты, гобоя, альты и виолончели (К. 617), сочиненное за полгода до смерти. Само сочетание звучностей создает нечто легкое, туманное, приглушенное, серебристое, волшебное. Это как бы поэма лунного света. Конечно, тут нет бодлеровской программы, Бодлер вряд ли знал *Рондо* Моцарта; нет мяуканья кошек. Но переживания удивительно напоминают бодлеровскую поэму в прозе. Так волшебно, так легко, поэтично и так полно таинственности и скрытого глубокого ужаса: сначала *Adagio* — «завуалированный лунный свет, мечтательность»...<sup>347</sup> Затем в *Рондо* легкие порхающие тени в лунном свете, и все время что-то недоговоренное, скрытый пафос и тоска, близость чего-то не сказанного, волшебного, загадочного, обрывки любви или предчувствия любви и смерти, все в неразгаданной глубине грез, намеки в серебристых, легких, порхающих воздушных образах.

Теофиль Готье в связи с поэмами в прозе Бодлера вспоминает «Оберона» Вебера<sup>348</sup>, но насколько Вебер мельче и поверхностнее. В нем нет этой упоительной чувственности и нет скрытой, предчувствуемой бездны.

Сопоставление Бодлера и его инфернальной и небесной красоты с пресыщенными интенсивнейшим содержанием кантиленами Моцарта и его таинственными звучностями обнаруживает с ослепительной яркостью до какой степени у Моцарта не грация, не веселость, не XVIII век, не рококо, не свет Гелиоса, не итальянщина, не фидиевская уравновешенная идеализация, а нечто гораздо более глубокое и сложное, труднее уловимое, загадочное, как «Матери»<sup>349</sup> у Гёте, как эллинизм Элевзинских орнаментов (без мистики) и загадочная улыбка египетских мраморов Глиптотеки, более легких, чем натуральные [que la nature]. Но это отнюдь не мистика, это новая фантастика, «неразгаданная духовная сфера», более глубокие мировые силы, более глубокие психические силы и силы природы, жизни и смерти и человеческих судеб — как писал о новой фантастике так красиво лучший из дадаистов Гильом Аполлинер:

Nous voulons vous donnez de vastes et d'étranges domaines  
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir.  
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues  
Mille phantasmes impondérables  
Auxquels il faut donner de la réalité,  
Nous voulons explorer la beauté contrée énorme où tout se tait... \*

Я беру *только* эти стихи Аполлинера и, конечно, ни на минуту не зачисляю Моцарта в дадаисты или сюрреалисты, у которых упадочный вздор, в то время как у Моцарта, как и у Гёте, есть загадочное, но не упадочное. Это утренняя заря нового мира, а у дадаистов и сюрреалистов много ребячества, озорства, прямая мистика, у сюрреалистов неоплатонизм, цитаты из Платона. Однако сопоставление с некоторыми стихами Аполлинера освещает стремление Моцарта в неизведанные области мира и психики, его проблематику, для которой еще нет формулы — это один из основных аспектов космического полюса Моцарта, соединяющегося у него с полюсом реальной жизни и живых характеров. Это соединение и создает в лице Моцарта феномен, которому нет подобного.

\* Ввиду отсутствия поэтического перевода стихотворения Аполлинера, оно приводится в оригинале и с подстрочным прозаическим переводом:

Мы хотим дать вам обширные и странные владения,  
Где тайна, как цветы, дарит себя тому, кто хочет ее сорвать.  
Там существуют новые огни невиданных цветов,  
Тысячи неуловимых миражей,  
Которым нужно придать реальность.  
Мы хотим исследовать красоту, огромный край,  
где все молчит...<sup>350</sup>

Чистый Моцарт — заключение сцены «Скалистый залив Эгейского моря» из II части «Фауста» Гёте:

Слава, море и волнение!  
Слава, пламя и горение!  
Слава, пламя! Влаге слава!  
Как все это величаво!

Слава ветра дуновению  
И пещер уединению!  
Слава вечная затем  
Четырем стихиям всем! <sup>351</sup>

Недаром Гёте считал, что если бы Моцарт не умер, именно он был бы призван написать музыку к «Фаусту». И недаром у того же Гёте: «Перед тружеником мир не безмолвствует». Гётеанский идеал — в реальном мире; Гёте объективист, как и Моцарт. Только многообразие и многогранность характеров, их реальность и правдивость у Моцарта больше.

Бодлер особенно интересовался английским опиоманом Де Куинси и частью изложил, частью перевел его исповедь «*Spiria de profundis*» \*. Де Куинси рассказывает об отчаянии, которое он пережил в детстве после смерти горячо любимой сестры Елизаветы: «Был полдень, — передает Бодлер это место его рассказа, — и, когда он вошел в комнату, его глаза не увидели сперва ничего, кроме огромного окна, настесь открытого, через которое палящее солнце низвергало все свое сияние. Воздух был сух, небо безоблачно; лазурные глубины казались совершенным образом бесконечности и глазу было невозможно созерцать, а сердцу представить себе более волнующий символ жизни и величия в жизни» <sup>352</sup>. Комната, залитая ярким солнцем, где покоится тело только что умершего горячо любимого человека, но трупа не видно, а только его присутствие чувствуется — совсем моцартовское переживание. Близкое этому переживанию — *Larghetto* в B-dur'ном фортепианном концерте (К. 595). Этот концерт написан Моцартом в год смерти — мажор, но глубокая скорбь, безнадежность, а в *Larghetto* как будто яркое солнце, все неподвижно в сиянии, и чувствуется присутствие смерти, как будто умер самый близкий человек, а потом всплывает кантилена, песня любви и страсти, и гаснет в отчаянии и пафосе смерти — основной пессимизм творчества Моцарта!

Маленький Де Куинси смотрит на тело сестры: «Лоб был, конечно, тем же, но застывшие веки, бледные губы, вытянутые руки его страшно поразили, и в то время, как, неподвижный, он смотрел на нее, поднялся неистовый ветер, ветер — самый меланхолический из тех, сказал он, какие я когда-либо слышал» <sup>353</sup>. Совершенно так же в Романсе d-moll'ного фортепи-

\* Из глубины вздыхаю (лат.).

анного концерта. В середине очаровательнейшей кантилены вдруг поднимается будто всплеск скорби и ужаса.

В «*Suspiria de profundis*» Де Куинси говорит о поглощенном морем городе Саванна-ла-Мар. Это не фантастический город Китеж или город Д'Ис<sup>354</sup>, это действительный погибший город, развалины которого видны иногда на дне моря, когда вода особенно прозрачна. «...Часто во время ясного затишья проходящие моряки замечают сквозь прозрачную толщу воды этот безмолвный город, сохранившийся, сказали бы, без единого колокола; они могут окинуть взором его площади, террасы, сосчитать его ворота и колокольни его церквей: огромное кладбище, завораживающее глаз подобно откровению в человеческой жизни, твердо стоящее в своем подводном убежище под покровом бурь, терзающих нашу атмосферу»<sup>355</sup>.

Таков углубленный Моцарт, проблематичный и космичный. На поверхности гладь моря с легкой игрою волн в солнечном свете, и обычный путешественник не видит ничего, кроме этой глади, этих легких волн, этого солнечного сияния, но опытный моряк, много раз там бывавший, наклоняет голову и всматривается в морскую глубину — там пышный город, неизведанный и чуждый, объятый загадочностью и таинственным покоем космизма. Это — настоящий Моцарт, глубокий Моцарт, *Suspiria de profundis*! Все творчество последних лет Моцарта есть *Suspiria de profundis*.

Мне иногда попадалось сопоставление пары Моцарт — Бетховен и пары Шелли — Байрон. Вообще Шелли очень далек от Моцарта; искусственная утонченность и манерность, полуумирающие или ультра-воздушные образы, романтические преувеличения фантастики, преувеличенные герои и злодеи, и рядом политическая или философская декламация, нередко весьма трескучая. Но когда Шелли со своей легкостью и прелестью подходит к основным элементам космоса, он близок к Моцарту и его упоительному космизму. А вот прямо-таки как будто характеристика моцартовского Эроса, в «Царевиче Атаназе» в великолепном гимне любви:

Любовь, Любовь, ты сладкое вино,  
Лишь твоего хотим мы опьяненья,  
И счастлив тот, кому оно дано;

Блаженные, хстящие забвенья,  
Пока еще листы не облетят,  
Готовя мудро кубки наслажденья,

Собирают твой роскошный виноград,  
И тысячи, что ждут очарованья,  
Росою из амвразии поят; —

Ты Океану льешь свои сиянья,  
Тобой живет морская глубина,  
И чарой нежной твоего влиянья

Лазурью глубь Небес напоена —  
То тень твоих таинственных воскрылий,  
Когда Земля особенно нежна.

Богатствами цветочных изобилий; —  
Ты меж камней, в горах, родишь мечту,  
Твои огни простор пустынь поили

И их не раз одели в красоту —  
Весною, в пышность листьев одевая  
Озябших зимних веток черноту,

Ты дышишь, и тобой душа людская  
Осенена всечасно, без конца,  
Ты ждешь, толпу людскую умоляя

О том, что страстно, с бледностью лица,  
Вымаливать она должна была бы,  
И отдают тебе свои сердца

Разбитые — одни лишь те, что слабы,  
Перед тобой лицом склоняясь в прах, —  
Но всех одеть сияньем ты могла бы<sup>356</sup>.

Вино, опьяняющее несметные толпы, сияние из океана, блеск лазурного неба, красота равнин и гор, весенняя зелень лесов — в этих образах выступает любовь-стихия, проникающая все моцартовское творчество, создающая его упоительность, его глубокая чувственность, его Эрос. «Mozarts — Eros». Космизм, проникнутый соками земли, красотой-чувственностью. Где-то я читал, что у Моцарта преобладает эротика, у Бетховена — эроика, разница только в одном маленьком т, но в этом маленьком т — целый мир.

В Вене Моцарт очень подружился с семьей знаменитого ботаника Жакена<sup>357</sup> — музицировали в ботаническом саду; особенно он был дружен с младшим сыном ботаника Готфридом Жакеном, пламенным юношей, прекрасным музыкантом; между ними происходили долгие разговоры; несомненный отзвук этих разговоров — фраза, написанная Готфридом Жакеном в альбоме Моцарта: «Истинный гений без сердца — вещь невозможная, ибо ни высокий ум, ни воображение, ни оба вместе не создают гения. Любовь! Любовь! — вот душа гения»<sup>358</sup>. У зрелого Моцарта — отнюдь не амуры, не галантность, не гедонизм XVIII века и не фальшивая слезливая чувствительность и сентиментальность того времени. Как в формах музыки, так и в содержании ее Моцарт — полная противоположность, антитезис XVIII веку. Аберт пишет: «Для зрелого Моцарта любовь, напротив, нечто совершенно иное, некая первозданная и природная сила, которая возвышает или принижает человека, в зависимости от того, с какими иными силами его нутра она сталкивается, но при всех обстоятельствах становится его судьбой»<sup>359</sup>.

Итак, любовь — судьба... Неокантианец Герман Коген говорит об этом в своем труде «Драматическая идея в оперных текстах Моцарта»! По его мнению, «сквозной драматической идеей у Моцарта является любовь, этос». Наоборот, знаменитый датский философ и мистик Кьеркегор построил на Моцарте свою *психологию эротики* <sup>360</sup>. Пауль Беккер говорит об этом так: «У Моцарта, величайшего творца музыкальных характеров и образов, начиная от „Похищения из сераля“, затем в „Фигаро“, „Дон-Жуане“, „Così fan tutte“ и кончая „Волшебной флейтой“, мы видим изображение любовного инстинкта во всех возможных воплощениях, толкуемого не в критико-проблемном плане, но воссозданного в наивной радости творца и выставленного как чудесное явление. Из многообразия этого наполненного сексуальными страстями мира музыка Моцарта черпает свои глубочайшие импульсы» <sup>361</sup>. Космизм Моцарта пропитан чувственностью; Керубино весь полон стремления к будущей любви — и в его песнях чувствуется мировая стихия, древний хаос шевелится. Для Пауля Беккера моцартовская опера есть «Erosspiel», но и во всей музыке Моцарта, не только в его операх, это есть постоянный глубочайший стимул. Прав Гюнтер: «Моцарт вновь возвращает музыку на землю» <sup>362</sup>, Адольф Бошо назвал свою книжку «La Lumière de Mozart»; он имеет в виду то особое сияние, которое выделяется из всей музыки Моцарта, даже из нескольких тактов, но, к сожалению, он по старинке, в духе романтической фальшивой легенды о солнечном юноше совершенно ложно усматривает в этом сиянии, как филистеры периода романтиков, что-то якобы небесное, неземное, ангельское, бестелесное.

Основная мысль книжки Бошо опять-таки совершенно неправильна: сопоставление Моцарта с Франциском Ассизским <sup>363</sup>. Правда, эта неправильность ослабляется тем, что у Франциска Ассизского Бошо находит пантеистический космизм, что приближает его к сокам земли. Но после пантеизма и культа природы он кончает все-таки христианским трансцендентализмом. Тут отрывка старой романтической ерунды о «солнечном юноше» Моцарте; тут полное неведение того основного факта, что у Моцарта никак не радостное умиление по поводу страданий и смерти, а самый мрачный пессимизм, и полное непонимание основного языческого характера моцартовского космизма. Бошо чувствует этот космизм, но он укладывается у него в старые засевшие в самом Бошо рамки трансцендентности, идеальности и т. п. Космизм Моцарта, преломляясь в католическом восприятии Бошо, извращается и делается чем-то совсем другим. Впрочем, Бошо сам разрушает свою систему — она-де не относится к операм (еще бы!): «Ни „Дон-Жуан“, ни „Свадьба Фигаро“, ни многие другие сочинения светского характера не обнаруживают (разве что в виде исключения) этого оттенка спиритуалистической нежности» <sup>364</sup>. В общем же, перед нами любопыт-

ный пример того, как собственная психическая конфигурация мешает восприятию чужого творчества. Играет роль также отсутствие знакомства с новой литературой вопроса. Но основной дефект все же в психике воспринимающего. Такие люди неисправимы, ложное отношение к предмету в них самих. Глубочайшая чувственность, проникающая красоту античного мира, от них тоже ускользает. В целях сравнения это явление интересное.

Из недавних поэтов назовем Верхарна, которого роднит с Моцартом острая чувственность, соединенная с упоительной красотой, переходящей в космизм рядом с радостью действительной реальной жизни: те же два полюса.

Вот отрывок из Верхарна:

Стань моим... Ничьих не бойся взоров —  
Наполнил мрак ночной безграничность просторов,  
Любовью взаимной звезды пьяны,  
Веет зефир благоуханный...  
Пылает мое обнаженное тело —  
На нем твоя плоть. И хочет всецело  
Тебя поглотить любовь <sup>365</sup>.

Настоящее моцартовское адажио. На многих вещах Моцарта можно было бы надписать: «И хочет всецело тебя поглотить любовь...» Его последние квартеты под это подходят — но не только они. Скерцо у Бетховена не шутка, менуэт у Моцарта не танец, а полумедленный Satz \* со счетом три; в последних квартетах менуэты — остро эротические.

Из позднейших французских поэтов Альбер Самен, особенно в изображении древнегреческого мира, упоительной прелестью и оргиастическим космизмом близок Моцарту.

Г а л а т е я:

Мы одни; вечер вступает в права.  
Ты слышишь? Шепчет тихо листва.  
Ты слышишь? Звуков неясный полет?  
То серебряный плеск струящихся вод.  
Спускается стадо с высот... Слышишь ты трель?  
То играет вдали пастушья свирель.  
Помолчим...

*(вдали аккорды, потом песня)*

Х о р:

Нимфы озер и лесов!  
Нежные феи цветов!  
Резвые нимфы ручьев,  
Что так любят, волнуя водную гладь,  
По кувшинкам дрожащим весь день бежать!  
Ветры свежесть и пыль вдоль дорог несут,  
Так оставьте скорей тихий ваш приют,  
И пускай к вам зефиры любовно льнут.

\* Часть (нем.).

У красок дня огонь угас;  
Ничей не слышен в рощах глас;  
Им ласки бриз несет сейчас.

С моря шум парусов все слабей —  
Корабли уплывают в Пирей.  
Полежать у фонтанов идите скорей!

Над розовым морем Феба багряный закат,  
Наши гимны сейчас на него полетят.  
Воспоем же, о сестры, благостный вечер в них,  
И день воспоем, отлетающий в даль,  
И ночь, у которой до ног голубых вуаль;  
Ночь важно шагает по облакам золотым;  
Под мантией звездной в руках у нее замерла  
Сонная мгла...

Нимфы рек и ручьев,  
Нимфы рощ и лесов!  
В танце обняться под сенью листвы пора,  
Платя надев из лазури и серебра.  
В море бормочет волна.  
Цветы закрывает луна.  
С тайной восходит она.

#### Г а л а т е я :

Пусть же будет вся ночь такой!  
Засыпает земля, полон мир тишиной.  
Луч последний с вершин отлетает во мрак.  
Ах, когда опускаются сумерки так,  
Мое сердце в груди как-то странно щемит  
И от слова вот-вот я расплачусь навзрыд<sup>366</sup>.

Какое типично моцартовское переживание! У него есть такие *allegretto* финалы в скрипичных сонатах, в трио, — тонкие, легкие, воздушные, упоительно-прелестные, бесконечно поэтические, в то же время с космизмом, ощущением вселенной, пропитанным глубоко-чувственным оргиазмом, с подоплекой пессимизма и слез. Подобные сравнения многое выясняют. Видней, как близок Моцарт к нам, как далек он от XVIII века, формалистического и рассудочного.

Что Гёте был «духовным братом» Моцарта (выступил лишь немногим раньше), тоже прошел через решающее влияние «бури и натиска», тоже был масоном и был близок к Моцарту по типу творчества, это давно стало аксиомой. Гётевский фаустизм и моцартовский фаустизм родственны. В 70-х годах XIX века Ноль, у которого вообще много нового и важного о Моцарте, первый указал на фаустианскую Фантазию *f-moll* (K. 608): самая бурная фаустианская скорбь [*Faustischer Schmerz*] так и льется, так и льется скорбь, и медленная средняя часть поразительна по силе глубокого и скорбного размышления. Как глубоко принадлежит Моцарт новому миру! Субъективизм Бетховена был слишком далек от Гёте. В разговоре с Эккерманом Гёте признавал у Моцарта «плодородную силу», ко-



торая «продолжает действовать от поколения к поколению» <sup>367</sup>.

Шиллер писал Гёте, что *из оперы может выйти драма высшего типа*: «У меня всегда была известная надежда, что из оперы, как из хоров древнего Вакхова праздника, должна развиться в облагороженном виде трагедия. В опере, в самом деле, отказываются от рабского подражания природе, и хотя бы лишь этим путем могло бы проскользнуть на сцену идеальное. Мощью музыки и более свободным гармоническим возбуждением чувств опера располагает душу к восприятию прекрасного; здесь, в самом деле, и в пафосе проявляется более свободная игра, так как ее сопровождает музыка, и чудесное, раз навсегда допущенное здесь, неизбежно должно породить большее безразличие к содержанию» <sup>368</sup>.

Таково было представление Шиллера о музыкальной драме, как высшей форме драмы. Гёте ответил прославлением Моцарта как создателя музыкальной драмы (декабрь 1797 г.): «Надежды, которые возлагались вами на оперу, вы могли бы недавно увидеть в полной мере осуществленными в „Дон-Жуане“. Зато эта вещь и стоит вполне изолированно; после смерти Моцарта исчезла всякая надежда на что-либо подобное» <sup>369</sup>.

Итак, Гёте видел в «Дон-Жуане» *образец высшей ступени драмы*. Несколько лет спустя после смерти Моцарта Гёте написал отрывок «Achilleis» о смерти юноши Ахиллеса. Я не сомневаюсь, что перед ним был образ рано умершего Моцарта:

Ценный удел ты избрал. Кто юным землю покинул,  
Бродит тот вечно юным в краю Персефоны;  
И вечно он юн для потомков, вечно желанен и совершенен.  
Старец усопший — лишь смертности образ печальный,  
Но юноша мертвый рождает безмерную скорбь.  
В грядущем у всех и для каждого гибнет он снова,  
Кто славное дело желает украсить деянием славным <sup>370</sup>.

Эвфорион считается как бы образом Байрона. Когда он хочет лететь на войну, это воплощение Байрона. Но когда Фортиада рассказывает о его рождении, это прямо-таки образ Моцарта:

Как он гордо выступает! В нем уже замечен гений,  
Все прекрасное вместивший, и мелодий вечных прелесть  
По его струится телу. Но услышите его вы  
И увидите — и, верно, удивитесь вы ему <sup>371</sup>.

Паумгартнер взял это четверостишие из II ч. «Фауста» как эпиграф к одной из глав своей чрезвычайно живой и образной книги о Моцарте. Сын Фауста и Елены — это вполне соответствует значению Моцарта; это именно моцартовский синтез. Байрон не был таким синтезом.

Сравнение Моцарта с Рафаэлем, которое я вообще отвергаю (Моцарт есть второй Леонардо), выдвинул как раз Гёте, усматривая в Рафаэле грека и выразителя сил природы: «Рафаэль никогда не бывает вычурным, он чувствует, думает,

поступает, совсем как грек. То, чем среди новых являются Шекспир — в поэзии, Моцарт — в музыке, то и Рафаэль — в изобразительном искусстве; всюду он истинен, как природа» (Из статьи «Античное и современное»)<sup>372</sup>.

Крайне существенно и важно сопоставление Моцарта с Гёте как объективистов, Бетховена с Шиллером как субъективистов. Эта мысль высказывалась уже не раз, но нельзя на ней не останавливаться, это одна из основных вех при познании их творчества. При первом серьезном философском разговоре между Гёте и Шиллером Гёте сказал, что надо познавать природу от общего, «от общего идти к частному»; Гёте изложил теорию метаморфозы растений и «Urpflanze»<sup>\*</sup>; Шиллер ответил: «Это дано не из опыта, это — идея». Гёте позже писал: «Разделявший нас пункт тем самым был отчетливо обозначен»<sup>373</sup>. Для Гёте основной прообраз растения при метаморфозах есть объективный реальный фактор в самой природе, есть нечто действительно существующее в самих растениях, что ведет их к размножению и к метаморфозам, и что мы познаем, как нечто вне нас; для Шиллера это все — лишь наше субъективное представление. Это величайший исторический контраст — объективисты Гёте и Моцарт, перед которыми разворачивается мир с его красотами, ужасами, жизнью, борьбой; субъективисты Шиллер и Бетховен, внутренний мир которых борется с внешним миром, завоевывает его, наполняет его собой, переживает сам борьбу.

Шиллер написал знаменитое исследование «О наивной и сентиментальной поэзии». «Наивное» не в обывательском смысле, а в смысле «объективное», ибо Гёте и Моцарт не были наивными, и «сентиментальное» не в обывательском смысле, а в смысле «субъективное», ибо Шиллер и Бетховен не были сентиментальными («наивное» по отношению к Моцарту есть то же, что по отношению к Гёте). Шиллер называет Гёте «пересаженным на Север греком»! (Моцарт также по существу грек!). «Наивный поэт», «наивно», то есть объективно воспроизводит природу и жизнь, он же реалист; «сентиментальный» поэт приходит к природе и жизни через свою идею, то есть свою мысль и чувство, его я остается в результате этого, он же идеалист. Гёте написал некоторое время спустя «Selbstcharakteristik», проливающую яркий свет на его творчество, а заодно и на творчество Моцарта. Стремление к поэтическому воплощению образов [Poetische Bildungstrieb] было «центральным пунктом его существования» (у Моцарта — стремление к музыкальному воплощению образов, о котором пишут и Мерсман, и Аберт, и Паумгартнер, и Лерт). Гёте принужден был, чтобы не пожирать самого себя, идти наружу из себя, вон из себя (экстериозировать себя, я бы сказал); он прошел через целый ряд «ложных тенденций» (эклектические увлечения молодого Моцарта по Ви-

<sup>\*</sup> «Прообраз растения» (нем.).

зева и Сен-Фуа!); но они «обогатили его и внешне и внутренне».

Объективность моцартовской оперы сама собой ясна — в ней разнообразнейшие человеческие образы несут сами в себе свою жизнь. В глубочайшем смысле объективно большинство его инструментальных вещей. В них жизнь мира — космоса, природы, человеческих масс, сцена, не имеющая себе равной. Любопытно, что относительно написанной в Мангейме C-dur'ной фортепианной сонаты сам Моцарт писал, что Andante изображает характер дочери Каннабиха, и комментаторы пишут: какая, очевидно, была кокетка. Такие признания у Моцарта редки; он менее всего программный композитор, он предоставляет слушателям создавать себе свое отношение к музыкальному образу. Данное указание Моцарта тем сильнее, что по его собственному признанию тут объективный феномен из жизни, а не внутреннее переживание, и что этот феномен — из самой сильной и излюбленной его области, изображения человеческих характеров; мы тут воочию видим, как его основной всегдашний космизм соединяется в его инструментальной музыке с реальностью, жизненностью окружающей обстановки. Субъективизм, лирика, изображение собственных внутренних переживаний у Моцарта попадает редко, он менее всякого другого композитор чувства. В его произведениях периода зрелости почти всегда воплощены мировые силы и феномены, а не внутренние переживания. В g-moll'ном квинтете после грандиозного космически скорбного Adagio есть перед финалом маленькое вступительное второе Adagio, совершенно лирическое. Но в его зрелый период это редкость. Мерсман правильно пишет об инструментальной музыке Моцарта: «Совершенно очевидно, что субъективный уклон (в противоположность творчеству Бетховена среднего периода) у Моцарта исключительно ограничен. Человек никогда не прорывается сквозь органическую силу стихий, но остается заключенным в их глубине, окутанным ими»<sup>374</sup>.

В инструментальной музыке Моцарта перед нами на широчайшей сцене стихии, силы мира, живые люди, феномены, судьбы, мрачные, светлые или загадочные, легкие или тяжелые, радостные или скорбные, или то и другое вместе, образы, несущие в себе свою действительность — *объективные мировые силы на сцене вселенной. Не музыка душ, а музыка мировых сил.* Но это не только космос, рок и стихии, это живые человеческие массы.

Возьмем грандиознейший фортепианный концерт c-moll и фортепианный квартет g-moll — это не собственная психика, это мировая арена, но эти страстно-трагичные *массовые выкрики и как бы хоры, эти живые всемирные драмы* — не бездушные стихии, а *огромные страдающие человеческие массы*. Художник пропадает перед грандиозными образами страдающего

человечества. Он не стремится, как Бетховен, обнять миллионы, он уничтожен громадностью мировой картины и массовых страданий.

Фортепианный квартет g-moll начинается мрачной и страшной темой рока; затем проносится сверху вниз легкая фигурка, как дрожь по поверхности человеческой массы; вторично рок, вторично проносится дрожь — и возникает как бы вселенский человеческий хор страсти и страдания. Первая часть кончается пароксизмом мирового отчаяния и ужаса. Andante — тихая, заглушенная, мрачная и скорбная задумчивость тех же человеческих масс, и, как дрожь по океану, разворачивается и идет скорбный трепет по этим массам, кончаясь широчайшей картиной заглушенного всемирного страдания. Финал ведет нас по разным сценам интимной жизни людей, по идиллиям, по домашнему уюту, по сельским песням и мечтам — и везде человечество страдает, везде печать, безотрадность, и в последних тактах основной идиллический мотив рондо превращается в самый жгучий и остро патетичный. Но художник уничтожен, мировые силы разворачиваются сами, несут в себе свою действительность, все идет и развивается само собой, но это не слепые стихии, это огромные человеческие массы. Только писать об этом — ничего не выходит, это надо переживать.

В письмах Моцарта, среди массы шуток и чудачеств, маскировавших и охранявших глубину его внутреннего я, иногда вдруг — будто мгновенная ослепительная молния, освещающая неведомые глубины. Таково удивительнейшее место в его письме к отцу 21/XII 1778 года. «A propos\*: что этим хотят сказать? — веселые сновидения? Что касается сновидений, то что мне до них! Ведь нет ни одного смертного на всей земле, который бы хоть раз не грезил! Лишь веселые сновидения! Спокойные сновидения, подкрепляющие сладкие сновидения! Вот оно что! Сновидения, которые, если бы они действительно существовали, сделали бы мою более печальную, чем веселую жизнь страстной»<sup>375</sup>. Эта последняя фраза есть гениальнейшая характеристика значительной части творчества Моцарта: его жизнь — более печальная, чем веселая; сновидений он хочет таких, осуществление которых сделало бы его жизнь страстной. Он жил бы страстной жизнью, если бы эти сновидения были действительностью. Значительная часть творчества Моцарта — это действительно такие сновидения, при которых жилось бы страстно, при которых, если бы они были действительностью, жизнь, скорей печальная, была бы страстной жизнью. Это мечта о страстной жизни, или, вернее, о мире, проникнутом страстной

---

\* Кстати (фр.).

жизнью, это музыкально-образное познание страстных элементов мировой жизни в форме сновидений. В особенности это относится к значительной части его камерной музыки.

В последние пять лет жизни Моцарта в основе его музыки — еще более сильная, глубокая и острая скорбь, еще более мировая, чем раньше.

Начиная с 17-летнего возраста (1773 г.) у Моцарта часто прорываются безумная скорбь, безграничное отчаяние, в последние же пять лет его жизни скорбь сливается с его космизмом, делается устойчивым элементом его творчества и постоянной подпочвой последнего. Один из ближайших к нему людей сказал о нем: *«Это глубоко несчастный человек»*. В 1787 г. Моцарт пишет отцу, что перед ним неотступно — мысль о смерти, и что смерть есть величайшее счастье. Раньше были поразительно близорукими в отношении Моцарта; вещи, прямо трепещущие отчаянием, считали «веселыми и грациозными»: Мерсман совершенно правильно говорит, что ложное представление о моцартовской *веселости и радости жизни было именно тем, что больше всего мешало к нему подойти, закрывало доступ к действительному Моцарту*. Как говорит Феликс Гюнтер: «Самое великое в нем — драматизм его творчества. Этот драматизм есть чистая человечность. Что означает человечность? Разве это прежде всего не означает: человеческое страдание?»<sup>376</sup>.

Скорбь не личная, не субъективная, но скорбь как фактор жизни, как мировая сила. Эту подоплеку зрелого Моцарта раньше совершенно не понимали, и теперь филистеры ее не понимают. Ее понимание развивается не сразу. Уже в молодости у Моцарта были «неожиданные появления мрачных душевных движений» и это не только в симфониях 1773 года и в «романтической» скрипичной сонате третьей итальянской поездки. Аберт указывает то же самое относительно юношеских месс и литаний Моцарта даже раннего зальцбургского периода. Об известной сонате c-moll (первый период зрелого Моцарта) Аберт пишет: «Это — трагедия. Чем старше становился Моцарт, тем больше она занимала его: борьба и роковое отречение»<sup>377</sup>. (Я бы сказал, что второе у Моцарта в основном преобладает над первым, у него господствует, так сказать, философия отречения или, вернее, преодоления.)

Будучи постоянной подоплекой зрелого Моцарта, скорбь часто принимает по внешнему виду форму тихой грусти, и эта тихая грусть часто сливается с его оргиастическим космизмом. О вступлении D-dur'ного струнного квинтета Аберт пишет: «Это Larghetto проникнуто задумчивостью и печалью позднего Моцарта»<sup>378</sup>. Последние лучи солнца, гаснущее отражение оргиастического космизма, слились с тихой грустью отречения и прощания. Значительная часть кларнетного концерта с полнейшей тождественностью напоминает мне стихотворение императора

Адриана «Animula, vagula, blandula»\*. Выражение Стендаля, первого по времени знатока Моцарта, «*mélancolie*» — вообще слишком слабо, ибо *скорбь Моцарта несравненно глубже*, но внешне его скорбь часто бывает приглушена и завуалирована, как меланхолия. Впрочем, и у Стендаля сказано, что настроение музыки Моцарта часто принимает гораздо более резкие формы. Стендаль начинает с того, что Моцарт никогда не будет любим в Италии в такой же степени, как в Германии и Англии, потому что его музыка совсем не итальянская и резко противоречит живому итальянскому характеру; Моцарт будет вечно воздействовать своими трогательными и механхоличными образами, ибо «сила его музыки такова, что, несмотря на всю смутность вызываемых ею образов, душа вся захвачена и словно залита грустью»<sup>379</sup>.

Даже такой маловосторженный комментатор, как Шуриг, присяжный ругатель Моцарта, под давлением фактов забывает свои же сравнения Моцарта с Ватто и пишет: «Один из тонких знатоков его музыки, Стендаль уже сто лет назад ядром моцартовской музыки считал меланхолию. Только теперь, после того как три поколения были бессмысленно глухи к этой скрытой в творениях мастера стихии, вдумчивые натуры начинают на нее указывать!»<sup>380</sup> У Джордано Бруно есть изречение: *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis* (в печали весел, в веселье печален). Артур Шопенгауэр в своей книге\*\*, в главе о гении, ссылается на эти слова, когда говорит: «Но в общем и целом меланхолия, присущая гению, основывается на том, что воля к жизни — чем она яснее озаряется интеллектом, тем отчетливее обнаруживает бедственность своего состояния. Печальное настроение высоко одаренных людей, которое так часто было в них отмечено наблюдателями, имеет для себя эмблему в Монблане с его вершиною, почти всегда закутанною тучами; но иногда, — чаще всего утром, — это облачное покрывало разрывается и тогда гора, розовая под солнечным сиянием, со своей небесной высоты, из-за облаков смотрит на Шамуни; и это дает такое зрелище, при виде которого сердце всякого в его глубочайшей основе начинает подниматься. Таким образом, почти всегда меланхоличный гений в редкие мгновения обнаруживает вышеописанную, только для него возможную, вытекающую из совершеннейшей объективности духа, своеобразную ясность, которая, как светлые лучи, ложится на его высоком челе. *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*»<sup>381</sup>.

Шуриг много согрешил против Моцарта, много дани отдал толстокожему филистерству, но много можно ему простить за эту *великолепную* фразу, насквозь освещающую Моцарта: *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*. А также за цитату из Шопенгауэра, удивительно хорошо рисующую гений Моцарта с его

\* Душонка обманчивая, лстивая (лат.)

\*\* «Мир как воля и представление».

постоянной глубокой внутренней скорбью и нередко с видимой улыбкой, с объективной своеобразной ясностью над мраком. Например, Adagio струнного квинтета g-moll мне точь-в-точь напоминает этот чудесный образ: вершина Монблана в лучах солнечного восхода над облаками.

У зрелого Моцарта не бывает простой веселости, а когда видимая веселость, это смех сквозь слезы. У зрелого, последнего Моцарта — то откровенная скорбь (симфония g-moll), то экстаз («Юпитер»), острая страстная эротика (последние квартеты), мечты (симфония Es-dur), забвение, вихрь, видения, лунная фантастика, но все — *на почве скорби*. Уже в удивительно сильной сонате для двух фортепиано D-dur (K. 448, 1784 г.) дикая радость сразу, внезапно, без перехода превращается в дикий пафос, обнаруживающий ее подпочву. Аберт совершенно правильно указывает, что пианисты очень часто в фортепианных концертах Моцарта весьма несправедливо «допускают только соразмерность, красоту и благозвучие. Они совершают огромную ошибку, ставя знак равенства между ними, как таковыми, и свободным разливом страстей, и тем самым полностью с самого начала преграждают себе доступ к искусству, подобному моцартовскому»<sup>382</sup>.

*Именно так смешивают излияние страсти со страстью, излияние скорби со скорбью, не понимая, что бывают страсть и скорбь зивуализированные, и закрывают себе доступ как раз к творчеству Моцарта, особенно сложному, с его недоговоренной скорбью и страстью и особенно глубокой проблематикой.* Именно тем так вредна старая вздорная легенда о Моцарте-рококо, Моцарте-XVIII века, Моцарте-Ватто, что она способствует поверхностности в восприятии Моцарта, мешает вниканию в его глубину, закрывает доступ в недра его творчества. Как говорит дальше Аберт, Моцарт фактически не мог бы отрезать от себя свою страсть ради бледного идеала красоты (навязанного Отто Яном), «ибо мы слишком хорошо знаем демоническую, болевую, вулканическую сторону его сущности... конечно, „буря и натиск“, которые бурлили и бродили в нем, никогда, как таковые, не были для него достаточными. Его неотступно преследовало стремление стать господином этой сырой духовной материи через организацию ее формы... Самым благородным плодом этого стремления были мысли, воплощенные в Adagio. Их основное значение заключено не в совершенной формальной закругленности и чувственной красоте, как бы прекрасны ни были эти качества, являющиеся приложением, а в стоящем за ними тягостном чувстве, которое охватывает всю широту сферы духовной жизни. Это чувство отнюдь не скрывает внутреннего пыла, но выражает его без всякого волнующего бесчувствия и самодовлеющей задушевности»<sup>383</sup>.

Надо заметить, что эти замечания Аберта относятся еще к фортепианным концертам первого венского периода зрелого

Моцарта. В дальнейшем он их противопоставляет преисполненному строгости творчеству Моцарта после завершения «великого стилевого переворота». Этот последний был водоразделом. Но проблематика развивается у Моцарта уже раньше, до завершения «великого стилевого переворота». Зачатки ее, как уже говорилось, проявлялись еще в ранней юности Моцарта, но полная углубленность достигается после «переворота». Тут уже абсолютная строгость, новые формы, наиболее развившиеся в последние годы Моцарта — *соединение контрапункта и свободного голосоведения, тематизма и кантилены, никем не превзойденный синтез контрапунктизма и мелодики, и новая особо красочная гармония*. Тайнственная глубина дает о себе знать этой особой таинственностью звучаний, присущей музыке зрелого Моцарта, вроде *Larghetto* в *As-dur* фортепианного квартета *Es-dur* (К. 493). Тайнственная звучность, как сфера гётевских «Матерей». В самих элементах, в самих созвучиях, гаммах, нотах гаммы — своя идущая в глубину жизнь, свой смысл, своя таинственность, о которой писал Лалуа. «Значительность и полнота воплощения стихии» — по выражению Мерсмана. Тоника, доминанта, ряд терций, как у других, пишет последний, «но у Моцарта все это будет звучать, будет наделено единственной в своем роде светосилой, тогда как у тех останется тупым и плоским... Это чистейшее воплощение звука, во всем его сладкозвучии живет в побочных темах и переходах, где не требуется ничего связывающего, однократного, конструктивного, как, например, в хроматической последовательности терций в *Andantino* до-минорной фантазии или во второй теме до-мажорного струнного квартета 1785 года (К. 465). Обе вещи написаны в одном году: это поздний Моцарт, у которого *развитие от материального звучания к „символическому“ достигает совершенства*»<sup>384</sup>.

Тогда же меняется характер орнаментики Моцарта, его мелизмов, которые еще в фортепианных концертах первого венского периода не совсем оторвались от типа украшений XVIII века. Если первоначально моцартовская мелизматика была «формальна, являлась составной частью плоской, растекающейся [*gelösten*] линии, то затем она становится все более весомой и в итоге, благодаря силе скрытых сопряжений и внутреннего резонанса, приближается к орнаментике Баха»<sup>385</sup>. Мерсман приводит пример второй части *F-dur*’ной скрипичной сонаты (К. 377), где только группетто дает мелодии ее полную силу и страстность — это уже не украшение, это основная составная часть патетической мелодии:

**Andante**





В общем отдельные элементы у Моцарта несут в себе свою жизнь как силу природы. Так было у Баха (*ein Naturgeschehen*), но у Моцарта это обуславливается уже в большей мере *силой человека*. Влияние общества XVIII века действует в обратном направлении, мешает этому, осложняет ритмы, разбивает мелодику, распыляет динамику. Но сила человека у Моцарта могущественнее, «она возвышается надо всем, она открывает простейшие неслышные связи, и кажется, что она пронизана лучами нового солнца»<sup>386</sup>. Это — зрелый Моцарт, это «*la lumière de Mozart*», осиянная музыка, но это не Франциск Ассизский по Бошо, это не ангел небесный по Берлиозу, не эфирный силф по Эдуарду Шюре, это скорее демон прекрасный, обольстительный и страстный пушкинского отрывка из Данте, это Леонардо, это Тирезиас, это Фауст, это носитель космизма и универсализма, это новая динамическая революционная личность на грани двух миров. Один его полюс — искрометная реальная жизнь, другой его полюс, космический, уходит в глубочайшие мировые силы, в неизведанные области психики и всеобщей жизни. Как говорит Паумгартнер: «То, что здесь предстает в волшебной красоте, как бы сотканной без труда, и держит в нежном плену черствую душу последнего музыканта, это только сияющие врата в чудесную страну формирования и созидания, в темное царство материнского лона. Здесь действует чистому разуму более недоступная, но все же близкая и осязаемая для одаренных исследователей и художников первобытная сила всесотворяющей любви, последнее столкновение вечных законов становления бытия и его звучащего отражения — музыки»<sup>387</sup>. Эта формулировка Паумгартнера подлежала бы значительному исправлению, но всякий, умеющий слушать аккорды *As* в *Larghetto* фортепианного квартета *Es-dur*, охватывается этой *совершенно особенной атмосферой таинственности, стихийности и космизма*, которая, однако, не отталкивает и не отрывает от жизни, а делает связь с ней еще глубже и сильнее, усиливает ее источники. И эротизм Моцарта — не просто эротика, а глубочайшие соки земли, мировая сила всеобщей жизни.

Как Валаам в эпосе, называемом Библией, вышел проклинать израильтян и благословил их, так Мерсман стал писать свою книгу с целью проанализировать Моцарта как завершение XVIII века и тут же принужден был объявить, что этим Моцарт не может быть объяснен; он хотел заключить книгу тем, что Моцарт принадлежит другому времени, а заключил тем, что Моцарт «безвременен», то есть охватывает будущее. Надо сказать прямо: *никто не дал еще завершающей формулы Моцарта*. Но очень удачна следующая формулировка Мерсмана. Он говорит о переходе у Моцарта «материального звучания» в «символическое звучание» (очень хорошо сказано), об объективности, стихийности, мировой всеобщности Моцарта, и

вот первый его вывод: «У Моцарта целью является превращение [Überwindung] выражения в звучание, субъективного и единичного в объективное и всеобщее, превращение человека в музыку»<sup>388</sup>. Великолепно сказано, пронизательно, метко, глубоко. «Не только выразить темные сферы души, но посредством выражения преодолеть их — вот что стоит над многими его темами, как скрытый приказ»<sup>389</sup>.

Преодоление личного, преодоление скорбной стихии во всеобщей жизни — это не оптимизм, не веселость, это скорее очень глубокий пессимизм, но и не покорность судьбе, не резиньяция, не хомяковский «подвиг в смирении». Тут вернее всего *положительное восприятие всеобщей жизни и преодоление в ней скорби без уничтожения последней*. Это один из основных элементов той неслыханной сложности Моцарта, которую так трудно уловить и еще труднее уложить в слова. Пессимистическая подоплека — и положительное восприятие жизни в целом. Но именно это дает моцартовской музыке такую животворящую силу. И всеобщая жизнь — не только слепые стихии, но и человеческие массы. Преодоление личного в коллективном есть то, что дает моцартовской музыке такую беспримерную силу подготовки к социализму.

Мерсман идет еще дальше и указывает сначала на один полюс Моцарта — элементарность, то есть восприятие стихий, господство космизма: «Все грани содержания у Моцарта связаны общей стихийной сущностью его музыки. Определение „стихийный“ следует понимать в самом широком смысле. Все содержание исходит из стихий и в них входит. Это сообщает музыке Моцарта такую степень чистоты и раскрепощенности, какая допускает сравнение только с Бахом. Бетховен достиг ее лишь на поздней ступени своего развития и вынужден был снова оставить. Для Моцарта же эта стихийная чистота была не целью, но состоянием. Он жил в ней. Он творил из нее и для нее. Она отодвигает его музыку от борьбы и роста, ведет ее обратно к своей первооснове, все в себя вбирает и расплавляет. Даже такая примитивная, коренящаяся в поверхностном материальном пласте музыки форма, как каденция концерта, становится звучащей, широкой, пространственной. Все входит в это высочайшее единство, сплавляется с ним и утрачивает свои узлы сцепления [Haftpunkte]. Над погрязшим в повседневных заботах, в бедах человеческих, возносится творение подобно куполу, вздымающемуся к звездам»<sup>390</sup>.

Великолепно — это моцартовский космизм: но у Моцарта *не мистический квиэтизм*<sup>391</sup> и *не космический квиэтизм, не резиньяция, не успокоенное отречение от всего, не часовенка под сосенкой*. У Мерсмана сейчас же следует вторая половина, выдвинут второй полюс: «Эта раскрепощенная чистота музыки обуславливает ее полярные противоположности: полноту и многообразие жизни. Вздымающийся купол замыкает величай-

шее мысленно представляемое пространство. В нем заключены великие символы последних лет, размах которых таков, что кажется вмещающим все прежние произведения: три большие симфонии, последние камерные сочинения, Реквием и большие музыкальные драмы. Все они, каждая по-своему, устремлены к некоему синтезу. Очерченная тремя симфониями область объединяет все возможности, которые данный жанр, каким видел его Моцарт, вообще мог в себя вместить. Наиболее отчетливо этот сплав противоположностей предстает там, где жизнь сама, во всей своей непосредственности делает их видимыми: в операх»<sup>392</sup>.

Говоря о наиболее выдающихся операх Моцарта, Мерсман спрашивает: «Что есть в жизни такого, что как-нибудь не было бы освещено или воплощено в них?»<sup>393</sup> И затем обрисовывает широкую картину *полноты реальной действительной жизни* в операх великого реалиста Моцарта, — полноты, многообразия, а также многогранности характеров, с которыми *ничто* во все времена истории оперы *не может сравниться*. *Многообразие и многогранность моцартовских живых, реальных человеческих характеров не имеют себе равных, стоя вне конкуренции, как совершенно исключительный феномен.*

*Итак, результат: слияние космизма и жизненной реальности.* Глубочайший, всегдашний фон элементов, жизни вселенной, и вся прелесть, гётевская интересность конкретной реальной жизни во всех ее проявлениях.

Фурманов рассказывает в «Мятеже», что на станции Сюгтах он поздно вечером «остался на крылечке... как было жутко, торжественно в молчаливых горах... *прекрасное высокое строгое небо... я вдыхаю свежий горный воздух, и так мне легко, так отчего-то все и просто, и ясно, и посылно, я чувствую себя здоровым, уверенным, на все готовым*».

*Это и есть Моцарт. Крылечком Фурманова для меня был Моцарт. Моцарт универсальнее; Моцарт не только высокое строгое небо, не только свежий горный воздух. Но вывод абсолютно точен.* В реальной жизни сегодняшнего дня Моцарт делает уверенным, здоровым, на все готовым. Моцарт дает связь с всеобщей жизнью сегодняшнему дню и сегодняшней детали работы и жизни. Моцарт есть лекарство. В песенке Керубино, влюбленного в графиню, древний хаос шевелится... Бесподобны фортепианный концерт с-moll и фортепианный квартет g-moll, полные ликующих деталей реальной жизни... Ни один художник всех времен не дает такого слияния *космоса и жизни*. С одной стороны — миры, звезды, судьбы, планеты, космос, эстетика, мистика, пантеизм, необуддийский — вагнеровский океан бытия, наркотика, с другой — заботы дня, «les

misères d'aujourd'hui, la mediocrité désespérante des choses»\* по Анатолю Франсу; *Моцарт есть мост* между космосом и реальной жизнью, между Сириусом и мелочью дня...

В первой половине формулы «слияние космизма и жизненной реальности», в области космизма, есть поэт, который близко подходит к Моцарту, но с очень большой оговоркой. Это Гёльдерлин, ровесник Бетховена, забытый в XVIII веке, воскресший в XIX веке, приобретший большое влияние на новую поэзию в начале XX века и сделавшийся теперь в Германии властителем дум молодежи. (Отвечая на вопросы анкет, германская молодежь постоянно ставит Гёльдерлина на первое место как любимейшего поэта.) *Он чрезвычайно близок к Моцарту, но и противоположен ему.* Его стихи — это музыка, это сладостная космическая музыка Моцарта. Когда Эмпедокл<sup>394</sup> начинает свои монологи, слушателя сразу охватывает такая чарующая, упоительная мелодия, мягкая, сладостная и космическая, наполняющая мир своими всеобщими переживаниями. Но Гёльдерлин совершенно оторван от реальной жизни. Это один полюс Моцарта без другого. В сладостном стихийном космизме он очень близок к Моцарту, но только в нем. Его космизм — жизнеотрицательный, он в него уходит от жизни — полная противоположность Моцарту. Космизм Гёльдерлина, как и моцартовский — языческий; Гёльдерлин стремится в древнюю Грецию и уходит в нее из современности; как у Моцарта, у него культ красоты всеобщей жизни, в его основе пессимизм, но тут наступает очень большая оговорка. У Моцарта пессимизм остается, но, не уничтожаясь, преодолевается в жизненном и музыкальном мирознании, в музыке и чувстве жизни, а у Гёльдерлина пессимизм становится на первое место, все затмевает и приводит к апофеозу самоубийства. Таков его Эмпедокл. Но вне этой оговорки, его близость к музыке Моцарта в области космизма подчас удивительная. Часто «Эмпедокл» — прямо-таки воплощенная музыка Моцарта. Уже первые строки — моцартовская симфония, когда ученица Эмпедокла Пантея говорит о нем:

Пантея:

Когда последний раз он там стоял,  
В тени своих деревьев, он показался  
Мне в тяжком горе, — боговдохновенный,  
Он взор свой, полный небывалой боли,  
То долу опускал, то устремлял  
Сквозь мглу дубравы, в синий свод небес.  
Как будто жизнь, уже покинув землю,  
Летит к иным пределам, — скорбь лежала  
На царственных его чертах, и я

---

\* Повседневные тяготы, приводящая в отчаяние посредственность» (фр.).

Вдруг поняла: увы, и ты погаснешь,  
Прекрасная звезда! Твой свет умрет,  
И этот день уж недалек.

(I д., 1 сц.)

Это не только сладостная моцартовская музыка — это моцартовская скорбь, подоплека его космизма, его всегда остающийся в глубине пессимизм и его предчувствие смерти — постоянный спутник Моцарта в жизни.

Пантея готова часами сидеть у ног Эмпедокла:

Пантея:

Он этого не знает. Чужд земному,  
Живет он в мире собственном, дыша  
Божественным покоем, посреди  
Своих цветов, и ветер дуновеньем  
Счастливица не решается тревожить,  
Немотствует природа, вдохновенье  
Родится в нем из самого себя,  
Даря ему растущее блаженство,  
Покуда темный творческий восторг  
Не озарится яркой вспышкой мысли  
И сонмы духов, будущих деяний,  
Не вторгнутся в него, — а с ними мир,  
Кипящий мир людей и мир природы  
Безмолвной, — и тогда, как божество  
В kloкочущих вокруг него стихиях,  
Гармонией небесной упиваясь,  
Выходит он к народу...

(I д., 1 сц.).

Моцартовская песня... Является Эмпедокл, и его приветствие прекрасному дню — это моцартовская сладость и моцартовский космизм:

Эмпедокл:

Ты в тишину мою вступил бесшумно,  
В сумраке грота меня нашел ты,  
О всеблагой! Давно я ждал тебя  
И там далёко над землей узнал  
О возвращеньи твоём, светлый день!  
И о наперсниках моих, неутомимо быстрых  
Силах высот! И вы близки мне снова,  
Близки как прежде, древние счастливицы,  
Вы, деревья моей священной рощи!  
Вы между тем росли, и каждый день  
Источник неба вас поил, смиренных,  
Лучами света, и ронял эфир  
На ваше созревание искры жизни!  
Родимая природа! Ты всегда  
В очах моих, ужели ты забыла  
О друге, о возлюбленном, забыла  
О том жреце, который песнью жизни  
Кропил тебя, как жертвенною кровью?

(I д., 3 сц.).

Это — Моцарт. А вот стихи из следующего монолога Эмпедокла:

Эмпедокл.

Все радости твои, земля, — не так,  
Как ты с улыбкой слабым их даруешь, —  
Ты мне дала их теплыми, большими,  
Во всем их блеске, как они рождаются  
Из тяжкого труда и из любви...  
И вот когда с далеких горных круч  
Глядел я вниз на жизнь, дивясь ее  
Священному безумью, потрясенный  
Всей сменой твоих преобразений,  
И собственный предчувствуя удел,  
Тогда любовью мучимую душу  
Мне оведал целительный Эфир,  
Как и тебя, Земля, и там, в глубинах,  
Нежданно находил я разрешенье  
Для всех загадок вечности.

(I д., 4 сц.).

Поистине Моцарт... Пессимизм и скорбь, и целебное восприятие мирового эфира...

А когда Эмпедокл готовится к восхождению на Этну для совершения самоубийства, и его друзья его удерживают, он говорит, что довольно для них сделал:

Эмпедокл:

О, добрая неблагодарность! Вам  
Я дал достаточно для вашей жизни.  
Живите до тех пор, пока дыханье  
Подъемлет грудь. Мне это не дано.  
Тому, кто был для смертных гласом духа,  
Необходимо вовремя уйти.  
Случается божественной природе  
Божественно являть себя в провидцах,  
Так род людской вновь познает ее,  
Открыв себя посредством человека,  
Чье сердце преисполнено восторга, —  
Пускай природа разобьет сосуд,  
Чтоб он не стал вместилищем иного,  
Божественный, — орудием людским.  
Счастливым этим дайте умереть,  
О, дайте, прежде чем погубит их  
Позор, и суета, и своеволие,  
Им, вольным, в жертву принести себя  
Возлюбленным богам. Таков мой жребий.  
Я знаю свой удел, я с давних пор,  
В дни юности предрек его себе —  
Склонитесь перед ним. И если завтра  
Меня не будет среди вас, скажите:  
Нет, он не должен стариться, считать  
Остаток дней, не должен быть рабом  
Забот и немощи, уйти от нас  
Незримым должен, чтобы руки смертных  
Его не погребли, земные очи  
Вовеки прах не видели его.

[Всё, всё как Моцарт!]

Иное не к лицу тому, пред кем  
В предсмертном просветленье, в миг священный  
С великой тайны пали покрывала,  
Кто светом и землею был любим,  
Чей дух был духом мира, пробужденья,  
И в нем — они, как прежде, и к нему  
Я возвращаюсь, умирая.

(II д., 3 сц.).

И предчувствие смерти — постоянный подголосок (Unterton) Моцарта — сознание, что он умрет молодым, и незаметная смерть, и похороны без присутствующих, и погребение в одной из общих ям, неизвестно какой, и космическая экзальтация, которой напоена вся музыка последних 5—6 лет Моцарта...

А когда Эмпедокл поднялся на Этну и не вернулся, под конец Пантея говорит:

Он нисходит в торжественном блеске —  
И все радостней, все лучезарней вокруг.  
Отчего же скорблю? Нисходя  
Лучезарной звездой,  
Светит он и душе моей темной,  
Он, любимец твой светлый, природа!  
Те, кто смерти боится, не любят тебя,  
Страх их гложет и им закрывает  
Глаза; и не бьется их сердце  
На груди твоей,  
И они засыхают  
Вдали от тебя, о мир!  
*О священный, живой!* \* В благодарность тебе,  
Чтобы славить тебя,  
О не знающий смерти,  
Жемчуга он, бесстрашный, бросает  
В морскую пучину,  
В которой родились они.  
Это свершиться должно.  
Этого требует дух  
И время, которое зреет,  
Ибо мы ждали, слепые,  
Свершения чуда.

(II д., 3 сц.).

«Heilig All! Lebendiges! Inniges!» \*\* Наилучшая надпись для космического полюса творчества Моцарта. Эта космическая экзальтация — моцартовская.

Но космос Моцарта напоен соками земли, чувственным оргиазмом. Мерсман в изображении моцартовского космизма недостаточно уловил его чувственный оргиазм. Не уловил он и его иронию. Ноль, который в семидесятих годах впервые дал целый ряд глубоких и ценных указаний о творчестве Моцарта, шедших гораздо далее Отто Яна, вполне правильно говорил о его «мировой иронии» (как теперь Лерт). Конец

\* Подчеркнуто Г. В. Чичериным.

\*\* «О мир! О священный живой!» (нем.).

«Дон-Жуана»<sup>395</sup> потому так необходим, что его завершение — ирония мирового духа, смеющегося и над наказуемым, и над наказующим. Это одна из глубочайших особенностей Моцарта, один из важнейших аспектов его проблематизма.

*А все же самое основное, что выделяет Моцарта из всех композиторов, это уже отмеченное ранее соединение космизма и жизненного реализма.*

Давид Койген в «Weltanschauung des Sozialismus»<sup>\*</sup> дает формулу будущего миросодержания: «социально-космическая интимность». У Моцарта осуществлена именно эта формула. На грани двух миров он открывает новый мир ее осуществлением.

Кстати замечу, что я все время говорю совершенно неопределенно «старый мир» и «новый мир» без социологических уточнений и спецификаций. Я поступаю так потому, что эта спецификация — дело совсем не такое простое, тут весьма сложные комплексы явлений, притом весьма спорные, превращение старых надстроек в новые происходит весьма запутанно и медленно, с массой неясностей, зигзагами, со скачками вперед и назад — это меня слишком отвлекло бы и потребовало бы очень большой работы. Болен...

Коснемся гармонии Моцарта. Яркие примеры его чрезвычайно резких диссонансов — средняя часть (Andante) фортепианного концерта C-dur, начало «Диссонантного квартета», Andante из симфонии g-moll. Не только страстно-чувственные динамические мелодии Моцарта, но и его жесткие, сохранившие до сих пор резкость диссонансы, усиливающие эту страстную чувственность — полная противоположность формалистическому XVIII веку. Неподготовленные диссонансы у Моцарта весьма обычны; обыкновенно он диссонансы разрешает; я, к сожалению, в данное время не имею «Идоменея», но вот как Аберт изображает место, где народ бежит к храму, ища спасения от бушующего моря и чудовища<sup>396</sup>: «Чем дальше развивается сцена, тем более неопределенной становится тональность, пока, наконец, оказывается вообще невозможным говорить о какой-либо основной тональности. Кульминация образуется четырехкратным повтором вопроса («Царь, кто он?»), он трижды заканчивается на тяжелом диссонансирующем аккорде с ферматой, которому, подобно эхо, отвечает короткий, острый возглас духовых»<sup>397</sup>.

Совсем другое явление — проходящие ноты-диссонансы, образующиеся при голосоведении в контрапунктических вещах, как постоянно бывает у Баха, а у Моцарта очень резко в сцене двух латников<sup>398</sup> в «Волшебной флейте» или, например, в великолепном Laudate pueri в Vesperae solennes de confesso-ge<sup>399</sup> (K. 339). В квартетах Моцарта есть и то и другое вме-

<sup>\*</sup> «Мировоззрение социализма» (нем.).



сте — проходящие ноты контрапункта производят также красочные эффекты страстно-чувственных диссонансов.

Вообще же в гармонии зрелого Моцарта, после «великого стилевого переворота», надо различать:

1) Насыщенные, интенсивные, переполненные внутренним содержанием, но простые аккорды, у которых звучность, по выражению Мерсмана, «переход от материального к символическому звучанию». Примеры: совершенно исключительное по глубине и таинственности место «Волшебной флейты», где совершается испытание — очень простое соло волшебной флейты, элементарное как миф, как нечто мировое, стихийное, и под ним самые простые аккорды *riano* валторн, труб, тромбонов и литавр, причем эти самые простые элементарные аккорды звучат совершенно сверхъестественно; в сцене статуи Командора в «Дон-Жуане» простые трезвучия на тонике звучат замогильным холодом. Это *Klang Symbolik*, символическая звучность.

2) Совсем иное — красочные звучности; резкие модуляции, даже скачки из тона в тон без модуляций, или красочные диссонансы, как в «Диссонантном квартете», в *Andante* симфонии *g-moll*, в фортепианном концерте *C-dur*, в поздних четырехручных вещах, особенно в двух грандиознейших *c-moll*'ных фантазиях (K. 594 и 608), и в целом ряде концертных арий, где и очень резкие диссонансы, и очень смелые модуляции.

Жаль, что у нас совершенно неизвестны концертные арии Моцарта: в них он не был связан условиями и рамками большой музыкальной драмы, разворачивался свободно, вовсю. У Моцарта есть парочка концертных арий поверхностных, колоратурных, бывших только исполнением заказов без серьезной музыкальной цели, но большинство его концертных арий — первостепенные, грандиознейшие вещи, широкие драматические сцены с бурной, мятущейся, непрерывно меняющейся живой динамической психологией. В них Моцарт проявляет крайнюю свободу в отношении гармонии. Например, хроматически спускающийся ряд простых септаккордов (не уменьшенных, что было обычно), притом в разных комбинациях, различно опрокинутых, — очень смело и ново. По статье Вестфала «Современная музыка в свете Дебюсси»<sup>400</sup> «параллельные септаккорды введены Дебюсси и от него перешли к Стравинскому и Хиндемиту», а их применял уже Моцарт. Диссонансы бывают особенно резкими, когда они вдруг неожиданно, неподготовленно врываются *ff* на сильную часть такта, и это очень любит делать Моцарт. Примеры внезапных тональных сдвигов без модуляций — в финалах струнных квартетов *A-dur* и *F-dur*.

Смелость гармоний вообще и резкость диссонансов в частности — один из элементов моцартовской музыкальной революции. Недаром Феликс Мотль в своей известной зальцбургской речи о Моцарте — величайшем музыкальном новаторе всех времен — говорит прежде всего о «необычайной смелости его

творчества, обогатившего музыку нечаянными возможностями и нечаянными свершениями в сфере звучания, выразительности, гармонии, формы и в мелодическом голосоведении»<sup>401</sup>. Лерт пишет о хорах «Идоменея»: «Диссонансы в них воспринимаются не как простые проходящие — на них падает главное ударение»<sup>402</sup>.

Революционный характер моцартовских гармоний виден из того, как болезненно и враждебно воспринимали их современники. Так, Сарти, называющий квартеты Моцарта «музыкой, чтобы заткнуть уши», при этом обвинял композитора в незнании гармонии: он-де пианист, не отличающий *dis* от *es*. Недаром Паумгартнер усматривает в «аккордовой и модуляционной технике» последних струнных квартетов Моцарта «художественную новь»<sup>403</sup>. Насколько начало квартета C-dur воспринималось как невыносимо резкое, видно из того, что еще в XIX веке такой авторитет, как Фетис<sup>404</sup>, изменял это место (как и Улыбышев). Упрочившееся до сих пор название «Диссонантный квартет» показывает, до какой степени резкими и поныне остаются эти диссонансы.

Резкость не в том, что *A* первой скрипки не подготовлено, а в том, что оно вступает непосредственно после *As* альты; *A*

Adagio

*p* *cresc.*

*f* *p*

*cresc.* *f* *p*

как бы «подготовлено обратно» (то есть подготовлено то, что его не должно быть), иными словами, подготовлена его фальшивость, что и создает его проблематический характер. Эта резкость и теперь очень действенна.

И в фортепианных концертах, не только в концерте C-dur, но и в других, есть ряд резкостей, которые и теперь так воспринимались. (Ухо в их отношении вовсе не тупеет, как это полагает Сабанеев в своей книге о Скрябине<sup>405</sup>, говоря о новых гармониях.) В Andante симфонии g-moll очень резкие диссонансы на сильной части такта переходят в другие резкие диссонансы, разрешение наступает не сразу; к сожалению, при исполнении этих мест дирижеры, не освободившиеся от старой лжи о Моцарте и желающие сделать его максимально гладеньким и причесанным, смазывают диссонансы, некоторые ноты делают *pp*, я это несколько раз с негодованием наблюдал. Филлисты все еще портят Моцарта. Но, конечно, теории Скрябина Моцарт не знал, об обертонах и квартах не слыхал, и никто не говорил ему, что самый гармонический аккорд есть кварта на кварте, на кварте, на кварте и так далее, вроде C—F—B—Es—As—Des. Эти аккорды были Моцарту неизвестны.

Наши дядюшки говаривали: «Мы говорим — фальшивые ноты, вы говорите — диссонансы». Я иду дальше и утверждаю: «Мы более не говорим — диссонансы, мы говорим — *новая гармония*». Для культуры XVIII века диссонансы были фальшивыми нотами. Начавшаяся с Моцарта новая музыкальная культура говорила о диссонансах и широко применяла их. Нынешняя новейшая музыкальная культура уже не знает диссонансов: для нее есть «новая гармония». Моцарт был тот, кто открыл период диссонансов, перешел в этом отношении через водораздел. Но и для нас, живущих в периоде «новой гармонии», так называемые «гармонические жесткости» зрелого Моцарта остались жесткими и вызывают у нас ощущение страстности, чувственности, трагизма или проблематики.

Рядом с символическими простыми гармониями, рядом с «гармоническими жесткостями» последнего периода Моцарта, его гармония уже в поздней молодости, то есть во времена мангеймского, парижского и последнего зальцбургского периодов, и тем более в последнем его периоде, отличается массой диссонансов обычного типа, не специально красочных (то есть всяких задержаний, предъёмов и т. д.), но необычайно, по-моцартовски сочных, полнозвучных, упитательных. Это колоссальное количество задержаний, предъёмов и т. д. составляет одну из главных особенностей стиля Моцарта (особенно позднего), и оперирует он ими с величайшей гениальностью. Например, диссонансы Ave verum<sup>406</sup> — типично моцартовские, полнозвучные и полные пафоса задержания.

Еще особенность его стиля — частые увеличенные и уменьшенные трезвучия. Гармония Вагнера базируется больше всего на увеличенных или уменьшенных аккордах в разнообразнейших комбинациях, причем они создают то впечатление наркотизации, о которой еще теперь столько пишут. У Моцарта просто увеличенные или уменьшенные трезвучия, но не только на проходящих нотах, а очень часто также на *tenuto* <sup>407</sup>. Например, речитатив *Popoli di Tessaglia* \* <sup>408</sup> начинается на аккорде *tenuto* *g—h—es* — типичном увеличенном трезвучии; у Глюка те же слова, в устах Альцесты, на самых простых аккордах, а Моцарт сразу придал им страстный пафос, начав на увеличенном трезвучии. Аберт пишет: «...У Моцарта после неукротимо страстного вступления оркестра Альцеста начинается смятенным резким вскриком. Это вырвавшаяся боль, которую уже нельзя подавить, господствует во всем речитативе, сопровождение которого построено лишь на немногих, полных выразительности темах. Именно гармония с ошеломляющей дерзновенностью поставлена здесь на службу выразительности» <sup>409</sup>.

Еще типично моцартовский прием, ведущий к гармоническим резкостям — *soprano ostinato* <sup>410</sup>; так, в конце финала *d-moll'*ного струнного квартета (К. 421), первая скрипка долго повторяет на высоком *d* одну ритмическую фигурку, анапест,



а в это время внизу проходит ряд аккордов, создающих с этим *d''* весьма резкие диссонансы. И в фортепианных концертах Моцарта есть аналогичные приемы с создаваемыми ими ужасающе резкими диссонансами (в конце *Andante un poco*

\* Народы Фессалии (итал.).

sostenuto фортепианного концерта В-dur (К. 456). Кстати, в богатом страстными томительными диссонансами *Andante con moto* струнного квартета Es-dur (К. 428) буквально и с почти тождественной гармонизацией — тема любви Тристана, его лейтмотив любви, то есть та тема, которая в самом начале Вступления к «Тристану» в партии гобоев отвечает на другой лейтмотив у виолончели, потом она же — в конце Вступления в гобое и затем в кларнете. Этот тристановский лейтмотив любви звучит в *Andante con moto* из квартета Es-dur, причем с теми же диссонансами, страстными переживаниями и наркотикой. Это первоисточник тристановской темы любви. Весь этот квартет — остро чувственный, а в *Andante con moto* переливающиеся один в другой томительно-страстные диссонансы — полное любовное томление, и после десяти тактов начинается и потом повторяется и развивается с тем же тристановским настроением этот лейтмотив любви. Квартет относится как раз к тому времени, когда «все более и более действенная сила первоизданного переживания [Urerlebniss] у художника, возрастающая роль гармонии и свободного контрапункта» отрывали Моцарта от его времени — «он перерос свое время», как говорит Паумгартнер <sup>411</sup>.

Вопрос развития гармонии играет в истории музыки преобладающую роль. В течение XIX в. гармония все больше поглощает всю музыку и отодвигает мелодию на задний план; раньше была «гармонизированная мелодика» теперь стала «мелодизированная гармония» <sup>412</sup>. Моцарт — момент равновесия между мелодикой и гармонией; уже у Бетховена, говорит Беккер, «гармония при случае выступает как ведущее и определенное в своей выразительности средство» <sup>413</sup>.

Клаудио Монтеверди в области гармонии был очень смелый новатор, но без дальнейшей филиации, и Моцарта он вовсе не предвосхитил. Его «Орфей» <sup>414</sup> неоднократно исполнялся в разных местах Германии и Франции и издан клавираусцугом, но репертуарной пьесой не может сделаться, слишком архаично. Это была одинокая ласточка, не делающая весны. Непосредственная филиация развития оперы идет не от него, а от А. Скарлатти <sup>415</sup>.

Монтеверди был трагическим примером таланта, превышающего данные историей возможности. Но в потомстве ему посчастливилось; сначала его с пропагандистскими целями умеренно рекламировали вагнерианцы, особенно второстепенные, а теперь с ним возятся ультрамодернисты. К обоим случаям приходится отнестись не без скептицизма. Вагнерианство вообще сильно повредило себе неумеренно рекламными приемами ярмарочного тамтама, и это оно проделывало и с Монтеверди. У вагнерианцев вообще было самое неумеренное прославление первых шагов оперы, венецианской и флорентийской (до А. Скарлатти), даже Пери <sup>416</sup>: дескать, «гиганты» и т. д...

Между тем никаких гигантов там не было. У Пери ужасно однообразная и малосодержательная музыкальная декламация вроде псалмодирования, чтения псалтыря, плюс генерал-бас (напевная мелодия). Ариозо Монтеверди, его скромные первые попытки оркестровых красок уже были нарушением (весьма целесообразным, конечно) строгости первоначальной *piuovo musicale* \*<sup>417</sup>. Пауль Беккер указывает <sup>418</sup> на глубокую фальшь всех попыток сделать из оперы какое-то возрождение греческой трагедии, ибо опера была продуктом индивидуализма Ренессанса и аналогичных сил, вышла из среды богатых, образованных интеллигентов-дилетантов итальянских торговых городов, античная же драма была элементом культа («культовая драма»), это был «религиозный продукт массовой культуры», так что смешение оперы с мнимым возрождением греческой трагедии было ложным представлением. Ультрамодернисты же возятся с Монтеверди, как с раритетом, в то время как новейшие французы пошли еще дальше и видят чуть не идеал музыки в Гильоме де Машо <sup>419</sup>, совершенно примитивном французском композиторе XIV века. Конечно, Монтеверди совсем не примитив, он и не Машо. Монтеверди писал после Орlando Лассо, после Жоскена де Пре, после мадригалов типа *Spirito di Dio*, даже после Палестрины <sup>420</sup>, но все эти композиторы не были гармонистами в настоящем смысле, это были полифонисты, гармонии «*Miserere*» Аллегри <sup>421</sup> совсем примитивны. *Spirito di Dio* остается на простейших аккордах, и в высшей степени смелые диссонансы Монтеверди, этого громадного таланта, свидетельствуют о невозможности перескочить через историю и сделать сразу то, что потребовало еще 200-летнего процесса. Для окончательной революции в гармонии пришлось подождать Моцарта.

Формула: «Гайдн — детство симфонии, Моцарт — юность, Бетховен — зрелость» — ни с какой точки зрения не верна, ни в том случае, если брать содержание, ни в том, если брать технические элементы музыки. Это одна из тех формул, которые свидетельствуют об отсутствии мысли. По содержанию Моцарт и Бетховен представляют совершенно различные миры, не соприкасаются, их никак нельзя соотносить друг с другом (как нельзя спрашивать, что больше — пять дней или пять аршин). Прав Пауль Беккер, что никак нельзя говорить о том, выше ли Моцарт Бетховена, а Гёте Шиллера, ибо каждый из них — завершение, нечто неповторимое, неподражаемое <sup>422</sup>. Каждый из них, я бы сказал по-аристотелевски — энтелехия, нечто в себе законченное и окончательное, воплощение ступени развития. Каждый — вершина сама по себе. Мерить их нельзя. Виктор Гюго сказал: «Гений — это страна равных». Если же говорить о юности, то и Шиллер юноша, и у Бетховена борьба и

---

\* Новая музыка (итал.).

вера в победу юношеские — «Freude, schöner Götterfunken» \* <sup>423</sup> — молодость... А Гёте старчески успокоенно улыбается, и у последнего Моцарта — старческая просветленность. Легенда о солнечном юноше Моцарте сдана в архив. Вообще, что имеет Моцарт, того не имеет Бетховен, и наоборот. И не правда, что Бетховен в молодости напоминал якобы в своем творчестве Моцарта. Это говорили тогда, когда совершенно не понимали Моцарта. Первая, Вторая, Четвертая симфонии, первые квартеты — ничего абсолютно моцартовского. Гайдновские черты, да. Если же брать технические элементы музыки, получается совсем другая филиация: Скарлатти — композиторы XVIII века — Гайдн молодой — Моцарт — Гайдн старый — Бетховен — Берлиоз, Лист и проч. — Штраус, Малер и т. д. — импрессионисты — новейшие, «Пасифик 231» <sup>424</sup> и др. Но из состояния технических элементов нельзя делать никаких выводов о качестве композитора.

Возьмем, например, маленькую симфонию g-moll 1773 года, ту самую, которую отец Моцарта спрятал. Все технические элементы сообразно тому времени (Моцарт еще не произвел тогда музыкальную революцию) или совсем примитивны, или отсутствуют: очень многое изложено просто унисоном или октавами, голосоведение примитивное, контрапункта и разработки почти нет, гармонии примитивные, оркестр маленький, духовые — только гобои и валторны, и несамостоятельны. Видишь всю громадность произведенного позднее Моцартом стиливого переворота. И тем не менее я не могу играть ее без сильнейшего волнения — оголившаяся психика, такая удивительная искренность, огонь, скорбь, такое внутреннее движение, что сильнейшим образом захватывает. Содержание очень значительное, глубокое, сильное; а элементы техники самые примитивные.

Сколько элементов техники у Рихарда Штрауса, у Онеггера, которых не было у Бетховена! Но это не значит, что Штраус и Онеггер выше Бетховена. Мало того, переоркестровать Бетховена, то есть обогатить его технические элементы, было бы безумием. Переоркестровку Генделя Моцартом пуристы осуждают. У Аберта есть даже анализ того, какие в результате переоркестровки получились искажения замысла Генделя. Замыслы возникли в связи с определенными инструментами, другие инструменты их исказят. А какое богатство технических элементов у Рихарда Штрауса! Возьмем оркестровку «Легенды об Иосифе» <sup>425</sup>. Не считая струнных и духовых, одни только ударные и ударно-струнные в ней следующие: 6 литавр, треугольник, тамбурин, малый барабан, ксилофон, две пары кастаньет, малые цимбалы, гlockenspiel, четыре челесты (!!!), фортепиано, кроме того четыре арфы и орган. Сунуть все это в симфонию Бетховена — только испортить, замысел не

---

\* Радость, прекрасная искра богов (нем.).

нуждается в этом, обогащение технических элементов повредит. А «Легенда об Иосифе» очень слабая вещь, богатство технических средств ее не спасает.

А технические элементы в области гармонии? Бетховен и не подозревал о «новой гармонии», не писал аккордов из обертонов, сложнейшие диссонансы новейших очень далеки от него. А тематическая разработка и контрапункт? Открываю «Тематический указатель» Шпехта к вещам Р. Штрауса (у Бетховена не было «Тематического указателя»). Нахожу к «Жизни героя» 38 лейтмотивов, к «Дон-Кихоту» 34, к «Заратустре» 27 лейтмотивов и т. д. Вот это поэмность... И все время плетется эта сеть, масса лейтмотивов непрерывно сплетается, каждый имеет философский смысл, каждое их сочетание есть философия, это непрерывная философская головоломка, надо слушать с «Тематическим указателем» в руках и ловить лейтмотивы. Так далеко шагнули технические элементы. Бетховен — далеко позади.

Итак, филиацию технических элементов надо совершенно отделить от вопроса о содержании, о существе. Композитор с четырьмя челюстями не выше композитора без челюстей. То же касается разработки тем, излюбленного вопроса специалистов-музыкантов XIX века. Бетховен мог очень много вытянуть из одной темы. А сколько вытянули кучкисты из b—la—f в квартете «Беляев»? <sup>426</sup> Как говорит Лалуа, д'Энди особенно охотно изучал с учениками, после Бетховена, Сезара Франка «самого достойного наследника Бетховена, так как он продвинул еще дальше прием вариации вплоть до того, что извлекал все части сонаты из одной темы, представленной разным образом» <sup>427</sup>.

Лалуа считает, что это или педантизм, или скрывает за собой «бесплодие воображения». Итак, место Моцарта в филиации симфонических форм есть одно, а значительность содержания его вещей — совсем другое.

Мерсман указывает, что сначала у Моцарта были циклы, комплексы, группы, серии произведений, как позже у Бетховена циклы квартетов, затем у Моцарта была «парность» произведений, все по два: «...По две серенады, оба фортепианных квартета, струнные квинтеты — противостоят друг другу. Эта парность типична. Она основана не на повторении, но всегда на противоположности. Иной раз это — мир звучания, формы, красочности, образности. В другом случае в форму врываються, взламывая ее, субъективные силы, они обволакивают поверхность темным, зачастую страстным пафосом» <sup>428</sup>.

Но к симфониям Моцарта Мерсман эту множественность или дуализм не относит. «На этой последней вершине исчезает двоякость выражения и остается одно произведение, само в себе заключенное и поддерживаемое собственной значимостью. В развитии Моцарта оно стоит особняком, ни с чем не связан-



ное, как „Волшебная флейта“, как Реквием, или последние три симфонии. Присущая им противоположность, особенное, совершенно индивидуальное положение и значение каждого из них гораздо сильнее связей, которые можно было бы между ними обнаружить. Все остальные симфонии Моцарта едва ли уравновешивают последние три» <sup>429</sup>.

Итак, Мерсман *не составляет цикла из трех последних симфоний* Моцарта. Каждая из них слишком самодовлеющая. У других комментаторов, наоборот, иногда встречается для них название «триптих». Так, у Паумгартнера находим «удивительный триптих его последних трех симфоний...» <sup>430</sup>. Дальше он их называет трилогией и сравнивает Es-dur'ную с первой частью сонаты, g-moll'ную со второй, «Юпитер» — с третьей и говорит о «высоком трехчастном единстве». Это уже слишком, я против этого протестую. Конец финала симфонии Es-dur есть конец произведения, а не конец части, начало и конец симфонии g-moll — начало и конец произведения, а не части. Выслушать все три симфонии подряд без пауз, без перерыва, то есть 12 частей подряд без перерыва, было бы чудовищно. Они для этого не предназначены. Это три произведения, освещающие три стороны жизни и мира, как у Пушкина Зависть («Моцарт и Сальери»), Корыстолюбие («Скупой рыцарь» и Сладострастие («Каменный гость») не являются частями одного большого произведения, это разные произведения, составляющие, однако, систему и освещающие разные стороны человеческих страстей. Есть аналогия с моцартовскими тремя симфониями. Самостоятельные произведения представляют три стороны жизни и мира. Симфония Es-dur обыкновенно так и называется «романтическая симфония»; романтикам она была особенно дорога, они называли ее «лебединой песней». Первая тема Allegro — очаровательная кантилена тоски и стремления в даль, и легкие тени финала — стремление к той же неопределенно-прекрасной цели, которая у романтиков называлась «Это», а у Жуковского «Туда». Симфония g-moll — поэма скорби (ничего личного, лирического — мировые силы скорби), а в Andante — и проблематики. Финал — отчаяние. «Юпитер» — поэма экстаза, экзальтации, пророческого ясновидения, восторженного синтеза:

Моих ушей коснулся он,  
И их наполнил шум и звон,  
И внял я неба содроганье  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье <sup>431</sup>.

Эти симфонии — завершение, вершины моцартовского творчества. Но рамки их менее широки, чем у фортепианных концертов. Как бетховенские симфонии, каждый моцартовский фортепианный концерт — особый мир с громадным содержа-

нием. Это действительно многоохватывающие поэмы с массой эпизодов. Моцартовские фортепианные концерты отличаются от бетховенских симфоний своей объективностью: каждый из них — развертывающаяся сама собой эпопея, в них действуют силы мира и жизни, игра сил, мрачных, светлых, таинственных, прелестных, бодлеровская inferнальная и небесная красота, то солнце, то мрак, уповательно всегда, загадочно почти всегда, и все это в бесконечном разнообразии моцартовского искусства эпизодов. Последнее свойство моцартовского творчества особо подчеркивается комментаторами. И в его фортепианных концертах, как в гирляндах прелестных чарующих рассказов Геродота<sup>432</sup>, где эпизод за эпизодом, как гирлянда за гирляндой, — полная жизни и глубокого смысла смена то ярких, то заглушенных, то мрачных, то светлых эпизодов. Бетховен настолько ценил моцартовские фортепианные концерты, что писал к ним каденции. Всячески их расхваливая и превознося, Аберт находит в тех из них, которые относятся к началу венского периода<sup>433</sup> Моцарта (таковых целый ряд), остатки черт XVIII века. После «Идоменея» их было 19. Слова Аберта ни в малейшей мере не могут относиться к предпоследнему, D-dur'ному (К. 537) (где будто морские брызги в сиянии, морская бездонная глубина и волны, морские дали, морская грусть и космизм) и последнему, B-dur'ному (К. 595, года смерти Моцарта). Это грандиозная скорбная вещь, полная предчувствия смерти. (Карл Рейнеке<sup>434</sup>, прославившийся игрой моцартовских фортепианных концертов, издал о них книжку, где считает B-dur'ный ниже предыдущих... Вот вам XIX век и его понимание Моцарта!! Теперь комментаторы считают концерт B-dur особенно значительным по содержанию.) Им предшествуют: концерты C-dur (К. 503; мировая картина, полная яркости и блеска), c-moll (К. 491; грандиознейший), A-dur (К. 488; нектар и амброзия), Es-dur (К. 483; широчайший эпос), C-dur (К. 467; где диссонансы) и великолепный d-moll'ный (К. 466). Это все колоссальные музыкальные памятники. Каждый — целый мир в себе, на вершине моцартовского творчества. Но им предшествует еще целая серия. Я не отнесу слов Аберта и к концертам F-dur и G-dur. Остальную серию первого венского периода буду менее защищать. Но вообще это область — наименее оцененная по достоинству. Эти широкие охваты и перспективы, утонченнейшие и полные загадочности кантилены, бездны чудесных деталей, с поэмностью эпоса — это нечто совершенно исключительное.

Резкий перелом к безысходной мрачности и господству скорби произошел у Моцарта в промежутке между «Фигаро» и «Дон-Жуаном». Если в «Идоменее» и «Похищении из сераля» черты французских и итальянских влияний еще не совсем исчез-

ли, то в «Фигаро» гений Моцарта окончательно от них очистился и стоит перед нами в полном блеске. «Фигаро» ставится некоторыми комментаторами даже выше «Дон-Жуана», потому что в «Фигаро» — люди из жизни, в то время как в «Дон-Жуане» сверхчеловеческая колоссальность, все громадно, бушуют дикие, безумные страсти. Психологический реализм у Моцарта везде, у него всегда шекспировское многообразие и многогранность характеров, всегда правдивое изображение живого человека, живая психика настоящих людей, и что бы он ни писал, «он умел изображать только людей, человеческих вплоть до самых первичных побуждений»<sup>435</sup>, даже если это Царица ночи или Папагено. Некоторые видят в «Фигаро» наиболее чистый образец изображения живых людей. Леопольд Шмидт в своей книжке о Моцарте говорит: «По мере того, как с течением времени в оперном жанре стали видеть главным образом драматическое художественное произведение, „Фигаро“ пришлось поставить выше „Дон-Жуана“»<sup>436</sup>. Никогда, продолжает он, ни до, ни после «Фигаро» не было такой бесконечно богатой и глубокой индивидуализации характеров при соблюдении стилевого единства. «Справедливо не раз указывалось на то, — говорит Паумгартнер, — что Моцарт путем психологического углубления и проникновения в драматический сюжет, посредством полного жизни художественного реализма, равно как и последовательного овладения ансамблями, поднял в своем „Фигаро“ жанр комической оперы на недостижимую высоту», в то время как в «Дон-Жуане» взор с достигнутой вершины драматического искусства уходит вдаль, в другие области, в мрак трагической демоники, а в «Волшебной флейте» переносится в «блаженные поля мистических откровений»<sup>437</sup>. Но это шекспировский психологический реализм, а вовсе не бытовая драма; Аберт подчеркивает, что «художественные намерения Моцарта преследовали не задачу отражения современных нравов, как таковых, но совершенно иную цель»<sup>438</sup>. Как указывает в своем анализе Лерт, психологическая правда, углубление характеров и создающихся ситуаций были для Моцарта важнее, чем самая фабула, и с этой точки зрения Моцарт подходил к своим сюжетам. Романтик Э. Т. А. Гофман называет «Фигаро» «пьесой с пением», подчеркивая этим роль его сюжета. Лерт называет «Фигаро» «музыкальной комедией», тем самым сближая его с психологическими комедиями. «Фигаро» дал Моцарту искомую галерею характеров и возможность углубления индивидуальностей и ситуаций. Выбор «Свадьбы Фигаро» для оперы исходил от самого Моцарта и был очень смелым и в политическом отношении (ибо Бомарше был в Австрии запрещен), и в художественном, ибо непосредственно взять для оперы крупное произведение мировой литературы вместо обычного либретто было совершенной новизной.

Наполеон назвал комедии Бомарше частью революции: «Революция уже в действии». Аберт пишет: «Творчество Бомарше стало для нас, людей нового времени, воистину самым важным литературным „буревестником революции“»<sup>439</sup>. Это одно из бессмертных всемирно-исторических произведений мировой литературы. Из трех пьес трилогии именно «Свадьба Фигаро» имеет непосредственно политическое и социальное содержание, а другие две<sup>440</sup> лишь косвенное. Ее революционное значение подчеркивает и В. Фриче в «Очерке развития западных литератур»<sup>441</sup>. Моцарт принужден был выбросить политические тирады Фигаро, ибо в противном случае Иосиф II, конечно, не разрешил бы оперу, его и так едва уломали допустить ее постановку, но вообще Моцарт не мог искажать содержание такого знаменитого шедевра, поэтому некоторая запутанность интриги осталась. Однако Стороженко в «Очерке истории западноевропейской литературы»<sup>442</sup> называет Бомарше «гениальным представителем комедии интриги». Никакого итальянизма ни в сюжете, ни в музыке «Свадьбы Фигаро» нет. Его Фигаро есть дитя «бури и натиска». Об этом говорит и Паумгартнер: «Этот Фигаро ни в какой мере не является угодливым типом оперы-buffa, он настоящий персонаж „бури и натиска“. Несмотря на исключение всех политических намеков, он очень близок к своему прообразу у Бомарше»<sup>443</sup>. Аберт пишет о первом финале оперы: «Это настолько не по-итальянски, как только возможно»<sup>444</sup>. Он же указывает, что теплая, согретая любовью к жизни, людям ирония «Фигаро» до теперешнего времени осталась непонятой итальянцами<sup>445</sup>. Излагая историю оперы-buffa, Аберт по поводу Паизиелло<sup>446</sup> говорит, что Моцарт не достиг его искусства buffa, это не была его область, и только Россини повел buffa дальше (кстати, Россини в «Цирюльнике» итальянизировал Бомарше; моцартовский «Фигаро» и россиниевский «Цирюльник» — полнейшие противоположности, величайшие контрасты), *задача Моцарта была совсем иная, в другой области, а никак не buffa*. В его универсальный синтез вошли и итальянские элементы, но получилось нечто совсем другое. Аберт пишет: «Моцарт в подлинном искусстве оперы-buffa не преуспел и, тем более, не превзошел своих предшественников, это было суждено только Россини. И не следует венчать Моцарта лаврами, которые ему не принадлежат и к которым он в своих зрелых творениях даже не стремился. Его драматическое творчество покоилось на других основаниях; тот обильный строительный материал, который ему могли дать для этого итальянцы он принял охотно хотя и не без критики, но возведенное им из этого материала здание выглядело совсем иначе, чем игровая и легкая постройка итальянской оперы-buffa»<sup>447</sup>.

*Бездна, отделяющая музыкальную драму Моцарта от итальянской buffa, бросается в глаза, если сопоставить «Фигаро»,*

его многообразие и внутреннюю многогранность реальных характеров — с «Цирюльником» Россини и его шаржами вместо людей<sup>448</sup>. В «Фигаро» Моцарт выступил как величайший музыкальный мастер обрисовки характеров. Еще по поводу Осмина в «Похищении» Аберт писал: «Моцарт вообще не признает больше никакого комизма в прежнем смысле. Его величайшим духовным деянием было освобождение оперы от искусственного противопоставления экзальтированных героев и не менее неправдоподобных комических кривляний. Он вернулся к трагическому и комическому, лежащих у истоков самой человеческой жизни. Моцарт величайший реалист музыкальной драмы, его образы стоят исключительно на почве реальности и относятся только лишь к ней. В той мере, в какой допускает музыкальная драма, он невероятно расширил познание человека тем, что совершенно своеобразно слил трагическое с комическим и соединил высокое с низменным»<sup>449</sup>. Поэтому Моцарта называют «*взрывателем жанров*» [Zersprenger der Gattungen]: он взорвал и «*seria*» и «*buffa*», поставив на их место *драму реальной человеческой жизни*. Моцартовская картина мира, его мироощущение глубоко проблематичны, схватывают все противоречия, и таким же клубком противоречий является перед ним каждый живой характер: *каждый проблематичен*. В этом житейская мудрость Моцарта, это именно сближает его с романом XIX века, особенно Бальзаком, даже с Достоевским.

Сущность моцартовской оперы в психологической правде, а не во внешней иллюзии, и это же является лозунгом новейшей формации музыкантов — не опера-иллюзия вагнеровского типа, связывающая творчество, а *Spiel-opera* — опера-игра (не в смысле веселой игры, а в смысле лицедейства), где нет потуг на внешнюю иллюзию, а творчество безгранично свободно. «Строго говоря, в операх Моцарта, — пишет Беккер, — можно видеть не только натуру гениального музыканта, но в равной мере — натуру гениального художника»<sup>450</sup>. *Не только Моцарт, как Музыка, но главное — Моцарт как концепция, как тип сценического творчества*, вот что теперь имеет наибольшее значение.

Отто Яну принадлежит заслуга необыкновенно тщательного, вдумчивого глубокого анализа характеров моцартовского «Фигаро», с их клубком внутренних противоречий в каждой ситуации, в каждый данный момент.

Вся последующая литература о Моцарте исходит из этого анализа. Аберт прибавил подробный разбор того, как эта глубокая и сложная психология выражается в оркестре. Мерсман особо останавливается на богатстве психологии в инструментальных вступлениях к ариям, например, в арии графини: «Как богат образ графини, который раскрывают шестнадцать тактов вступления к каватине в начале второго акта „Фигаро“». Из сдержанного, торжественного величия первых двух

тактов вырастает разбухающая теплая мелодия последующих. Стихии сосредоточиваются, но сразу же вновь ускользают, соединяются заново и опускаются обратно, на этот раз еще глубже, вплоть до растерянных вопросительных синкоп с заключением в до миноре. Тогда еще раз в острейшем ритмическом соединении прорываются все силы; в их последнем истаивании вступает голос. Это образ борющегося человека, каким он предстает перед нами в начале драмы, человека благородной души и горячего сердца, колеблющегося между отречением и страстным желанием»<sup>451</sup>.

Насколько у Моцарта в опере представлены как бы оголенные куски живой души изображаемого лица, показывает Аберт в связи с первой арией Керубино: «Это неопределенное пламенное желание проявляется то в стремлении полностью излить страсть, то в мечтах о счастье и блаженстве, но затем мальчика вновь неудержимо захватывает поток чувств, несущий его к новым целям, разумеется, столь же беспочвенным. Именно в таких душевных состояниях, где все в взволнованном движении, Моцарт оказывается особенно в своей стихии. Как и знаменитая ария Дон-Жуана, или ария Тамино с портретом, это уже более не музыкальное описание или „подражание“ некоему определенному естественному состоянию, но само является куском стихийной природы, которая во всем своем искрящемся движении выражает себя непосредственно в звуках»<sup>452</sup>.

И тут сквозь человеческую личность при углубленном ее раскрытии прорывается стихийная сила, космизм, в стихийной мятущейся страсти Керубино — глубочайшая бесформенная сила природы, и снова вспоминается Тютчев: «О страшных песен сих не пой, в них древний хаос шевелится». Повторяю: «Фигаро» абсолютно не итальянская музыка, поэтому она не могла иметь в Италии никакого успеха.

В «Фигаро» Моцарт был связан комедией Бомарше; в «Дон-Жуане» он был совершенно свободен. Да Понте писал либретто под его руководством; «Дон-Жуан» есть тип подлинной моцартовской оперной концепции. Действие — в музыке, не только в финалах, но и в интродукции, ансамблях, даже в некоторых ариях (Дон-Жуан с мужиками — ария действия). Секко-речитативы применяются как необходимый для контрастирования элемент, притом с тончайшей индивидуализацией. Очень тонко проводится сочетание оркестровых частей с секко; арии — образцы психологического анализа и воплощения драматических ситуаций, в них и в ансамблях те глубочайшие восприятия, силы рока, веяния смерти, которые лежат в основе этой мрачайшей, полной загадочности драмы. (Какая ирония: *dramma giocoso*! Моцарт любил так иронизировать. Теперь он расшиф-

рован.) Старые оперные формы взорваны; неизвестно, какое жанровое определение можно дать «Дон-Жуану», трагическое и комическое слито — и не только слито как в жизни, слито органически в глубокой проблематике, и сквозь обыденное все время прорывается демоническое. Тут глубочайшие переживания так называемого «другого Моцарта», проблематического Моцарта, он сам стоит перед вселенной, роком и смертью, и его глубочайшее — ирония над наказующим и наказуемым.

«Силы, которые становятся очевидными в больших драматических линиях партитуры „Дон-Жуана“ выростали в нем самом. Этот демонический, вечно неудовлетворенный, затравленный человек \*, этот брат Фауста, обрел бессмертие только потому, что Моцарт впоил его своей кровью» <sup>453</sup>.

Фабула «Дон-Жуана» коренится в древних мифах. Дон-Жуан, как Фауст, есть одна из фантастических фигур средневековья, народных сказаний и народных представлений (это Змей Горыныч с его гаремом). У Моцарта есть ряд музыкальных и литературных предшественников (Мольер, Глюк, Тирсо ди Молина и другие испанцы) <sup>454</sup>, а в XIX в. — целая серия «Дон-Жуанов» вытекает из Моцарта. Параллель Дон-Жуана и Фауста стала обычной. Титанизм Дон-Жуана, ни на минуту не склоняющего голову и погибающего несломленным, прекрасно подмечен Бодлером (примыкающим при этом в деталях к Мольеру).

Теофил Готье во вступительной статье к поэмам в прозе Бодлера говорит об его стихотворении «Дон-Жуан в аду»: «Эта картина, полная трагического величия, нарисована немногими мастерскими мазками на мрачном пламени адских сводов...

В этом концерте слез, стенаний и проклятий Дон-Жуан остается бесчувственным; он сделал, что хотел; пусть небо, ади земля судят его, как хотят, его гордость не знает раскаяния; гром может его убить, но не заставит его раскаяться» <sup>455</sup>. По существу это примыкает не к мольеровскому «Дон-Жуану», а к моцартовскому. «Каменный гость» Мольера был просто сатирой на развратных аристократов; моцартовский Дон-Жуан — сверхчеловек, бросающий вызов судьбе, во всей опере от начала до конца вырываются наружу и врываются в действие мрачные и таинственные силы судьбы, с которой герой борется, особенно в конце первого финала горацевским «*Si fractus illabitur orbis, impravidum ferient ruinae*» \*\* и в конце второго финала — сверхчеловеческим «нет! нет! нет!».

Вдумываясь в детали партитуры, нельзя не прийти к выводу, что углубление психологии сверхчеловека и всех других

---

\* Т. е. Дон-Жуан.

\*\* Лишь если мир, распавшись, рухнет, чуждого страха сразят обломки (лат.) <sup>456</sup>.

гигантских фигур «Дон-Жуана» было возможно только благодаря моцартовской структуре оперы с ее гибкостью и разнообразием, психологическое действие не останавливается ни на минуту, непрерывный динамизм, настроения и переживания текут.

*Моцартовский анализ характеров и ситуаций напоминает систему проф. Фогта*<sup>457</sup> *при изучении болезней мозга. Фогт посредством серии разрезов мозга у разных больных, умерших в разные моменты развития одной мозговой болезни, создает целостную картину внутреннего процесса. Подобно этому у Моцарта ряд «разрезов» внутренней жизни героев (каждая ария есть такой разрез) и оформляющихся в последовательных драматических ситуациях коллективных настроений. Это ряд «разрезов» людей и настроений, при которых все внутри живет и движется и полно глубочайшего значения. Фабула останавливается, чтобы дать место психологическому «разрезу», имеет место примат психологии над фабулой, примат внутреннего действия над нитью рассказа. Без этого такое углубление внутреннего мира и прорывающихся через него мировых сил невозможно. Например, Лепорелло, переодетый Дон-Жуаном, хочет избавиться от идущей за ним Эльвиры и попадает в «atrio terreno» \* во дворце донны Анны, Эльвира за ним, потом появляются преследующие Дон-Жуана Мазетто и Церлина, и на них наталкивается донна Анна, идущая по своему дворцу в сопровождении Дона Оттавио. Дон-Жуан как будто попался в ловушку, но оказывается, что это не он, а переодетый Лепорелло. С точки зрения фабулы сцена излишняя, она логически не необходима, но с точки зрения анализа характеров и коллективных настроений, внутреннего действия, внутренних «разрезов мозга», это основной ультранеобходимый момент. Отсутствующий сверхчеловек давит на всех своим незримым присутствием. Все раздавлены ощущением таинственной силы рока. Секстет, один из глубочайших «разрезов мозга», обнаруживает такие тайники психики, которые только при данных условиях могут быть проявлены. Слова не способны их выразить; поэтому слова секстета — лишь намек, канва:*

Mille torbidi pensieri  
Mi s'aggiran per la testa!  
Che giornata, o cielo é questa!  
Che impensata novita! \*\*

Слова здесь так и должны быть совершенно неопределенными.

\* Вестибюль дома (итал.).

\*\* Сотни смутных мыслей  
Роятся у меня в голове!  
Что за день сегодня, о небо!  
Какая неожиданность! (итал.).



Музыка выражает то, чего слова выразить не могут. Этот секстет — блестящий пример *примата психологии над фабулой*.

Господство психологического начала дает возможность *внутреннего освещения внешних символов фабулы*. Через углубление внутреннего мира в ряде «разрезов» (ряд арий и ансамблей) внутренний смысл внешних символов фабулы становится ясен. *Через внутренний мир рвется наружу, как наивнутреннейшая сила, демонизм, ужас глубин жизни, мировая стихийность, эрос как мировая сила жизни, ощущение рока, мрак и скорбь человеческих судеб. Это и есть отличительная черта «Дон-Жуана», это и есть то, что проходит через всю музыкальную драму с начала до конца. И все дополняет выражение мировой скорби в самом конце оперы.*

20 июня 1831 года Гёте говорил Эккерману: «Как можно сказать, что Моцарт скомпоновал своего „Дон-Жуана“. Композиция! Как будто это пирог или бисквит, который готовят, смешивая яйца, муку и сахар! В духовном творении части и целое слиты вместе, проникнуты единым духом и обвеяны дыханием единой жизни, причем создающий его отнюдь не идет путем отдельных попыток и сложения кусков по своему произволу, но находится в демонической власти своего гения и должен выполнять то, что этот последний ему предписывает»<sup>458</sup>.

А 12 февраля 1829 года, когда Эккерман выразил надежду, что музыка к «Фаусту» будет написана, Гёте сказал: «Это совершенно невозможно. То отталкивающее, отвратительное, страшное, что она местами должна в себе заключать, противоречит духу времени. Музыка должна бы быть здесь такого же характера, как в „Дон-Жуане“; Моцарт мог бы написать музыку для „Фауста“»<sup>459</sup>.

*«Дон-Жуан» есть именно тот тип музыки, который должен был бы быть музыкой к «Фаусту».*

Между колоссальным сверхчеловеком, моцартовским Дон-Жуаном и его дикими страстями и XVIII веком — полнейшая противоположность.

Хотя миф о Дон-Жуане происходит из сказаний древнейших времен, однако живой исторический Дон-Жуан, массовый пожиратель женских сердец и дуэлянт, жил в Испании в XIV веке. Были поэтому попытки перенесения инсценировки «Дон-Жуана» в XIV век, но моцартовский Дон-Жуан относится к более культурному периоду. Господствует поэтому система инсценировки «Дон-Жуана» с отнесением к концу XVI века, к периоду Гугенотов; это дикое время наиболее соответствует диким страстям моцартовского Дон-Жуана.

На выставке Макса Слефогта<sup>460</sup> в Берлине в начале 1929 года был целый ряд необыкновенно сильных и ярких картин — изображений артиста Д'Андрате<sup>461</sup>, лучшего из Дон-Жуанов, в разные моменты и в разных костюмах его роли. Эти костюмы Д'Андрате-Дон-Жуана — *все конца XVI века.*

Очень красиво. Из исторических костюмов они наиболее подходящи для моцартовского Дон-Жуана. Байрон сознательно изменил всю сущность Дон-Жуана, когда сделал из него льва общества и перенес его в XVIII век.

Моцарту был чужд историзм, в его эпоху о нем еще не думали, во время ужина Дон-Жуана его музыканты играют отрывки из опер времени Моцарта и даже из «Фигаро». Со столь мелким анахронизмом приходится мириться; ибо важнее в миллион раз основная сущность исторической инсценировки, и по существу отнесение Дон-Жуана к концу XVIII века есть совершенный нонсенс. К книге Лерта приложены снимки героев и декораций моцартовских опер из разных эпох, начиная с первых представлений и до сих пор. Дон-Жуан первого представления — «антиисторично-историзированный» — отнесен к какой-то фантастической, давно прошедшей эпохе: часть костюма — XVIII века, но громадные сапоги в стиле 30-летней войны, а на голове огромные страусовые перья неизвестного отдаленного прошлого. Дальнейшие костюмы Дон-Жуана, в разные эпохи XVI века или начало XVII века. Клемперер в Висбадене сделал нечто новое; перенес «Дон-Жуана» в XVIII век, но не в конец его, а в середину, так что анахронизм остался. Он сам сознался, что так было сделано для того, чтобы поднести публике «новинку». Это было невыносимо, и газеты указывали на несоответствие духа оперы с костюмами. Дон-Жуан напудренный, с косичкой — какое ужасное безобразие. Характеры, наделенные колоссальными, дикими страстями, а внешность фарфоровых кукол — ужас, ужас! Полное внутреннее расхождение.

Кстати, «Дон-Жуан» и не понравился XVIII веку. В Праге он сначала имел успех, но очень скоро сошел со сцены; в Вене опера провалилась с самого начала. Действительно, какой контраст: с одной стороны — легкий дух и условности XVIII века, с другой — моцартовский «Дон-Жуан», о котором Аберт пишет: «С устрашающей дикостью музыка устремляется через все высоты и глубины человеческих судеб; она вновь ведет нас в мир, мрачное величие которого заставляет замирать сердце, а вслед за тем в ограниченную тусклую сферу будничного» <sup>462</sup>.

Комментаторы всегда требуют, и совершенно правильно, чтобы все роли «Дон-Жуана» исполнялись первостепенными артистами — также и Мазетто, ибо это очень глубокая роль. Когда лет сорок тому назад итальянцы с Баттистини <sup>463</sup> давали «Дон-Жуана» в Аквариуме <sup>464</sup>, и какой-то ужасный итальянец исполнял Мазетто как буффонаду — это была профанация. В образе Мазетто заключено глубокое социальное содержание. Феодал отсылает этого мужичка-молодожена прочь от жены. Мазетто понимает за чем, и он не хочет слушаться, но не может не слушаться феодала. Он и скорбит, и негодует, пытается

ся протестовать и боится. Бедный неуклюжий мужичок — парнишка феодального периода — и глуповат, и грубоват, и глубоко любит молодую жену, и чувствует унижение, и желал бы осыпать сарказмами феодала, но это не выходит, и он все-таки слушается, но чувствуется, что он отомстит. Ария Мазетто имеет много общего с вещами Мусоргского — горемыкой, объясняющимся в страстной любви, семинаристом, зубрящим вокабулы и т. д., только Мазетто гораздо шире по охвату, но с тою же глубокой, согревающей любовью к бедному юноше. Поскольку там смех, это смех сквозь слезы.

Когда я однажды в переписке сопоставлял Лепорелло с шекспировским шутом, я имел в виду шута Короля Лира: он участвует в действии, служит параллелью сумасшедшему Лиру и представляет целое мирозерцание. Но правильное сравнивать Лепорелло с Санчо Панса: сходство очень большое, и та же широкая типичность и символичность. Шурег удачно пишет: «Из всех слуг, представленных в мировой художественной литературе, Лепорелло имеет только одного бессмертного товарища — Санчо Панса»<sup>465</sup>. (Дальше у Шурига филистерский вздор.) Когда при появлении статуи Лепорелло из-под стола кричит: «Скажите, что Вам некогда!» — в этом противопоставлении глубокий символизм: житейский здравый смысл и сверхчеловеческое перед лицом рока.

Я совершенно не представляю себе, чтобы я когда-нибудь мог стоять за выбрасывание конца второго финала «Дон-Жуана», то есть заключительной сцены. Уже студентом я читал Ноля, который великолепно разбирал и доказывал необходимость конца финала и его глубокий смысл — иронию мирового духа. В самом конце есть в скрипках такой неподдающийся определению смех — горький смех надо всем. Моцарт зашифровал себя. А в фуге неподражаемо применен прием различия музыки и текста — контраст между пошлой моралью слов «Questo é il fin di chi fá mal» \* и глубокой проблематикой музыки — в этом контрасте ирония и глубокий скрытый смысл. Моцарт, конечно, допустил нарочно эту моральную сентенцию, чтобы воплотить в ней свою проблематику.

Контраст между видимостью текста и сущностью музыки, в грандиозных размерах и с самыми грандиозными результатами применен в наиболее проблематичной и оргиастической из опер Моцарта — и наименее до сих пор понятой — «Cosi fan tutte». Какие чудовищные глупости проделывали над ней филистеры! До сих пор в ходу ее клавираусцуг (изд. Петерса) с самым ужасающим искажением всего содержания. В XX веке к сча-

---

\* Таков конец того, кто поступает дурно (итал.).

стью начинает распространяться более глубокий взгляд на «Cosi fan tutte» и ее более ясное понимание. У Аберта, Паумгартнера и Лерта о ней много правильного и глубокого. В «Кёльнише Цейтунг» (23 мая 1930 г.) имеется симптоматичный в этом отношении отчет о состоявшемся только что в Базеле Моцартовском фестивале (целая неделя; оперы, инструментальная музыка, Месса с-moll; дирижер оркестра Феликс Вейнгартнер<sup>466</sup>, оперы — местный капельмейстер Готтфрид Беккер; автор отчета Рихард Бенц). «Дон-Жуана» давали по-итальянски с немецкими певцами — вполне правильно, ибо это немецкая музыка на итальянские слова, итальянцы не умеют петь Моцарта; три симфонии были исполнены как Трилогия, одна после другой, и Бенц нашел это «gewaltig»\*. (Мне это все-таки странно: нанизали все без передышки.) Приложу слова Бенца: «На фоне мощной Трилогии такая опера как „Cosi fan tutte“ произвела впечатление произведения в значительной степени более философского, независимого, демонического, нежели это вообще можно было бы предположить».

Глубоко радуюсь, что и в газетах, наконец, эта «опера будущего», «которой время еще придет» (Паумгартнер), признается философской и демонической. Впервые студентом у Ноля я прочитал, что в ней нечто вроде культа Эроса. Самая эллинская опера. Время ее сочинения было периодом первого увлечения эллинизмом. Выступает Винкельман, появляется «Лаокоон» Лессинга<sup>467</sup>, греческие увлечения Гёте. Все это носилось в воздухе и нашло у Моцарта сильное отражение. Неокантианец Герман Коген справедливо пишет, что «смысл этой оперы лежит по ту сторону всякой музыки»<sup>468</sup>. У Паумгартнера же читаем как бы истолкование этих слов: «Потому что здесь, где в неопределенности и многозначительности случайной комедии типов кажется беспомощной всякая разумная дифференциация. Там, где достойное и недостойное в чувстве запуталось в колеблющейся импульсивности действующих лиц, посреди неопределенной символики стиля, где разумный контроль над целью и этосом событий уже начинает погружаться в бурлящие глубины бессознательного, мы внезапно начинаем чувствовать себя охваченными обнаженным реализмом»<sup>469</sup>.

Опера всемогущей чувственности, как мировой силы, эллинского культа Эроса, «инфернальная и божественная красота» Бодлера, и все на подпочве притаившейся глубокой скорби, остающейся как *un relent*\*\* . Даже после самых веселых мест мировая скорбь в образах веселых греческих гирлянд цветов, юношей и девиц: *Cras amet, qui nunquam amavit, qui qu'amavit*,

---

\* Мощно (нем.).

\*\* Здесь: привкус (фр.).

crasamet \* — и тут же мировая скорбь Адониса, задумчивое лицо Антиноя.

«Четверо любящих, — пишет Паумгартнер, — вступают на сцену почти нерешительно, запутавшись в сетях первой логической посылки некой легкомысленной проблемы, замаскированной в виде пари. Но время от времени их обвеивает звучащее дыхание демиургов. А потом под пестрой одеждой Арлекина мы слышим биение трепещущих человеческих сердец, и причудливо зазорные черты их лиц преобразуются под комедийными румянами в тихую печальную улыбку познавания.»<sup>470</sup>

По упоительной, чувственной, опьяняющей красоте нет ничего, равного опере «Cosi fan tutte», но как раз главнейшие и лучшие места настолько загадочны, говорят языком музыки нечто столь глубокое и трудно уловимое, что я не нахожу для этого формулы. Полнейшая противоположность итальянской музыке: *итальянская самая непосредственная, а эта самая уклончивая*. Аберт указывает, что «итальянцы своим тонким национальным инстинктом отклонили эту оперу, как по существу чуждую им»<sup>471</sup>.

В основе фабулы «Cosi fan tutte»<sup>472</sup> случай, произошедший с двумя австрийскими офицерами. Иосиф II пожелал, чтобы из действительного факта Моцарт сделал оперу-buffa. Надо было развлечь тяжелобольного, умирающего императора. Да Понте написал текст настоящей buffa, а Моцарт написал на этот текст нечто такое, что было совсем не buffa, скорее ее противоположностью, но требовало именно этого буффонного текста и из данного контраста черпало свою глубину. Никто не понял, что это значит, опера оказалась книгой за семью печатями, притом надолго; император не был развлечен, все были разочарованы, полный неуспех. Самый сюжет был разработан еще в «Декамероне», очевидно, офицеры Иосифа II начитались Боккаччо. Но тут нечто большее, это тоже древняя народная странствующая тема — испытание невест с переодеваниями, оно тоже коренится в древнейших народных культах. Вообще древние народные мифы придают драме символичность и всеобщность. Вагнер потому и хотел, чтобы для музыкальной драмы избирались народные мифы.

У Моцарта в «Cosi fan tutte» воплощены четыре типа любви: Фьордилиджи — любовь-страсть и гордость; Дорабелла — непосредственное, быстрое, сильное, но легко меняющееся чувство; Феррандо — любовь-сновидение, наибольшая упоительность Эроса; Гульельмо — веселый гедонизм и оптимизм. Дон-Альфонсо — циник, насмешник, искушитель, вроде Мефистофеля. Деспина — фривольность, доведенная до бесподобной

---

\* Пусть полюбит завтра тот, кто никогда не любил, кто когда-нибудь любил, пусть полюбит завтра (лат.).

эллинической грации, примитивная женственность как мировая сила. Лерт справедливо говорит, что для понимания оперы надо исходить из *любковых дуэтов — участников двух пар, переменивших свои места*, из дуэтов во вторых сочетаниях.

Моцарт сыграл тут 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 (вроде Кармен, но несравненно шире и глубже) *изменчивости и свободы любви* на месте пустой легкомысленной итальянской игры. *Заурядные личности* — и в них заговорил Демиург с властью мировой силы. Они думали, что играют, но они играли с огнем, и этот огонь — мировой любовный оргазм. *Не эти четыре слабых любовника* — герои, а *говорящий через них Эрос есть герой этой драмы*. Это нечто вроде мистерии Эроса — «инфернальная и божественная красота». Аберт тонко подмечает: «Людишки сами не знают, что с ними происходит, но все же безотчетно чувствуют в такие моменты господство силы, которую их маленькая душа не в состоянии полностью охватить»<sup>473</sup>. И в конце оперы «с печальной усмешкой маэстро опускает занавес»<sup>474</sup>.

Даже и в чисто комических сценах этих людишек влечет *власть неведомой, неизвестной им силы*, которая неизмеримо сильнее их, но остается загадочной. В тексте — глупенькая буффонада, в музыке — *тем более* глубокая, полная загадок философия. Излюбленный моцартовский прием проблематического контраста.

Если «Cosi fan tutte» — самая утонченная из моцартовских опер, в наибольшей степени требующая тончайшей музыкальной культуры, то, наоборот, «Волшебная флейта» — самая народная: Моцарт откликнулся на французскую революцию хождением в народ, попыткой создания немецкого простонародного искусства. Моцарт был рьяным масоном; в масонских ложах, конечно, много говорили о революции. Лозунги революции, особенно в первое время, во многом соответствовали стремлениям тогдашнего масонства, еще не сделавшегося реакционным. Неупоминание французской революции в письмах Моцарта (инсинуация его ругателей) совсем неудивительно, ибо его письма за эти годы исключительно случайные, у него не было больше последовательной переписки, как некогда с отцом. Даже Рожков в своей «Сравнительной истории» писал о Моцарте: «Он не удовлетворялся обществом высшего круга, жаждал и практически искал более широкой аудитории и находил ее»<sup>475</sup>. Это всецело относится к «Волшебной флейте». Моцарт написал ее для шиканедерского народного театра «Ауф дер Виден», театра городского предместья, и он действительно про-

ник ею в массы (в «Германе и Доротее»<sup>476</sup> отрывки из «Волшебной флейты» исполняются у маленьких мещан) и больше всего через глубоко немецки-народную фигуру Папагено. Уже современники ставили «Волшебную флейту» в связь с французской революцией и в литературе о Моцарте нередко я находил подобные указания. Французская революция дала сильнейший толчок тем идеям, которые развивались в масонстве и из которых выросла «Волшебная флейта». Последняя есть соединение двух стихий: 1) немецкого народного представления, вроде балагана, традиционного, пережившего столетия народного искусства; 2) масонства с его передовыми идеями. И простонародная, и масонски-идейная опера. Все анализы «Волшебной флейты» говорят об ее «народности» и об ее идейности и просветленности. Обе стихии слились в ней органически. Именно это отличает «Волшебную флейту» от других опер. И Вагнер отметил это соединение: «Какие божественные чары веют в этом произведении, от его народнейших песен до возвышенных гимнов! Какая многосторонность, какое разнообразие! Кажется, что самое лучшее от всех благороднейших цветов искусства объединилось и слилось здесь в один единственный цветок. Какая непринужденная и вместе с тем благородная народность [Popularität] в каждой мелодии, от самой простой до самой величественной»<sup>477</sup>. «Благородная народность» — простонародный характер в эстетической форме — вот формула «Волшебной флейты», ее две полярности. Все комментаторы это повторяют, даже Шуриг говорит, например, о дуэте Папагено — Памины в первом финале: «Верный намерениям Шиканедера, Моцарт в своей музыкальной пластике всегда придерживался народной манеры и ему удалось пленить слушателей и в этом дуэте»<sup>478</sup>. Намерения Шиканедера были в действительности также намерениями Моцарта. Братья по ордену, «на ты», члены одной логи, они работали вместе. Шуриг пишет об этом очень хорошо: «Собранный из сотен мест текст „Волшебной флейты“ представляет собой пирамиду благородных, таинственных и чудесных идей, корни которых ведут в мировоззрение далеких и чуждых культур. Пестро раскрашенная оболочка многообразно-символического ядра — творение Шиканедера, человека, за напыщенностью которого крылась истинно немецкая манера в работе. И не только в музыке Моцарта, но и в многократно оклеветанном тексте, заключен глубокий характер: *нрав и юмор двух фантастов*. Поэтому не должно казаться странным, что при ежедневном взаимном общении Моцарта и Шиканедера, в тексте „Волшебной флейты“ сохранились также внезапные находки Моцарта»<sup>479</sup>.

Гёте высоко ставил либретто «Волшебной флейты». «Чтобы познать ценность этого оперного либретто, — говорил он, — нужно быть более образованным, чем для того, чтобы ее отрицать»... «Если масса зрителей найдет удовольствие в

изображаемом, то от посвященных не укроется высший смысл, как это имеет место в отношении „Волшебной флейты“...<sup>480</sup>

Итак, это была совместная работа двух фантастов; оба были масоны и оба с глубокими корнями в немецкой народной стихии. Как раз перед этим Леопольд II запретил масонский орден и начал преследовать масонов, отождествляя их стремления с идеями французской революции. Со стороны Моцарта создание оперы было поэтому вызовом правительству, демонстрацией в пользу запретных масонских идей и пропагандой их вопреки преследованиям. Моцарт настолько основательно порвал с церковью, что когда перед его смертью жена (без его ведома) стала звать священника к умирающему мужу, все священники отказались, считая Моцарта безбожником, и он умер без причастия.

Другая стихия «Волшебной флейты», южнонемецкая народная, была в Моцарте чрезвычайно сильна. Несколько столетий предков-каменщиков, строительных рабочих. Дед, дядюшка, двоюродные братья-переплетчики, мать из простонародья, в семье зальцбургский народный диалект, в детстве кругом зальцбургская народная жизнь; отец был просвещенец, гордился своим образованием, приобретенным собственными усилиями, но и в нем существовала эта струя; в XVIII веке была обычна программная музыка (у Моцарта она осталась только в немецких танцах), отец Моцарта охотно писал всякие «Крестьянские свадьбы», «Катанье на санях» и т. д. и делал к ним такого рода любопытные надписи: «Сюда относится и крестьянская свадьба. Здесь шарманка и волюнки. Их можно было бы применить в праздничную ночь. Было бы хорошо, если б у вас при этом имелись гусли или цимбалы. Что касается *Adagio*, появляющегося в связи с сожалением о девическом венке, то его можно было бы, по-моему, изложить еще лучше. Во время марша, после возгласов ликования, следовало бы каждый раз давать выстрел из пистолета, как это принято на свадьбах, а кто умеет хорошо свистеть, сунув пальцы в рот, тому должно было бы еще и свистеть при этом».

«Сообщение об охотничьей симфонии: сперва нужно совсем грубо дуть в рог в строе G, как это обычно бывает на охоте, и как можно громче. Затем следовало бы иметь несколько собак, которые лают, а остальные все вместе кричат „хо-хо“, но только на протяжении 6-ти тактов»<sup>481</sup>.

Симфония с лаем собак! Так близко стоял Моцарт к народной стихии. Вот та почва, из которой выросла «Волшебная флейта». Вообще народные увеселения играли в Зальцбурге большую роль; во всей Германии Гансвурст<sup>482</sup> появлялся в зальцбургском местном народном костюме: немецкий Гансвурст, главный герой немецких народных представлений вышел из Зальцбурга и говорил на зальцбургском диалекте. Были в



Германии и пляски людей в костюмах животных (mimische Tänze), след древнейших культов народных (как в России некогда на святах). Вот откуда вышел Папагено, с головы до ног продукт немецких народных увеселений. Чудачества Моцарта с их немецки-народной типичностью, его чудаковатые письма, юношеская переписка с Bäsle, наполненная народными грубыми шутками — все это было выражением южнонемецкой народной стихии, составившей затем один из основных элементов «Волшебной флейты». Немецкий зингшпиль вышел из немецкого народного балагана, в средние века ему предшествовали странствующие актеры и музыканты, скоморохи, его корни теряются в глубочайшей народной древности; в конце XVIII века в разных местах Германии его облагородили, превратили в немецкую оперетку (Гиллер) <sup>483</sup>. В Мангейме, где начиналось движение национального возрождения, при молодом Моцарте ставился «Гюнтер фон Шварцбург» Гольцбауера <sup>484</sup>; Гёте ставил в Веймаре зингшпили <sup>485</sup>; в Вене одно время действовал «Национальный театр зингшпиля»; «Похищение из серала» тоже зингшпиль. В руках театрального популяризатора Шиканедера этот музыкально-театральный жанр вернулся к своему народному прошлому; Шиканедер то ставил Шекспира и Лессинга, то привлекал публику народными представлениями старого типа, но с эффектными инсценировками и всевозможными сценическими машинами. Он был вполне подходящим лицом для слияния стихии масонства со стихией народного представления. Получив в аренду в народном предместье Вены народный театрик «Ауф дер Виден», Шиканедер хотел развивать и насаждать искусство и народное, и масонское. Шиканедер и Моцарт встретились в этом стремлении. Не только Гёте защищал текст «Волшебной флейты», но и Гердер, и даже Гегель («Лекции по эстетике») <sup>486</sup>, а теперь некоторые комментаторы стали считать его вообще самым лучшим из всех либретто <sup>487</sup>.

Аберт анализирует либретто оперы и указывает его достоинства. Он говорит: «Глубокая символика заключена в том, что „Волшебная флейта“ увидела свет рампы не на одной из больших придворно-аристократических сцен, а в народном театре „Ауф дер Виден“. С самого начала она обращалась не к „знатокам и любителям“, а к значительно более широкому обществу, которое не владело привилегией на понимание искусства. Тем самым ее создатель проявил себя в конце жизни, как человек, охваченный тем могучим движением духа, которое двумя годами раньше нашло свое наиболее ясное выражение во французской революции» <sup>488</sup>.

*Музыкальное хождение в народ под влиянием французской революции.* Но это не есть интерес барина, любующегося живописными пейзажами или увриерами... В народной стихии «Волшебной флейты» проявление ее исходит из нее самой, не

сверху, не со стороны. Человек из народной массы ее воплощает, как в «Арлезианке» Бизе из самой южнофранцузской народной массы исходит изображение ее жизни. В «Волшебной флейте» не только шутки и песни в народном стиле, она потому так вошла в немецкие массы, что последние нашли в ней выражение своих чувств и идеалов; дуэт Папагено — Папагены дает такой бесподобный апофеоз внутренней красоты и тепла, интимности старой простой немецкой семейной жизни, немецкого «чеховского» домика.

Другой аспект того же Моцарта — роль масонства в «Волшебной флейте». Меринг в своей «Легенде о Лессинге» говорит об исторической роли масонства в тот момент: «...с точки зрения научного исторического исследования можно только сказать, что „Беседы о масонстве“ Лессинга благороднейшей и достойнейшей целью человеческого развития считают идеальное масонство, игнорирующее все вероисповедования и проповедующее любовь к человеку, как к таковому, и в то же время дают резкую критику той карикатуры, в которую превратилась гуманистическая идея в масонском ордене. Лессинг впервые предпринимает здесь тот полет, который предпринимали великие мыслители и поэты немецкой буржуазии, подымавшиеся над безнадежной путаницей немецкого убожества и удалявшиеся на эфирные высоты идей; они должны были это сделать, ибо только таким образом можно было сохранить надежду на освобождение буржуазных классов»<sup>489</sup>.

Отсюда громадное историческое значение роли идейности и в особенности гуманистических идеалов в «Волшебной флейте». В то же время в ней была сильная доза романтизма, ибо романтики искали поэзию в *сказочном*, и сказочная опера отвечала их стремлениям. Новалис писал: «Все поэтическое должно быть сказочным, все должно быть связано таинственным и чудесным образом»<sup>490</sup>. На пути романтики и сказочности, фантастики, устанавливается преемственность между «Волшебной флейтой» и «Нибелунгами». Макс Коп говорит: «Франц Лист называл „Кольцо Нибелунга“ Рихарда Вагнера „Волшебной флейтой“ наших дней»<sup>491</sup>. Дент в книге «Оперы Моцарта» правильно указывает: «Глубокий философский смысл „Волшебной флейты“ — исконно немецкий и никакая иная страна в мире не осмелилась бы даже попытаться выразить средствами оперы столько мистики и такой могущественный мир идей. Каждый немецкий юноша и каждая немецкая девушка должны несомненно увидеть в Тамино и Памине свой собственный высочайший жизненный идеал. Это достигается отнюдь не внешним подчеркиванием немецкого исполнителями на сцене. Немецкая сущность моцартовских персонажей заключается не в белокурых волосах и голубых глазах, но в их героическом самообладании перед лицом загадки жизни и смерти»<sup>492</sup>.

Паумгартнер говорит о «Волшебной флейте»: «Это было первое высокое музыкально-драматическое достижение в духе XIX столетия. Быть может величайшее»<sup>493</sup>. Она завершает всемирно-историческое по своему значению творческое развитие моцартовской оперы, о которой Паумгартнер пишет: «Моцарт — истинный товарищ по духу Гёте и Шиллера, сделал в опере большой шаг к человеческой драме, равносильный высокому развитию немецкой литературы»<sup>494</sup>.

Мерсман, как всегда, очень вдумчиво определяет значение «Волшебной флейты» и ее роль в творчестве Моцарта: «Все более явной становится связь с жизнью, все острее и индивидуальнее ее выражение, пока, наконец, оно не достигает той всеобъемлемости, из которой возникают последние великие образы. И когда эта всеобъемлемость разрушается, жизнь сдвигается в другую сферу, чувство становится идеей: в этой точке развития стоит „Волшебная флейта“. Она представляется нам созданием человека в годах, и то, что эта музыка — творение тридцатилетнего — кажется чудом, потому что она опирается на то же самое освобожденное, синтетическое и в то же время жизнеутверждающее мировоззрение, что и последние квартеты Бетховена и второй „Фауст“»<sup>495</sup>.

*Одна из завершающих вершин, как бы предсмертное ясно-видение и возвышение над всей жизнью, симта симтагит, синтез синтезов, космос и реальная жизнь, всеобщность и жизнеутверждение, философия и живой реальный народ, широчайшие народные массы, идейность и эстетическое упоение. Высшее обобщение и реальная психология живых людей, символы и конкретные характеры. Чайковский не понимает, что если бы перед нами была торжественная философская опера в духе тайных советников от музыки, без народной стихии и балаганных шуток,  $\frac{3}{4}$  очарования «Волшебной флейты» пропали бы»<sup>496</sup>. Вагнер лучше понимал это, когда вывел в «Зигфриде» Миме<sup>497</sup>. Но Миме — совсем внешняя фигура. Только Моцарт с его двойной жизнью, совмещавшей в себе Тамино и Папагено, мог соединить эти полюсы. Папагено не Миме, Моцарт вдохнул в него бездонную глубину человеческой психологии и простонародной типичности. Немецкий народный скоморох в птичьих перьях сделался перлом создания. Немецкая народная стихия грубоватая, но не пошлая, она живописна, в ней глубокое очарование народного творчества. Крупный историк литературы Эрих Шмидт говорит о южнонемецком Гансвурсте: «Гансвурст был самым талантливым, даже единственным жизнеспособным явлением австрийской литературы XVIII столетия и чудесным достоянием венского народного фарса...»<sup>498</sup>.*

Папагено был особенно дорог и Моцарту, и Шиканедеру, который сам играл эту роль. И сцена встречи Папагено с Моностатосом — типично немецки-народная. «...Эта сцена, каждый из участников которой, по-своему, несет в себе что-то от

народного черта, сильно напоминает театр Касперля<sup>499</sup> и во всяком случае была во вкусе Шиканедера. Моцарта, очень восприимчивого к подобному скоморошеству, эта сцена также явно позабавила, но он сделал ее короче и несравненно более юмористичной»<sup>500</sup>.

Народный Гансвурст имел столько глубоко человеческих черт, что естественно его перевоплощение — Папагено — оказался у Моцарта обладателем всей глубины его психологизма. Еще у Ноля я студентом читал великолепное сравнение Моцарта с Достоевским в отношении Папагено: в первобытном существе вся глубина человеческого внутреннего мира. Как ранее в роли Мазетто, так и здесь Моцарт глубокий народолюбец. Какой глубокий символ: и простой паренек Папагено имеет свой волшебный инструмент (волшебные колокольчики), и японский принц Тамино. Этот инструмент «в конце концов помогает славному парню несмотря на все опасности достичь цели своих желаний. Его любви отказано в освящении свыше, но она целиком основана на наивном, сердечном чувстве и тем самым на естественной нравственности»<sup>501</sup>.

И у Папагено свой путь развития. Первая песня — «Известный всем я птицелов, я вечно весел, гоп-са-са!» — примитивная веселая элементарная жизнь, *Naturleben*. Во втором действии — «Найти подружку сердца я страстно бы желал» — тут уже глубокая тоска, он весь проникнут болью и томлением. Перед попыткой самоубийства уже совсем глубокая, захватывающая психологической правдой сцена. И наконец в дуэте «Па-па-па-па-па-па» такое сокрушающее, потрясающее *crescendo* на слове *Kinderlein* \*, а затем восторженнейший апогей — «они будут усладой родителей», во всей глубине и красоте идиллии старого, простого, немецкого дома.

Перед смертью, когда начиналась агония, Моцарт пытался тихо напевать «Известный всем я птицелов», но уже не мог. Бывший при нем друг его, капельмейстер Розер<sup>502</sup> сыграл эту песню на фортепиано и пропел ее — и на лице умирающего Моцарта выразилась радость, он просиял. Моцарт умирал с Папагено на устах, там, в немецкой народной стихии, в широких массах были его глубочайшие корни. Так солдаты на полях сражений умирали, повторяя «мама». Так Бакунин, умирая, переносился в русскую деревню, где протекло его детство. Для Моцарта этим прошлым, этой почвой были и народный Зальцбург, и *Bäsele*, и родственники переплетчики, и крестьянские разговоры матери, и длинный ряд подмастерьев — каменщиков города Аугсбурга. Их голоса звучали в умирающем Моцарте. Вобравший в себя все лучшее из всех искусств прошлого, пришедший через «бурю и натиск» к охвату будущего, сидевший в детстве на коленях королей и королев, бывший в

\* Детишки (нем.).

юности своим человеком у аристократов, воспитавшийся в среде интеллигенции своего времени, ушедший наконец в артистическую богему, вышка на грани двух миров, самый синтетический из композиторов, сливший космос и реальное сегодня, Моцарт умирал в стихии родной народной массы, напевая песенку скромного паренька.

Ты внемлешь звук громов, и также внемлешь ты  
Журчанье пчел над розой алой.

Безобразная манера исполнения Моцарта малюсенькими оркестрами вытекает из незнания фактов. При исполнении «Митридата» 14-летнего Моцарта в Милане в оркестре было 14 первых скрипок, 14 вторых и т. д.<sup>503</sup> — это недурно. Рихард Штраус в самых громоздких вещах требует 16 первых скрипок, 16 вторых (правда, у него рядом с первыми и вторыми появляются уже *третьи* скрипки... какая любовь к тяжести). В Вене в Бургтеатре оркестр состоял из 60 человек — это не 30 человек, как в Мюнхене при Поссарте<sup>504</sup> в оркестре при исполнении опер Моцарта. В Праге, где впервые ставился «Дон-Жуан», была в то время очень маленькая сцена с очень маленьким оркестром — 4 первые скрипки, 2 вторые, 2 альты и т. д.<sup>505</sup>, но «Дон-Жуан» не был написан для одной только Праги; в Праге был тогда лишь один хороший певец, Басси<sup>506</sup>, исполнявший Дон-Жуана — неужели же мы поэтому должны нарочно выискивать для Дон-Жуана плохих певцов. В Мангеймском оркестре, руководимом Каннабихом и считавшемся образцовым, было 10 первых скрипок, 10 вторых, 4 альты, 4 виолончели, 2 контрабаса, 2 гобоя, 2 флейты, 2 фагота, 4 валторны (об остальной меди не упоминается)<sup>507</sup>. До этого времени, если было много скрипок, то было одновременно так же много гобоев, фаготов, валторн, но в мангеймском и хороших венских оркестрах моцартовского времени было уже не так, соотношение струнных с духовыми было такое, как в наше время. Когда Моцарт начал в Вене устраивать собственные концерты из собственных произведений (так называемые «Академии»), где он вполне свободно распоряжался, как хотел, он пускал в ход очень большие оркестры, например, на его Академии 3 апреля 1781 года было 40 скрипок (первых и вторых), 10 альтов, 8 виолончелей, 10 контрабасов, 6 фаготов, остальные духовые инструменты по 2, как у нас<sup>508</sup>. Интересно, что у него осталась множественность фаготов (внезапно вступающая в фаготе минорная нона после второй темы в фортепианном концерте с-moll по словам Петра Мейендорфа, «не будет слышна»; множественность фаготов объясняет эту дилемму). Пусть так исполняют, так будет по-моцартовски! Не понимают этого те, кто не понимает грандиозности Моцарта. 26 мая 1784 года Моцарт пишет из Вены отцу, что фортепианные концерты B-dur, D-dur и G-dur — «большие концерты».

а «бывший Es-dur'ный не принадлежит к ним: это концерт совсем особого рода и написан скорее для малого, чем для большого оркестра»<sup>509</sup>. Итак, Моцарт писал или для большого, или для малого оркестров. В Зальцбурге обычно был маленький оркестр: 10—12 скрипачей и альтистов, 2—3 виолончелиста, 2—3 контрабасиста, 3 валторниста, 2—3 гобоиста (один из них также и флейтист), 3—4 фаготиста; трубы, тромбоны и литавры приглашались из городских музыкантов, игравших на городских башнях; но в особых случаях специально приглашались дополнительные музыканты, и оркестр был гораздо больше. Как раз по поводу слишком маленького зальцбургского оркестра Моцарт писал аббату Буллингеру (с теми простонародными выражениями, которые оскорбляют эстетическое чувство немецких тайных советников): «сделайте все возможное, чтобы оркестр в скором времени обрел бы зад, ибо это для него самое необходимое, голова у него теперь имеется»<sup>510</sup>. Хотя господа Шуриг и другие ужасно оскорбляются народными выражениями Моцарта, однако я нахожу это сравнение великолепным, и когда ультрапретенциозные филлисты исполняют симфонии Моцарта с маленьким оркестром, или когда саморекламист Поссарт в Резиденцтеатре ставил Моцарта с 4-мя первыми скрипками, чтобы показать, какие он подносит публике деликатесы, какой он утонченный и исторически всезнающий, я вспоминал и вспоминаю моцартовские слова.

В Берлине Михаил Таубе<sup>511</sup> исполнял якобы «подлинного Моцарта», т. е. «Юпитера», с 3-мя первыми скрипками; Альфред Эйнштейн, музыкальный рецензент «Берлинер Тагеблатт», писал, что получалась *камерная* музыка. Симфоническая музыка превращается таким образом в камерную, монументальные фигуры в грациозные — это есть одно из разветвлений проклятой губительной легенды о Моцарте-«рококо». Сейчас же после этого концерта Кунвальд<sup>512</sup> исполнял «Юпитер» «монументально». Вот это я понимаю. На берлинских филармонических концертах Моцарт исполняется полным оркестром. Значит, понимают. Альфред Эйнштейн в вечернем выпуске «Берлинер Тагеблатта» писал 2 апреля, что на IX филармоническом концерте Фуртвенглер<sup>513</sup> исполнил «симфонию Es-dur всем составом оркестра, и с почти невероятным соединением камерной нежности с оркестральной полнотой звучания... только при значительном составе», возможно нечто столь «впечатляющее». Боюсь, что «камерная нежность» есть отрывка легенды о Моцарте-«рококо», но правильно, что численная значительность оркестра дает возможность разнообразнейших эффектов (это отмечал Берлиоз), возможность маневрирования, как громадный фабричный механический молот может и разбивать стальную пластину, и медленно вколачивать миниатюрный гвоздь. Но есть всему пределы. В Англии на генделевских

фестивалях исполняется «Мессия» и т. п. с оркестрами в несколько сот музыкантов и многотысячными хорами, сходятся все местные хоры и оркестры Южного Уэльса. Для генделевской «Аллилуйи»<sup>514</sup> это очень хорошо, но лишь немногие вещи годятся для такого сверхмассового исполнения. Так можно петь «Интернационал», национальные гимны, «Эй, ухнем». Но Девятая Бетховена не есть «Эй, ухнем», детали исчезнут, а реветь там нечего. *Dies irae* Моцарта так может выйти не *Recordare*, не *Hostias*, даже не *Lacrymosa*<sup>515</sup>. Надо знать сему границы. Кстати, сверхмассовые торжественные музыкальные исполнения были в XVIII веке еще более в ходу, чем в XIX. С другой стороны, стремление багателизировать Моцарта и превращать его монументальные образы в грациозные бывает результатом стремления к саморекламириванию дирижеров, демонстрирующих свою тонкость и грацию: вот, мол, мы какие утонченные.

Меня поэтому ужасно раздражает постоянное выдвигание «Маленькой ночной серенады»! Это блестящий образец той категории произведений Моцарта, где стиль эпохи был продиктован целью, назначением самой вещи, как в танцах опер и парадных пьесах для определенного случая. Тут был налицо заказ для какого-то праздника, своего рода социальный заказ тогдашнего общества; одним словом, бытовая музыка. В Вене было распространенной привычкой устраивать концертики, особенно ночью, перед окнами лица, которое хотели почтить. «Ночная серенада» — подобный заказ. Писал ее, конечно, зрелый Моцарт, это тонко, изящно, прелестно, полно жизни, но все же — хоть и в идеальнейшем осуществлении, лишь бытовая музыка XVIII века, а отнюдь не глубокий, универсальный зрелый Моцарт. Между тем приезжает, например, Фуртвенглер в Париж, как это недавно имело место, исполняет все лучшие свои номера, а из Моцарта дает «Ночную серенаду», чтобы блеснуть тонкостью и изяществом. Публика наслаждается и думает, что это и есть подлинный Моцарт. Так поддерживает или даже распространяется вреднейшая легенда о Моцарте-«рококо». Вред колоссальный. В «Тан» Флоран Шмидт<sup>516</sup> расхваливает Фуртвенглера и отмечает богатство его динамической палитры: «От неуловимых пианиссимо в „Маленькой ночной серенаде“ — до потрясающих звучаний в „Смерти и просветлении“»<sup>517</sup>.

Вот ради этих лавров дается ложное представление о Моцарте. Исполнял бы Фуртвенглер «Маленькую траурную музыку»<sup>518</sup>, — где подлинный Моцарт. Нет, не исполняет...

Эти факты делают более понятным, почему так медленно изживаются в публике ложные представления о Моцарте, закрывающие доступ к истинному Моцарту. Но даже литература о Моцарте (если отрешиться от прямо отрицательных явлений, таких как ругательства и инсинуации Шурига), — вообще лишь

постепенно нашупывает дорогу, иногда соскальзывает с нее, часто путается, не во всем разобравшись. Очень уж сложное и глубокое явление — всемирно-исторический узловой пункт, превращение не просто тезиса, а синтеза в антитезис, всасывание и отбрасывание всех лучших элементов прошлого, превращающееся в охват будущего. Мерсман не лишен смелости — поэтому у него внутренние противоречия резче и яснее обнаружены, он прямо идет на то, чтобы брать Моцарта как синтез прошлого, и он сразу столкнулся с тем, что так объяснить Моцарта нельзя — Моцарт-де «не объясним». Но и у других бывает неполная ясность. Все-таки в основном завоеван подход к более глубокому Моцарту, скорбному, проблематическому, демоническому, космическому, с синтезом скорби, с космическим жизнеутверждением, и завоеван подход к его бесподобной драматургии, к его психологическому реализму, к бесконечной многообразности и многогранности его характеров. В настоящее время перед глазами изучающих его встает уже подлинный Моцарт, встает то, что отличает его от всех других композиторов — соединение космизма и реальной жизненности, оргиастическая всеобщность и конкретная психологическая правда в органическом слиянии...

Я ознакомился с литературой о Моцарте еще в Висбадене и там сделал свои записи. В Москве я только прибавил немного; это был почти исключительно физический труд самого писания. Это тришкин кафтан, сшитые вместе висбаденские записи. Я теперь безгранично слаб, чтобы что-либо изучать, обдумывать, мастерить, переделывать. Публично, конечно, не выступлю, я слишком слаб для драки с Острцовыми<sup>519</sup>, да и не хочу возиться с ними. Пока есть жизнь, хочу пить нектар и амброзию Моцарта. В клинике Нордена в начале 1927 года меня посетил еще не порвавший с нами Шаяпин и между прочим сказал: «Входишь в большой мрачный, торжественный дом; кругом — самая тяжелая и мрачная обстановка; тебя встречает нахмуренный хозяин, даже не приглашает сесть, и спешешь скорей уйти прочь — это Вагнер. Идешь в другой дом, простой, без лишних украшений, уютный, большие окна, море света, кругом зелень, все приветливо, и тебя встречает радужный хозяин, усаживает тебя, и так хорошо себя чувствуешь, что не хочешь уходить. Это Моцарт». Красиво сказано, но это не весь Моцарт. И он вообще не так прост, он требует работы, надо вдумываться вслушиваться, долго вникать в него. В результате нектар...

Новейшая музыка, при существовании моцартовского ренессанса в музыкальных кругах, относится к Моцарту двойственно — и *сближение* (интенсификация, сложности внутри), и *противоположная полярность* (линейная мелодия вместо гармонической мелодии). Но основное в ней — интенсификация, сложность внутри — в большей мере приближает ее к Моцарту.



Для ее понимания надо знать теорию линейности, как она выступает у Пауля Беккера<sup>520</sup> и в книге Эрнста Курта, бернского приват-доцента (Die Grundlagen des linearen Kontrapunktes)<sup>521</sup>.

Гармонической мелодии, существующей только с определенной гармонией, хотя бы она игралась без сопровождения, противопоставляются такие темы Баха, которые не связаны с известной гармонией неразрывно, — гармония не есть предпосылка и условие мелодического развития такой темы. Она основывается на не имеющей предпосылки силе линейного музыкального ощущения. Пауль Беккер развивает мысль о том, что гармоническая мелодия классиков, высший представитель которой — Моцарт, была музыкальным выражением индивидуального самосознания периода германской классики, Моцарта — Бетховена — Гёте — Шиллера. Ей можно подражать, но нельзя ее снова творить при отсутствии пафоса самодовлеющей личности классического периода. Мелодия господствовала «как непосредственное отражение индивидуального самосознания, периодически ограниченного, чрезвычайно определенного в своих контурах»<sup>522</sup>.

У Моцарта — идеал равновесия мелодии и гармонии; у Бетховена уже первые признаки гипертрофии гармонии, которая затем развивается у романтиков и достигает высшей точки у поздних романтиков, или неоромантиков, у Вагнера. Это был период *экстенсивного* развития музыки, *экспансии*. Из-за гипертрофии гармонии потерялась вообще мелодия; вагнеровская «вечная мелодия» есть превращение мелодии в простую связующую нить для гармонии. Произошло оскудение мелодии. Гипертрофия гармонии была явлением разложения пластической силы мелодии, выражавшей свободную человеческую личность по концепции классического периода. Это разложение является в то же время гипертрофией субъективизма. Как указывал дальше Пауль Беккер, в этот период однобокого гармонизма центр тяжести был уже не в верхних голосах, как в классический период, а в средних, создающих гармонию. Этот процесс доходит до атомизирования, распыления гармонии. Она в это время играет, по выражению Пауля Беккера, роль *магии*, гармонический звук был *магическим звуком*. В классический период мелодия была *поверхностью*, «Oberfläche», как бы поверхность тела, «очертания, определяющие форму», а гармония играла роль как бы наполнявшей ее телесности; в романтический же период мелодия играет роль *движения волн* [«Wellenschlag»] внутреннего гармонического процесса, вагнеровская вечная мелодия есть «связывание гармонии», происходит «становление мелодии из гармонии». У классиков была гармонизированная мелодика, у романтиков, наоборот, — мелодизированная гармония. Реальный смысл этого, по словам Пауля Беккера, был тот, что *романтика убегала от реальной дей-*

ствительности в ирреальность, в магическую фантастику гармонического пространства; иллюзионистский гармонический мир звуков есть, таким образом, уже антипод реальной действительности Композитор Ганс Пфитцнер<sup>523</sup>, один из вагнеровских эпигонов, теоретически возвел однобокий гармонизм в принцип: музыка-де превратилась из науки в искусство в тот момент, когда «душа [der Geist] музыки, так долго таившая в себе сокровища, наконец-то показала часть своего существа, овладев которым музыка впервые в мире смогла выступить как самостоятельное искусство — мир гармонии»<sup>524</sup>.

Как говорит далее Пауль Беккер, мир гармонии, этот фантазм музыкального представления о пространстве, «этот иллюзорный образ», теперь *погибает*, и музыка погибла бы, если бы не пошла новым путем. Этот однобокий гармонизм *действует как наркотик* и служит *суррогатом жизни*. Яснее всего это проявляется в творчестве Вагнера, и против него, главным образом, направлены стрелы новейших течений. По выражению Пауля Беккера, гипертрофированный субъективизм превратился у Вагнера в создание *подобия религии* без веры, *подобия культа* без соответствующей реальности. Это искусство было, по словам Пауля Беккера, синтезом периода, ищущего религии, но неспособного иметь религию, это был *музыкальный наркоз* как суррогат. У Моцарта искусство *повышало реальное бытие и усиливало его интенсивность*, вагнеровское *заменяет его суррогатом*. Ирреальность ставится как предпосылка, и из нее делается иллюзионистическое зрелище. Бессильный подчинить себе реальную жизнь, романтик спасается в мире сновидений, художественной видимости, превращает ее в прообраз ирреальной действительности, молится этому кумиру, который он себе создал, и ищет в этом успокоения для своей тоски. Пауль Беккер особенно резко нападает на вагнеровское искусство — в этой стерилизованной в художественном действии религиозности не было силы подлинной веры и не было также подъема без религиозной идейности. «Вагнер полагал, что ищет народ, но нашел Байрейтское Попечительское Общество. Он нашел образованную публику, которая, опьянев от его экстазов, приходила в религиозный восторг, но не в состоянии была понять, что здесь символы бездушной религиозности превратились в декоративный спектакль.»<sup>525</sup>

Это было плохо не только тем, что все слабые таланты бросались в оперу-культ; не только тем, что временно было утрачено понимание действительных высоких качеств оперы как жанра (ибо вместо оперы стали искать культового действия); но главное зло, нанесенное всей национальной культуре, было в том, что основанное на сознательной иллюзии, наркозе, неправде театральное действие выставлялось как якобы носитель высших этических норм. Человек сделал самого себя рабом продукта своей собственной фантазии. Это превра-

шение оперы в мнимую театральную мистерию создало во всей национальной культуре усиленное театральное комедианство, ложный пафос, плохую риторику. Главной опасностью была «замена ложными ценностями»<sup>526</sup> Этим мыслям Пауля Беккера вполне соответствуют выступления других новейших музыкальных писателей. В «Мелосе» Мерсман в статье «Наше отношение к новой опере» говорит, что в музыкальной драме Вагнера должна происходить идентификация слушателя с драмой: «Вершиной этого развития является „Тристан“. Тут к душам слушателей были сооружены широчайшие мосты, внешнее действие было оттеснено, „драма“ полностью ушла внутрь. К этому прибавилось новое: а именно — музыка, которая (на уши первых своих слушателей!) действовала гипнотически, опьяняла, наркотизировала. Слияние публики с произведением было полностью достигнуто. Эта музыка парализовала волю, выключала интеллект, допускала лишь пассивный отказ от себя. В „Тристани“ можно узнать в чистой форме соотношение между произведением и слушателем, присущее романтизму»<sup>527</sup>. От слушателя требовалось, чтобы он растворялся в наркотическом «культовом» мироощущении вагнеровской музыкальной драмы (Опера-радение).

Эти взгляды Пауля Беккера и Мерсмана на вагнеровский период музыки показывают, какой резкий поворот совершился в основных стремлениях музыкальных кругов. Этот поворот еще находится в исходной стадии, в процессе первоначального развития — это нечто очень сложное, мало изученное, исторически довольно еще неясное, с внутренними противоречиями. При борьбе против гармонизма и при борьбе против вагнеровской оперы результаты не всегда едины. Рядом с линейным движением есть простое возвращение к гармонической мелодии («Аполлон Мусагет»).

В новой опере большое разнообразие типов. У Пауля Беккера и в «Мелосе» господствует лозунг: «опера-игра»; моцартовская музыкальная драма характеризуется как «Erosspiel». Бузони<sup>528</sup> сформулировал этот лозунг в виде требования, чтобы слушатель все время знал, что перед ним «игра».

Вместо вагнеровской оперы-культа, оперы-радения, оперы-иллюзии, оперы-суррогата жизни, оперы-растворения слушателя в наркотической музыке и иллюзионистском зрелище все наоборот — слушатель все время знает, что перед ним представление (Мейерхольд сказал бы «биомеханика»). Слово «игра» ни в малейшей мере не означает нечто игривое, веселое, детское, несерьезное; этот лозунг ни в малейшей мере не означает поисков развлечения. Не развлечение, а самое серьезное содержание, игра в смысле сознательного представления. Опера-представление дает широчайший простор серьезнейшим целям и глубочайшему содержанию. У Пауля Беккера опера — «идеальный род фантастической игры», дающая наибольшую

свободу творчества и возможность изучения характеров, ситуаций, жизни, человеческих судеб.

Итак, «игра» отнюдь не означает забаву. Дон-Жуан не кувыркается в преисподнюю для забавы зрителей. «Игра» — это значит: не культ, не радение, не наркоз, не иллюзионизм, а *сценическое действие*, при котором слушатель остается сам собой и объективно оценивает изображение характеров, ситуаций, идей, мировых начал. Мерсман говорит о роли, сыгранной при развитии этой оперной концепции воскрешением опер Генделя: «Мы видим развертывающуюся перед нами игру. И вот сознание становится свободным для восприятия музыки, ее формообразования, ее связей, ее типичного повторяющегося содержания» <sup>529</sup>.

Я пережил совсем молодым человеком расцвет вагнерианства и я помню, как руководящие компетентные вагнерианцы объясняли: «Во время исполнения вагнеровской музыкальной драмы вы должны смотреть на сцену и не должны слышать музыку, вы должны ее чувствовать, но не должны ее слышать, вы должны целиком отдаваться зрелищу». Эту именно концепцию теперь отвергают с негодованием, и я ее отвергаю с негодованием. Когда Пауль Беккер говорит о моцартовской опере, как опере-игре, то есть опере — сценическом представлении, у него всегда речь идет о «познании», об *изучении и познании характеров*, ситуаций, идей, в противоположность опере-культу, опере-иллюзии.

Моцартовская «опера-игра» это значит «опера — объективное сценическое действие». Мы лучше всего схватим это понятие, если вспомним сравнение Моцарта с романом XIX века, особенно с Бальзаком, у которого так же, как у Моцарта, многообразие и многогранность характеров, анализ ситуаций, изображение человеческих судеб. Когда мы читаем роман, мы изучаем, вникаем, увлекаемся, любимся, восторгаемся, глубоко чувствуем, но мы никогда не думаем, что герои гуляют по комнате около нашего стула или кресла. И опера Моцарта рисует характеры, ситуации, человеческие судьбы, мировые начала с беспощадной точностью и анализом реалистического романа, но это всегда есть объективное сценическое действие, «игра ради познания», и этим обуславливается ее реализм. Периодичность музыкальных подъемов, «напряжений и разрядок», арий и секко-речитативов моцартовских опер сближает их с романом XIX века, где также ощущается периодичность подъемов внутри органического целого.

Подобным же образом опера Моцарта останавливается то на одном, то на другом действующем лице, как и роман. В «Войне и мире» анализируется, например, Болконский, изображаются его действия и обстановка, потом мы перепрыгиваем к Наташе, она анализируется; потом ансамбль — бал...или сражение... Тот же принцип, как в опере Моцарта: ана-

лиз одного лица — большая сцена, речитатив, ария, вскрыт весь его внутренний мир, потом то же для другого, потом ансамбль — углубление ситуации и т. д.

Пауль Беккер почему-то умалчивает о том лозунге, который господствует в тенденциях новейшей музыки и вообще искусства и играет роль при определении новейших оперных типов — «die neue Sachlichkeit» — «новая предметность», то есть конкретность как у предметов. В противоположность поздней романтике и гипертрофированному субъективизму экспрессионистов в живописи, «новую предметность» развивает, например, в живописи Шримпф<sup>530</sup>. В музыке — «Пасифик-231» Онеггера, последний фазис Хиндемита. «Новая предметность» — антипод романтики с ее сказочностью и особенно поздней романтики Вагнера. Эта тенденция новейшей музыки сближает ее с реалистическим, конкретно-жизненным полюсом Моцарта. С этим связано стремление к злободневности, даже анекдоту, причем прообразом выступает «Cosi fan tutte» Моцарта. Отсюда роль джаз-банда в некоторых новейших операх: злободневность, реализм, конкретная предметность. В музыке вообще этот путь также приводит к линейности, ясно, точно, деловито очерченным линиям на место «магии» наркотического гармонизма; он ведет к опере — конкретному сценическому действию, к «опере-игре», к конкретизации характеров и ситуаций, т. е. к ариям, дуэтам, ансамблям, хорам. Старая концепция переделывается или развивается для осуществления новых стремлений. И в этом вскрывается их внутренняя связь с Моцартом.

Все течения еще не откристаллизовались, все находится в процессе складывания, развития, брожения, становления. Происходят конфликты, искажения, шатания. Все очень бурно. «Эдип царь» Стравинского есть в сущности «опера-оратория», или даже опера-игра, превращенная в оперу-ораторию. Это «опера-игра», потому что рассказчик излагает содержание действия так же, как рассказчик в «Истории солдата»<sup>531</sup>, так что иллюзия и идентификация слушателя устраняются. «Опера-оратория» — снова смешанная форма. Исполнители «Эдипа» — «живые статуи». Вот еще одна разновидность богатой течениями новейшей оперы.

Мерсман дает в «Мелосе» за октябрь 1929 г. обзор некоторых из главнейших течений новой оперы. «Кардильяк»<sup>532</sup> Хиндемита — полифония новой музыки, «опера-игра» в серьезном смысле, с драматическими напряжениями, с трагическим сюжетом, конструкция старая — арии, дуэты, хоры; новизна в отделенности музыки от драмы, музыка уже не связана, как у Вагнера, в каждом своем шаге драмой, каждым движением героя, каждым поворотом его глаза, музыка идет своим путем как нечто органическое. «Воцтек»<sup>533</sup> Альбана Берга идет еще дальше, его сцены — пассакалии, фуги, инвенции.

Совсем другое течение — «Новости дня» Хиндемита, все более сближающегося с революционными элементами современности; это продукт его новейшего периода развития, стилизованный гротеск, проникнутый злободневностью, нечто вроде ревью, изображение инцидента (вспомним «Cosi fan tutte») — так называемая *современная опера*. Сказывается влияние «Трехгрошевой оперы»<sup>534</sup>. В «Мелосе» за август — сентябрь 1929 года опере «Новости дня» посвящена коллективная рецензия Мерсмана, Штробеля (автора книги о Хиндемите) и их сотрудника Шульце-Риттера. Люди как марионетки, устраняется все, похожее на чувство и на драматичность; тут встретились две струи — «иронически развлекательное Курфюрстендам ревью» и новый этап развития самого Хиндемита, пришедшего к типу «чистой игры». В его новейшей инструментальной музыке это уже не прежний Хиндемит суровой линейности, его последнее творчество имеет бытовые формы [*«Gesamtstil gelockert — spielerisch»*], и партитура — прозрачная. Сильное влияние джаза. Главный элемент юмор.

Но «Новости дня» еще не последний этап Хиндемита. Наиболее глубокий и значительный результат его исканий, громадный шаг вперед после «Новостей дня», заслуживающий величайшего внимания и открывающий новые перспективы, — его «*Lehrstück*» (вдвоем с Куртом Вейлем). В нем речь идет о летчике, который разбился, и умирая, разговаривает с окружающими. Сцена не тянет к себе слушателя, наоборот, сцена «опускается» к слушателю, как будто это собрание, а не театр, сцена на уровне слушателя, музыка пошла к слушателю, его приглашают «петь вместе»; простые доступные мелодии — все могут подпевать, петь хором; в диалоги вовлекается публика; наконец, публика приглашается импровизировать. Политические намеки; на стенах висят лозунги. При исполнении в Баден-Бадене висели коммунистические лозунги. Цель этого произведения — «коллективная художественная практика». Основное настроение — ничтожество отдельного человека; летчик умер — никто не умер. В отдельных местах публика поет «антифонно», то есть — вопросы и ответы. Полное упрощение стиля. Включен фильм. В Баден-Бадене в 1929 году при исполнении «*Lehrstück*» публика устроила скандал.

Зигфрид Гюнтер в статье о современной опере<sup>535</sup> различает две группы: Бузони — Альбан Берг — Стравинский, более эстетизирующая, далекая от масс и Кшенек — Вейль<sup>536</sup> (Хиндемит — между двумя группами), упрощительская, идущая к массам.

В основном обе группы порвали с оперой-культом, пошли противоположным путем, порвали с художником-сверхчеловеком. Общее явление — *опера идет в жизнь*: «опера снова хочет поставить себя на службу жизни». Однако при этом у всех новейших композиторов Гюнтер находит внутреннюю

двойственность: единый новый стиль еще не выработан. *Путь музыки*, говорит он (и это особенно важно), лежит в направлении одновременного достижения двух полюсов: *экономии средств и накопления сил* (именно так, как это было у зрелого Моцарта...) Прекрасная формула: *соединение* полюса экономии средств и полюса накопления сил. Одним словом, *интенсификация*. Эти пути новейшей оперы помогают выяснению сущности линейной музыки.

Бетховен в общем повел музыку по пути гармонизма, по которому она шла весь XIX век, но Пауль Беккер выделяет у него три В-диг'ные фуги: из сонаты, из квартета и из Торжественной мессы — это, по его мнению, предвидение линейной полифонии. В конце XIX века первые попытки линейного творчества он находит у Макса Регера<sup>537</sup>. Вслед за тем прямо-таки «пророческим» является для него творчество Шёнберга. Эти глубокие изменения в области музыки отражают, по мнению Пауля Беккера, глубокие изменения в области человеческой психики. Период гипертрофированного однобокого гармонизма был периодом гипертрофированного субъективизма; переход к линейности есть, по мнению Пауля Беккера, перелом и в отношении жизни и в отношении мира вообще. Он пишет: «Наконец завершён круг изучения отдельной особи и место личного, особенного заняло общечеловеческое. Чаша на весах чувств снова склонилась в другую сторону: от мелодико-гармонического индивидуализма к полифоническому коллективизму»<sup>538</sup>.

Для меня вопрос, правильна ли эта мысль; ведь большие массы поют унисоном, а не фугами; с другой стороны, *Моцарт есть идеал объективизма; у него мировые картины, человеческие массы, многообразие личностей — это мировая картина оформленных личностей, вообще форм, но это не субъективизм*. Однако ту же мысль я нахожу и у других музыкальных писателей. В статье «О полифонической музыке» Литтершейд превращает ее в целую систему: «Предпосылкой полифонического органического творчества является внутреннее вслушивание и взлет в мир полифонического свершения [Geschehen]»<sup>539</sup>. Далее Литтершейд пишет: «Гомофонная музыка излучается вовне: она предусматривает слушателей, отдающихся ее воздействию пассивно. Полифоническая музыка излучается вовнутрь, для нее слушатель на втором плане. Она требует гораздо большей активности и участия, без которых, в силу своих особенностей, не может быть верно воспринята. Прелесть ее заключается не в том, чтобы в крайнем случае более или менее затронуть человека, но сделать его активным, заставить его самого музицировать, поручить ему самостоятельный голос, который рожден из музыкального целого, обладает своей собственной жизнью и ясной обратной связью с другими голосами, составляющими вместе с ним единое целое. Только

соучастие порождает правильное восприятие и слушание полифонической музыки, обращенной вовнутрь. Если гомофонная музыка требует в основном слушателей, стоящих особняком, чувствующих каждый для себя, в одиночку, пассивно застывших и не подчиняющихся никакой объединяющей силе, то мощная сила полифонической музыки основывается на ее способности совместным соучастием объединять в целое отдельные человеческие индивидуальности. Это единственная и истинно коллективная музыка и, как таковая, возможно, могла бы в качестве существенного культурного фактора, оказать влияние и в наше время»<sup>540</sup>.

Мысль очень простая: в полифонии *много* голосов, в массе *много* людей, там *много*, здесь *много*, итак, полифония есть музыка массы, коллектива, общественности. Логика слабая. Неужели надо «Интернационал» превратить в фугу? Идеология не доработанная: вопрос новый, мысль идет ощупью. Но важно то, что это не только рассуждение, но переживание и не случайное, ибо выражено у различных писателей. В этом направлении, хоть и ощупью, но движется мысль. В музыкальной интеллигенции Запада находят себе выражение какие-то влияния, какие-то стремления, направляющиеся к цели создания музыки, как коллективного фактора, и эти стремления выражаются как раз в руководящих кругах нового музыкального творчества, они связываются как раз с выработкой нового *линейного стиля*, ими одушевлены создатели последнего. С гораздо большей ясностью выступает фактор «новой предметности» — «*neue Sachlichkeit*», требование точного, конкретного, очерченного творчества, каковым является линейность, и что связано с *интенсификацией* — максимум экономии средств и максимум напряжения сил, — моцартовский основной принцип. При нынешней работе по созданию линейного стиля прообразом является Бах, но задача вовсе не в возвращении к Баху, а в создании нового стиля. «Скорее речь идет, — говорит Беккер, — о создании нового мелодического стиля, который бы по творческой силе был равен старому полифоническому искусству и не копировал бы его»<sup>541</sup>.

При этом Пауль Беккер не считает цель просто коллективистской, а определяет ее более сложным образом: «Однако цель, идея единства, это собственно говоря не коллективный способ, это не многоголосие в понятии старинной органически построенной полифонии. Это скорее одnogолосие в абсолютном смысле, дегармонизированная мелодика самого свободного склада, проекция всех движущих сил чувства в одну единственную линию, полифоническое многообразие созвучия, индивидуализированная мелодическая замкнутость и гармоническое ощущение пространства, соединенные воедино»<sup>542</sup>.

Это есть попытка «все больше ограничивать звук [klang] его первосущностью, избавить его от всех стесняющих субъек-



тивностей»...<sup>543</sup> Надо научиться «ощущать абсолютную линию как самостоятельную форму значительной потенциальной силы»<sup>544</sup>.

Основным принципом предыдущего периода было «динамическое расширение» [dynamische Expansion], основной принцип новейшей музыки: «сосредоточение», «сжатие». Происходит «чрезвычайно интенсивный подъем в результате предельного сжатия»<sup>545</sup>. Совсем моцартовский основной принцип...

Вагнер был вообще высшим представителем гармонизма и экспансии в музыке, и удары новейшей музыки больше всего направляются против него, но есть у него нечто такое, что, по моему, вполне подходит к нынешней линейной, атональной мелодии, вобравшей в себя внутрь всю интенсивность — это рожек пастуха в начале третьего действия «Тристана». Он тянет линию без гармоний где-то в пространстве и по существу атонален, и в нем максимально сжатая экспрессия, это абсолютная линия с максимумом интенсификации, самодовлеющая, насыщенная, уплотненная, свободно витающая.

Но линейная музыка есть не только линейная мелодия, а линейная полифония, что идет гораздо дальше английского рожка тристановского пастуха. Старый контрапункт воспитывал умение человеческого уха схватывать одновременное ведение различных голосов как множественность голосов и следить при этом за каждым голосом. Это умение в максимальной степени требуется от слушателя линейной полифонии. Между тем в XIX веке ухо схватывало полифонию как сложную гармонию как будто многоголосного, но в действительности гомофонного произведения. У Вагнера и вагнерианцев множественность лейтмотивов связана с их краткостью, это короткие формулы, а не линии, причем они утопают в гармонизме. Воспитанное на гармонии XIX века ухо улавливает в линейной музыке какофонию или же относится к ней как к ультрановейшей гармонии диссонансов поздней романтики; оно должно перевоспитаться на старейших контрапунктистах, чтобы слышать не мнимую гармонию, но множественность одновременных голосов.

Композиторы возвращаются к старейшим, добаховским контрапунктистам; но это не каприз перекультуренности, это не разложение, это новый этап. Это новое явление в становлении [im Werden]; линейный стиль еще только вырабатывается. Он еще не выступил в чистоте, он еще является предметом исканий. Роберт Бейер в статье «Проблема „грядущей музыки“»<sup>546</sup> считает, что развитие нового стиля слишком медленно движется вперед. Зигфрид Гюнтер находит у виднейших новых композиторов двойственность. Для Пауля Беккера Шёнберг есть лишь начало развития новых форм. Появление чуждой стихии гармонизма в линейной музыке — непреодоленное еще явление.

Полное устранение гармонических «переживаний» будет действовать достижению линейной полифонией максимальной экономии средств, проведению интенсификации. На этом месте ее ждет Моцарт как прообраз. Атональная линейная мелодика и гармоническая мелодия Моцарта — противоположные полюсы, но обоим свойственна экономия средств, интенсификация, сложность внутренняя, а не внешняя. Они помогают одна другую понять. Простая мелодическая линия, в ней скрыта необъятная сложность. По существу же эта сложность приводит в глубине глубин к тому, что объединяет Моцарта и музыку будущего — объективизму, конкретной предметности.

«Новая предметность» нынешней музыки приводит ее к объективной картине мира Моцарта, сближает ее с его реальной жизненностью. Моцартовский космос есть мир форм, его демонизм, проблематика, таинственность, мировые силы никогда не уничтожают мира форм, у Моцарта «вечно иное» не отрывается от форм; это полная противоположность философии Вагнера. В своей борьбе против культизма, наркотизма, мира бесформенности, «новая предметность» нашего времени находит опору в Моцарте.

Для меня Моцарт по существу композитор будущего. Лично же для меня Моцарт композитор настоящего и даже единственный вполне настоящий композитор. Нектар и амброзия, космизм, — чувственный, оргиастический, — смерть и жизнь, скорбь и жизнеутверждение, преодоление человека в общем, но в живой всеобщности, бесконечное многообразие живой жизни и человеческих характеров, бездонная таинственность и живая близость, красота Бодлера и греческие гирлянды цветов, юношей и девиц, Леонардо и светлый, уютный дом Шаляпина, синтез синтезов. Моцарт для меня то, что Давид Койген называет «социально-космическая интимность», бодрость в реальном посредством всеобщего. Мой лучший друг, мой единственный вполне настоящий друг.

Прогрессирующая болезнь не дала мне возможности поработать самостоятельно над творчеством Моцарта. Я мог собрать и нанизать выписки из книг о Моцарте вперемежку с выражением личных переживаний; но я уже не мог составить свой труд о Моцарте, как я бы того хотел. Я самый ярый враг произвольного наклеивания шаблонных этикеток, лишеного серьезных оснований; исследование же, тем более исследование столь беспримерно сложного явления, как Моцарт, было для меня уже невозможностью, и эта перспектива все дальше от меня уплывает, я теперь об этом и мечтать не могу; не дано. Пусть же эти выписки из книг и эти разрозненные лирические излияния хоть немного свидетельствуют о том, чем для меня был и есть Моцарт.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ЧЕТЫРЕ ПИСЬМА Г. В. ЧИЧЕРИНА К. БРАТУ

Wildbad, 3/16 IX 1903

Дорогой Никола<sup>1</sup>, мне лучше, но еще не хорошо. И колебания: то лучше, то хуже. <...> Концерт для флейты и арфы — из самых молодых (лет пятнадцати кажется)<sup>2</sup>. Средние по времени вещи Моцарта отличаются наибольшей видимою бурностью и патетичностью и иногда ближе подходят к *musique moderne* \*, чем его идеальные зрелые вещи. Так напр. *Concertante* для скрипки и альта<sup>3</sup>. <...>

Wiesbaden, 20/VI—29

Дорогой Никола,  
портреты Моцарта вообще дают об нем ложное, казенное псевдоклассическое представление. Посылаю снимок с его (незаконченного) портрета, сделанного его швагером Ланге. Он вполне соответствует нашему современному пониманию Моцарта; где раньше видели беззаботную веселость, мы чувствуем утонченнейший *Weltschmerz* \*\*. Другой экземпляр портрета дай Мише<sup>4</sup>. Посылаю еще новинки для ознакомления с новейшими течениями.

У меня общая боль в костях постепенно становится всё сильнее, слабость растёт.

Желаю всего хорошего.

\* Современная музыка (фр.).

\*\* Мировая скорбь (нем.).

Дорогой Никола,  
я здесь достал в Universal Edition Александрийские песни Кузмина<sup>5</sup>. Изд. 1921 г. Нет ли надежды, что будут изданы Арабские песни, Калашников, Canzoniere, Времена года, ряд романсов? Александрийские песни произвели на меня еще более глубокое впечатление, чем 30 лет тому назад. Стиль миниатюр, но как густо, насыщенно, остро, тонко и изящно... Маневрирование диссонансами и полуречитативная мелопея совсем современные. Я стал знакомиться с новой литературой о Моцарте. Громадная! Новая эра... Впервые к Моцарту подошли с полной вдумчивостью и пониманием. Как Баха при жизни немножко уважали, потом почти забыли, Мендельсон его воскресил, и только в середине XIX века его начали понимать, так Моцарт был почти забыт в конце жизни, лишь постепенно стал пробивать кору, первый Stendhal в 20-х годах начал его воскрешение, но долго его за немногими исключениями понимали совсем поверхностно, отзывы Рубинштейна об нем были самые позорные, <...> также Л. Ауэра<sup>6</sup>, также в Soirées d'orchestre Берлиоза<sup>7</sup>; много глубокого и правильного написал об нем Вагнер; но вообще лишь теперь его время настало. Раньше об нем циркулировало два ложных представления: 1) <...> вздор, что это якобы XVIII столетие; между тем в Моцарте важно преодоление им XVIII века, а не то, что им преодолевалось; 2) у Otto Jahn фигурирует сложившийся в Biedermeierperiode<sup>8</sup> образ условного казенного идеалиста — Моцарта с условным солнцем, с условной приятностью, как на распространенных его портретах, под Otto Jahn его исполняли дирижеры. Когда я в молодости хотя еще и наивно и недостаточно вдумчиво, но все же глубоко чувствовал Моцарта, нелепые учительницы Рицциони и Бродская <...> заставляли меня выбрасывать все глубокое содержание и намазывать условную манерность. Были также кое-где, например в курсе проф. Бренделя, который мы читали в молодости, общие соображения об универсальности и объективизме Моцарта, но все это оставалось в области обобщений. Новую эру начали колоссальные, делающие эпоху исследования Theodore de Wyzewa и comte de St. Foix. Они дошли только до 22-летнего возраста Моцарта — война помешала — но уже это все перевернуло. Они исходили из того, что выдвинули у Моцарта *qualité maitresse*\*: он сразу схватывает всякое новое веяние, всякое влияние, стиль, музыкальный или художественный тип, все сразу присваивает, превращает в нечто вполне свое, сливает со всем предыдущим в новом высшем единстве, подытоживает и идет дальше. Применив колоссальную кропотливую работу, Wyzewa и St. Foix исследуют почти день за днем впечатления Моцарта, возникавшие влияния и

\* Главное качество (фр.).

раскрывают, как чуть ли не на протяжении нескольких дней его музыка меняется, впитывает новое, идет дальше. Решающее значение имеет его пребывание в Мангейме (ему был 21 год, там он впервые сильно влюбился), где был в полном разгаре Sturm und Drang; три года спустя в Мангейме были впервые даны Разбойники Шиллера; там ставились вещи Гёте (который сам себя правильно считал внутренне родственным Моцарту), всеми читался Вертер Гёте, и, наконец, происходило возрождение Шекспира, которого влияние глубоко сказалось на Моцарте.

Совершенно новые идеалы проникли в музыку Моцарта, которая исходила потом из Sturm und Drang Periode \*. И письма Моцарта и его близких подверглись совершенно новой разработке. Они дают во многом ключ к его творчеству. Первый раскрывший Моцарта, Stendhal определял основное свойство Моцарта как *mélancolie*. В одном из писем зрелого периода Моцарт пишет, что его непрерывно сопровождает мысль о смерти; небытие он считает высшим благом; каждый вечер, засыпая, он думает о том, что, может быть, не проснется. Ниссен <sup>9</sup>, женившийся на его вдове, рассказывает в своей книге о Моцарте, что спросил одного из наиболее близких друзей Моцарта, был ли последний счастливым человеком, и тот ответил: «это был глубоко несчастный, страдающий человек». Особенно характерно для Моцарта раздвоение: как раз в то время, когда в нем вырабатывались наиболее глубокие произведения, он внешне был наиболее *ausgelassen* \*\*, смеялся, шутил, говорил всякий вздор. Но и в его музыке эта двойственность — слезы под смехом, внешняя очаровательность и глубокая скорбь.

Детально исследуя методы Моцарта, новая литература об нем указывает, например, на прерывающуюся мелодию и на *fallende Pointe* \*\*\*. (Берлинский дирижер Лерт в своей книге о Моцарте особенно останавливается на *fallende Pointe*.) Mersmann, редактор «Melos», в своей книге о Моцарте указывает на пример скрипичной сонаты B-dur, Kochel's Verzeichniss 378 — мелодия идет вверх и сразу прерывается и падает, как подстреленная птица. И он, и другие в разных местах своих книг прямо удивляются, как могли в старое время видеть *Heiterkeit* и *Anmut* \*\*\*\* в том, что есть голая кровоточащая скорбь. Очень интересно у них сопоставление биографий Моцарта и Бетховена: Бетховен начал с трудом, в неизвестности, долго, медленно и трудно пробивал себе дорогу и наконец добился очень крупного положения; и музыка Бетховена есть борьба, идущая к триумфу, скорбь, идущая к радости, — в основе

\* Из периода «бури и натиска» (нем.).

\*\* Необузданный (нем.).

\*\*\* Ниспадающие верхушки (нем.).

\*\*\*\* Веселость и грация (нем.).

он оптимист. Моцарт шел обратным путем. Маленьким ребенком он пережил величайшие триумфы в самой блестящей придворной обстановке, позже успехи его поблекли, были меньше, они становились все меньше, в зрелые годы он питался хлебом и кофе и подолгу голодал, он умер настолько забытым, что на его похоронах никого не было и его тело бросили в общую яму; и его музыка — блеск и очаровательность жизни и хрупкость, тщета, отчаяние жизни, внешняя очаровательность и внутренняя скорбь — в основном глубокий пессимизм, *désir infini et douleur infinie* \*; в Дон-Жуане весь блеск жизни и под ним бездна; *Così fan tutte* — никчемность любви; в *Zauberflöte* \*\* замогильные веления [?], искание чего-то нереального, бегство от жизни. Особенно много пишут о *Dämonie* Моцарта. Его демонизм всем уже ясен. Есть уже книги о *Dämonie* Моцарта. Уже в газетных рецензиях и в отчетах о концертах стало обычным упоминание об его демонизме. Еще Гёте говорил об этом. Под конец жизни Гёте говорил Эккерману, что единственным композитором, который мог бы написать музыку на Фауста, был Моцарт. (Гёте вполне понимал Бетховена, но... ясно видел его противоположную полярность.) В период моей молодости исполнялся почти только один d-moll фортеп. концерт, а теперь постоянно все, недавно открытый F-dur, кот. я очень люблю, причем рецензенты пишут — «*Abgründe*», «спрятаны бездны», «*des abîmes*» \*\*\*. Даже в юношеских фортепианных сонатах я теперь нахожу массу вещей и глубочайшее содержание, кот. в молодости я еще не умел видеть. И уже там эллинская пластика и оргиазм, извне мрамор, внутри кровь. Моими самыми любимыми вещами стали теперь *Così fan tutte* и *Titus*, особенно *Titus*, чистейшее и очаровательнейшее из всего, и в *Titus* не бурные драматические места, которые вообще больше всего нравятся, но сам *Titus*, *Sesto*, *Annio* <sup>10</sup>, наиболее утонченные, просветленные, абстрактные; это не античность *Barock*, это римская ипостия [?] старой католической живописи, прерафаэлитическая, в особо сладостной атмосфере, как в позднейшее время *Burne Jones* <sup>11</sup>.

Felix Mottle говорил о Моцарте: «*Mozart ist der kühnste Neuerer der Tonkunst, der je gelebt hat*» \*\*\*\*. Пауль Беккер в своей Истории музыки называет Моцарта «*der Revolutionsmensch, der große Apostel der freien Menschentums als Künstler*» \*\*\*\*\*.

В журнале «*Musik*» за апрель 1928 *Specht* (автор известной книги о Рихарде Штраусе) в статье о «*Mozart-Legende*»

---

\* Бесконечное желание и бесконечная скорбь (фр.).

\*\* «Волшебная флейта» (нем.).

\*\*\* Бездны (нем. и фр.).

\*\*\*\* Моцарт — самый смелый новатор музыкального искусства, из всех когда-либо живших (нем.).

\*\*\*\*\* Революционер, как художник — великий апостол свободной человечности (нем.).

говорит о вздорной легенде, изображающей Моцарта как человека рококо или человека спокойной ясности и веселости; это и есть та легенда, которая теперь разлетается. Это есть, по его словам, трагическое недоразумение, — «судьба истинно революционного художника», — которое, быть может, окончательно будет устранено начинающимся теперь резонансом его мира звуков.

Был выдвинут лозунг «zurück zu Mozart», а многие изменили его так, «vorwärts zu Mozart»\* Как пишет Specht: Mozart ersteht wieder\*\*

История музыки П. Беккера вообще очень интересна. Его книжка о развитии симфонии от Бетховена до Малера вовсе не приравнивает Малера к Бетховену — это этап развития. Очень много нового и интересного в книжке берлинского дирижера Лерта — Ernst Lert, Mozart auf dem Theater. О демонизме у Alfred Heuss, Das dämonische Element in Mozarts Werken. Также Hermann Cohen — Die dämonische Idee in Mozarts Operntexten.

Относительно того, о чем пишешь 22/X, я помочь ничем не могу. А у Лун. — много воды. — Норден<sup>12</sup> для полиневрита бесполезен. — Болезнь мучительная и крайне упорная.

Посылаю Вам всем наилучшие пожелания и приветы.  
Всего хорошего

19/1-30

Дорогой Никола, спасибо за письмо 29 дек. с нотами и письмо 10 января. Я еще не имел возможности сыграть эти вещи, скоро сыграю. Линеарность, кажется, особенно развита у Шёнберга (например, в его *Pierrot lunaire*\*\*\* <...> № 7) и у Хиндемита. Прилагаю его серенады, где большое освобождение голосов друг от друга. Прилагаю также Весну Стравинского в 4 руки. Я Стравинского очень люблю, но у него элемент ума, рассуждения, продумывания как будто играет уже очень большую роль. Я совсем не выздоровел, но нельзя было сидеть без конца за границей.

Мнение о Моцарте как о представителе XVIII века и в частности его фривольности — у серьезных его ценителей изжито, это был un des deux grand mensonges\*\*\*\*: 1) Моцарт якобы фривольный, манерный, легкий по образцу XVIII века; 2) Моцарт якобы неземной, céleste, angélique\*\*\*\*\*, условный идеалист в духе романтиков 20-х — 30-х годов. У него выступают

\* «Назад к Моцарту», «вперед к Моцарту» (нем.).

\*\* Моцарт вновь воскресает (нем.).

\*\*\* «Лунный Пьеро» (1912 г.).

\*\*\*\* Одно из двух великих заблуждений (фр.).

\*\*\*\*\* Небесный, ангельский (фр.).

типы из фривольной обстановки XVIII века, как Дон-Жуан, так же как развратитель Фауст из вообще близкого Моцарту Гёте. Но Моцарт сделал из Дон-Жуана титана, как Гёте из Фауста, и миф о Дон-Жуане идет из глубины средневековья, как миф о Фаусте. Современный философ и эстет Leopold Ziegler написал книгу «*Méditation über Don Giovanni*» \*, где он устанавливает участие многих исторических периодов в его создании. Единственный комический тип там есть Лепорелло (ибо Мазетто скорее живописно простонародный тип), но Лепорелло только по внешности соприкасается с итальянским буффо, в действительности же это шекспировский шут, колоссальный тип, и поэтому Шаляпин выбрал себе как роль именно Лепорелло. В *Zauberflöte* комический тип — только один Папагено, но это колоссальный тип совсем другого рода, тип углубленного простого человека XIX века в духе Диккенса или даже Достоевского, у которых у самых простых, примитивных, животногообразных, презираемых людей вся глубина человеческой психологии (это сравнение выдвинул еще Nohl в своей книге о Моцарте, полстолетия тому назад). Надо иметь в виду, что либреттист Шиканедер вовсе не был жуликом вульгарным, но был жулик из Серапионовых братьев Гофмана, жулик оригинальный, с художественным темпераментом, романтик, и Папагено был его любимое создание и его любимая роль. Теперешние авторы о Моцарте указывают, что до сих пор очень вредят пережитки прежнего непонимания *Zauberflöte* и неудивительно, если публика не научается понимать ее, когда очень часто артисты исполняют Папагено и другие роли по-старому поверхностно и вульгарно. Это в еще большей мере касается Королевы ночи, колоратурные места которой исполняются певицами так, как будто это простые вокализы, а не высшее напряжение пафоса; кажется, Specht говорит: где тут публике понимать, когда певицы исполняют это с полным непониманием? Действительно, нынешняя литература о Моцарте указывает, что за немногими исключениями колоратурные места у Моцарта в его зрелый период представляют *Affektsteigerung* \*\*. Это более всего верно относительно Королевы ночи и в особенности ее второй арии. Я долго изучал ее по партитуре: когда в ней аффект доходит до полного иступления, вместо проклятий вырываются уже нечленораздельные яростные звуки, притом с иератическим характером вроде шаманства *des incantations sauvages* \*\*\*; эти колоратуры — одно из сильнейших, оригинальнейших, самых потрясающих мест, но певицы его совершенно портят. Вообще, Моцарт принимал самое активное участие в составлении либретто своих опер.

\* Размышление о Дон-Жуане (нем.).

\*\* Нарастание аффекта (нем.).

\*\*\* Дикие заклинания (фр.).



В либретто Идомедея он внес такую массу изменений, что либреттист позже хотел издать особо свой первоначальный текст, ибо окончательный так мало был на него похож. Фигаро Бомарше был тогда самой революционной пьесой и в Австрии он был запрещен; Моцарт сам попросил Да Понте сделать из него либретто; Иосиф II долго не соглашался разрешить постановку оперы — она носила по тому времени революционный характер, хотя все политические тирады Бомарше Моцарт выбросил, принимая самое активное участие в составлении либретто; как Бомарше, выйдя из XVIII века, участвовал в революционном преодолении XVIII века, как *Sturm und Drang*, и Гёте, и Шиллер, и французская революция, каждый на своем пути, выходя из XVIII века, преодолевали его, так и Моцарт. *Thèse — antithèse* \*. Персонажи его Фигаро не имеют ничего общего с итальянским буффо (сравни с Севильским цирюльником!), они совсем не смешные, но взяты из бытовой действительности; это реальная бытовая драма; ничего подобного не было в музыке до Моцарта; и как мало было в XIX веке — и как слабо <...> Последние оперы Рих. Штрауса пытаются создать бытовую драму, но как слабо, пусто, претенциозно. У Верди, например, в *Травиате* сюжет из жизни, но это его привычный театрализм, а не бытовая реальность. Некоторые авторы считают Фигаро высшим произведением Моцарта, ибо это совершенно исключительная реальная музыкальная драма, с необычайно пошески-спировски сложными, но взятыми из живой жизни характеристиками. Сюжет *Così fan tutte* был навязан Иосифом II и взят из фривольности XVIII века, но Моцарт сделал из него нечто совсем другое, одно из наиболее проблематических произведений, где люди выросли до символов, а страсти разражаются, как мировые стихийные силы; вместо легкой веселости и беззаботности XVIII века получилось нечто не только переполненное глубочайшего античного эротизма, но глубоко скорбное и пессимистическое. Но это ясно только тогда, когда очень пристально вдуматься во все. Что касается собственно стиля Моцарта, проф. Аберт различает три категории его вещей: 1) написанные в стиле XVIII в. потому, что сюжет этого требовал, например, танцы в его операх; 2) написанные более или менее в стиле XVIII века потому, что он не сумел сделать лучше — таково большинство его юношеских вещей, хотя в них с самого начала прорывается новое творчество гения; 3) те вещи, где Моцарт есть он сам, где целиком его новый созданный им стиль, где XVIII век им преодолен и громадный переворот совершен; таковы его зрелые произведения и лучшие из юношеских. Влияния, через которые он прошел, с исчерпывающей полнотой исследованы (до его 22-летнего возраста). В инструментальной музыке его непосредственными предшественниками были

\* Тезис — антитезис (фр.).

Johann Christian Bach и Philipp Emmanuel Bach, сыновья Себастьяна Баха (не колоссы, как их отец, но очень хорошие композиторы). Stamitz, Boccherini, Michael Haydn<sup>13</sup>, юношеские произведения Иосифа Гайдна (его значительные вещи написаны после смерти Моцарта). В Висбадене в Kurhaus\* иногда с исторической целью исполняют на одном концерте вещи названных композиторов и тут же некоторые юношеские вещи Моцарта; можно было воочию видеть, откуда Моцарт вышел и какой громадный путь он совершил, и какое огромное расстояние между предшественниками Моцарта и зрелым Моцартом. Недаром Felix Mottle называет Моцарта величайшим новатором, когда-либо существовавшим в музыке. Мелодика зрелого Моцарта, вся насыщенная, почти пресыщенная, проникнутая глубочайшей скрытой страстью, слиянием красоты и скорби, проблематичностью, оргазмом, антично-эллиническим волшебством — мрамор извне и горячая кровь внутри — отделена огромнейшим расстоянием от легких изящных мелодий его предшественников с их легкой грацией или легкой изящной грустью. А еще более — его гармония, его острые страстные диссонансы, которые иногда столь режущи, что до XX века таких никто больше не употреблял. Именно потому, что Моцарт так далеко отошел от вкуса современников, его за последние годы его жизни забыли, так что никого не было на его похоронах. Отношение его к другим композиторам было очень свободное, часто — насмешливое. Doles, преемник Себ. Баха в Thomaskirche\*\* в Лейпциге, очень любивший Моцарта, однажды горячо поспорил с ним о каком-то современном известном композиторе, которого очень расхваливал, а Моцарт находил ничтожеством; наконец, он дал Моцарту последнюю мессу этого композитора на дом для ознакомления. Через несколько дней Моцарт пришел опять и сказал, что месса будет гораздо лучше звучать с другими словами; он роздал присутствующим голоса для исполнения, а сам стал играть на фортепиано оркестровую часть. И что же? Вместо Kyrie eleison\*\*\* Моцартом было написано «Hol's der Geier, das geht flink»\*\*\*\*. Вместо Cum santo Spiritu in gloria Dei Patris\*\*\*\*\* было написано «Das ist gestohlen Gut, hr Herren, nehmt's nicht übel»\*\*\*\*\*. И все в этом роде. Это была уничтожающая критика. Абсолютно неверно у Пушкина Моцарт говорит Сальери<sup>14</sup>: «гений, как ты да я». Второстепенных композиторов, как Сальери, Моцарт никогда сильно не хвалил. Моцарт отомстил Чимарозе, который славился гораздо больше его, тем, что в последней

\* Здание курорта (нем.).

\*\* Церковь св. Фомы (нем.).

\*\*\* Господи, помилуй (лат.).

\*\*\*\* Черт подери, это ловко получается (нем.).

\*\*\*\*\* Со святым духом во славу бога отца (лат.).

\*\*\*\*\* Это краденое добро, не обессудьте, господа (нем.).

сцене Дон-Жуана <...> заставил Tafelorchester (на сцене во время ужина) играть арии из Чимарозы, причем Дон-Жуан спрашивает Лепорелло: «Из какой это старой оперы?»

Чем ближе к концу жизни, тем больше Моцарт голодал. (Бетховен получал от трех венгерских магнатов маленькую ежемесячную субсидию, которая его обеспечивала до смерти). Stendhal писал в 20-х годах о Моцарте, как о почти совсем забытом композиторе. Возрождению славы Моцарта сильно способствовали романтики, как Гофман, Tiesck, Mörike<sup>15</sup>, во Франции Мюссе (из рассказа Гофмана о Дон-Жуане вышел Дон-Жуан Алексея Толстого). Улыбывшес содействовал возрождению Моцарта, но сам он его очень мало понимает. У него масса хвалебных эпитетов, но в его анализах вещей Моцарта постоянный вздор, непонимание самого важного. До конца XIX века господствовали те же две ошибки: Моцарт-рококо и Моцарт-неземной, Biedermeier-Idealist. Лишь в XX в. его понимание углубляется. Bernhard Paumgartner, директор зальцбургского Mozarteum, пишет в своей книге о Моцарте относительно его шести квартетов, посвященных Гайдну: «Они содержат неизмеримо много нового, глубоко индивидуального, насыщены захватывающими чертами той особой, глубокой проблематики Моцарта, которая во всем своем значении даже и сегодня представляется и приблизительно еще не понятой». То есть теперь только начинается углубленное понимание Моцарта во всей его проблематической сложности. Когда Моцарт при отъезде из Лейпцига расставался с Doles и его семьей, он написал на одной бумажке трехголосный канон, протяжный и полный глубокой печали. Слова были: *Lebet wohl, wir sehn uns wieder* \*. После этого он дал присутствующим другой канон, тоже трехголосный, быстрый, восьмушками, очень забавный. Слова были: *Heult noch gar wie alte Weiber* \*\*. Тогда присутствующие спели оба канона вместе, сразу, и получилось великолепное сложное шестиголосное произведение, вполне единое, но объединяющее глубоко противоположное. Это вовсе не был обычный трюк контрапунктиста, проводящего одновременно темы различного характера; такие трюки известны и переизвестны. Чисто моцартовским был тот факт, что получилось единое прекрасное произведение, объединяющее противоположности в высшем единстве. Присутствовавший при этом Friedrich Rochlitz пишет, что именно это совершенно необычайное соединение глубоко потрясло всех и даже самого Моцарта, который вдруг дико закричал «Adieu, Kinder» \*\*\* и убежал; Rochlitz сообщает это не только для упоминания о техническом кунштшюке, но главным образом для определения характерной черты Моцарта...

\* Прощайте, мы увидимся снова (нем.).

\*\* Поревите еще как старые бабы (нем.).

\*\*\* Прощайте, ребята (нем.).

Оперные ансамбли очень часто выражают одно единое настроение, как молитва перед поединком в Лоэнгрине, благословение мечей в Гугенотах и т. д. без конца, и как в Дон-Жуане *Le trio des masques*\*. Другие оперные ансамбли выражают драматическое действие; таковые типичны у Верди, у которого (...) вульгарный, но сильный драматизм и ярко (хотя грубо) очерченные характеры, например, квартет в Риголетто, где четыре ярких персонажа одновременно ведут каждый свою линию действия. У Моцарта многочисленны такие ансамбли действия, как, например, финалы, ну хоть финал I действия Дон-Жуана, где Дон-Жуан защищается мечом, Лепорелло прячется за ним, а другие на него нападают. Но у Моцарта есть также совершенно исключительные, свойственные только ему ансамбли проблематичности, сложного единства из противоположностей, жизнеощущения из противоположностей. Таково проблематичнейшее трио *Elvira*, Дон-Жуана, Лепорелло в начале второго действия Дон-Жуана или квартет в начале *Così fan tutte*, где скорбь и смех, лирика и сатира сливаются в одном едином глубоко пессимистическом мироощущении. Аналогичное положение в его инструментальной музыке, например, в замечательнейшем из его квартетов *C-dur*, который в Сергиевке и Море\*\* называли «фальшивый квартет», а в Германии обычно называли *Dissonanzquartet*. Улыбывшеся хотел даже изменить его начало. Между тем это медленное вступление — изумительно, и — верх смелости. *Raumgartner* пишет: «Именно эти жесткости, как и все вступление еще в зародыше мастерски раскрывают весьма проблематический основной настрой всего произведения». В *Allegro* тема, полная страсти и оргазма, начинается *piano* и через несколько тактов вырывается *forte*; как раз в этот момент фигурка то в виолончели, то в альте пересекает тему резким диссонансом как враждебное начало. У всех композиторов в инструментальной музыке полифония и контрапункт, но цели достигаются разные. У Бетховена разработка есть борьба. У Баха полифония объединяет много голосов в едином настроении. У Моцарта очень часто есть слияние противоположностей в гармоническом, прекрасном, глубоко пессимистическом мироощущении. Иногда проблематичность у Моцарта достигается необычайными неожиданностями, необычайностями, гармоническими скачками, внезапными сменами *f* и *p*. В 4-ручной фортепианной сонате *F-dur*, одном из его лучших фортепианных произведений, характерны эти неожиданности. В прекраснейшем струнном квартете *d-moll* (это, по-моему, его лучший квартет и может быть после симфонии *g-moll* лучшая инструментальная минорная вещь — целые потоки страсти, вихри, бури) в *andante* мелодия сразу

\* Трио масок (фр.).

\*\* Название усадьбы Чичериных на Тамбовщине.

вдруг обрывается фигурой, напоминающей трубный призыв, и эти перерывы и контрасты тянутся через все *andante*, а в необычайно бурном финале такие резкие неожиданности, диссонансы, внезапные смены минора и мажора, которые характерны для проблематизма Моцарта, и потом вдруг торжественный мажорный конец. Самые режущие диссонансы — в *andante* симфонии g-moll, но... дирижеры стараются их смягчить, считают нужным сделать Моцарта приглашенным. Все эти глубочайшие контрасты, загадки, предчувствия наполняют и самую мелодию Моцарта, но в эту бесконечно выходящую линию, очертание за очертанием, надо очень и очень вдумываться. Ни один композитор так не утончен, не требует такой тонкой музыкальной культуры, как Моцарт... Он ближе всего к Леонардо да Винчи; Джококонда есть музыка Моцарта в красках; Леонардо сам рассказывает, что сделал сначала ряд портретов Джококонды с разными выражениями, смеющиеся, плачущие, мечтательные, гневные и т. п., и потом на окончательном портрете собрал вместе черты со всех портретов, так что получилось нечто неуловимое, глубокое и загадочное. Совсем как Моцарт у Doles! С Рафаэлем Моцарта никак нельзя сравнивать, Моцарт слишком земной, чувственный, страстный, пантеист. Бетховена же вообще нельзя сравнивать с людьми Ренессанса, он слишком другой. Моцарт по своему универсализму открывает XIX век и подытоживает прошлое, в нем и Ренессанс и оргиастическая Эллада. И Edouard Schuré в *Drame musical*<sup>16</sup> совершенно неправильно характеризует моцартовское *Adagio*: «comme un sylphe éthéré planant entre le crépuscule du soir et le ciel étoilé» \*. Нет, Моцарт не сильф и не *éthéré*, а самый земной, пропитанный соками земли и страстностью жизни. Это и не XVIII век с его внутренне холодной изысканной грацией, с *Empfindsamkeit* \*\* Johann Christian Bach, Stamitz и других его предшественников. Он близок к Леонардо да Винчи, но он также очень близок к древним грекам и именно не к Фидию, а к поздним грекам с внутренней скорбью и больше всего к Эросу Праксителя — *désir infini et douleur infinie*. Выражение «упоительность» недостаточно, ибо есть разные упоительности. В знаменитых бетховенских *Adagio*, *Largo*, *Andante* совсем, совсем другая упоительность. У Шопена еще другая упоительность, салонно-дамская. *Sink hernieder, Nacht der Liebe* \*\*\* Тристана — еще совсем другая упоительность. Часто говорят, что у Моцарта *Sinnlichkeit*, у Бетховена *Sittlichkeit* \*\*\*\*, у Моцарта *musique des sens*, у Бетховена *musique de*

---

\* Как эфирный сильф паря меж вечерними сумерками и звездным небом (фр.).

\*\* Чувствительность (нем.).

\*\*\* Спустиись, ночь любви (нем.).

\*\*\*\* Чувственность; нравственность (нем.).

*l'esprit*\*, такие упрощения всегда неточны, ибо у автора *Requiem* и *Zauberflöte* не только *Sinnlichkeit*, и Бетховен не был монах, но кое-что в этом противоположении есть, если сравнить, например, моцартовские *Adagio*, пресыщенные <...> страстью и чувственностью, с бетховенским *Adagio* из 9-й, из *B-dur* *trio*, из скрипичного концерта, каватинной из предпоследнего квартета и т. п. Сам Бетховен говорил, что не мог бы написать *Дон-Жуана* и *Così fan tutte*, ибо эти сюжеты ему претят. Действительно, таких чувственных вещей он не писал. В *Висбадене* недурная певица спела *An Adelaide*<sup>17</sup> — какая скучная добродетельность! При универсальности Моцарта он иногда сильно приближается к Бетховену, но это не типичнейшие для Моцарта вещи. Напр., великолепнейшая *c-moll Phantasia* очень близка к Бетховену, но это не из типичнейших для Моцарта вещей. Вообще, большинство фортепианных сонат Моцарта написаны в молодости; это не зрелый Моцарт; есть прелестнейшие, мечтательные, юношеские свежие вещи, как маленькая соната *A-dur* — тема с вариациями и *Alla Turca*; но это еще не гений в полном обладании своей силой. В зрелом периоде Моцарт пишет фантазию за фантазией — воочию видно, как он шаг за шагом создает совершенно новый стиль и сражается, так сказать, с звуковым материалом, и наконец получается *c-moll Phantasia*; колоссальный переворот совершен, великий новатор создал новый фортепианный стиль, который Бетховен будет развивать дальше. Но типичнее для Моцарта его *A-moll Rondo* (K. 511), о котором *Raumgärtner* пишет, что в нем «благодаря отчетливо обозримой ясности формы, слушатель едва ли отдает себе отчет в массе примененной здесь непривычной гармонической и контрапунктической техники. Произведение совершенно свободно от явно выраженной проблематики; оно возникло не из целенаправленных размышлений, а всецело соткано (с величайшим мастерством и с таким углублением синтеза, которое едва ли можно себе представить) из первичного творческого импульса, рожденного внезапной идеей»<sup>18</sup>.

И еще глубоко типична для Моцарта 4-ручная соната *F-dur*. Прозрачная ясность на этой стадии Моцарта соединяется с глубиной; все более открывающейся при ближайшем изучении, как в *Дон-Жуане* — огонь, чувственность, загадочность, скрытая тайна. *Leopold Ziegler* кончает книгу о *Дон-Жуане* словами: «только некий *Тирезиас* „свыше“ осенил гений Моцарта выразить в стигийском кипении звучащих образов нерешенную загадку человека и мира, времени и вечности, действия, смерти и страшного суда».

Симфония *D-dur* без *менуэта* принадлежит к лучшим вещам. В предисловии издания *Philharmonia* сказано, что она

\* Музыка чувств; музыка рассудка (фр.).

трем последним симфониям Моцарта (Es-dur, g-moll, Jupiter) «не только равноценна, но по концентрации и четкости формы может быть даже превосходить».

Паумгартнер пишет: «Мы чувствуем, как меланхолический демон в самых сокровенных переживаниях композитора того времени смог еще совладать в этой симфонии даже с оптимизмом веселого праздничного настроения».

Но ее надо как следует исполнять. Между тем под влиянием старых ошибочных представлений о Моцарте ее, как и другие вещи его, играют нарочно поверхностно, уничтожая контрасты и эффекты, все время *mezzo piano*, как можно менее выразительно. Моцарта не играют, но портят. Я слышал в Берлине прекрасное исполнение *Jupiter Symphonie* дирижером Каве, но в Висбадене в *Kurhaus* Шюрих<sup>19</sup>, отлично исполняющий *Mahler*, *Rich. Strauss*, Чайковского, совершенно испортил *D-dur Symphonie* без менуэта. Серенада для 13 духовых — на пороге между юностью и зрелостью; в *Adagio* мелодия изумительно неуловимо перебегает от инструмента к инструменту. Кроме струнных квартетов я причисляю к лучшим вещам *Streichtrio Es*, *Streichquintette g-moll*, *C-dur*, *D-dur*, *Klaviertrio Es*, *Klavierquartette*, *Klavierquintett* с духовыми, *Clarinettenquintett*. Не говорю уже о *Klavierkonzerte F-dur*, имею в виду № 19 (K. 459). Из *Symphonies Concertantes* самая лучшая — *für Violine und Viola*. <...>

Очень прошу при случае от меня самым теплым и искренним образом поклониться В. М. Нарбуту<sup>20</sup>. Прекрасный человек. Жаль, что жизнь нас разъединила. Желаю от всего сердца здоровья Соне и Диме<sup>21</sup>.

Я еще не имел возможность сыграть твоих вещей и Сониных. Не примыкают ли Осенний вечер и Слезы к вещам типа *Soirées d'hiver*, *Soirées d'automne*\* *Massenet* и прежним вещам Кузмина (до Александрийских песен, гораздо более линейных)? Мне неясно историческое место линейного стиля «Из песни песен» Сони. Есть ли это подражание рожкам, восточный экзотизм в роде Кельтского экзотизма английского рожка в начале III действия Тристана? Но английский рожок в Тристане — народная песня, а здесь только фигурация. Кстати, наше время отвернулось от Вагнера, от его гармоний, от построения музыкальной драмы, от мифических сюжетов, от хоудуальных героев. Я был в Висбадене 9 месяцев; ни разу не исполняют Нибелунги — интендант Пауль Беккер протів. Кардильяк написан в старых формах. И *Florent Schmitt*, музыкальный фельетонист «*Temps*», пишет о возвращении к старым оперным формам. Всего лучшего.

Чичерин

\* Зимние вечера, осенние вечера (фр.).

Р. С. В «Nekrolog auf das Jahr 1791»\*, у Justus Perther в Gotha появилась биография Моцарта, написанная Schlichtegroll<sup>22</sup>. В ней упоминаются Реквием и Zauberflöte, но о Дон-Жуане, Фигаро, Entführung\*\* нет ни малейшего упоминания, настолько они были забыты. Zauberflöte — первая стала распространяться (в Hermann und Dorothea говорится об исполнении номеров из Zauberflöte у мелких буржуа), но больше всего благодаря номерам народного песенного характера. Гёте в Веймаре ставил оперы Моцарта. Вдова Моцарта вышла за датского дипломата Ниссена, которого книга о Моцарте вышла уже после выступления Стендаля, а именно в 1828 г. Книга Jahn вышла только в 1856—59. Постепенное распространение Моцарта в XIX веке, к сожалению, не сопровождалось его достаточным пониманием. Нелепые замечания Риццо-ни и Бродской были отзвуками господствующих вздорных взглядов. Напомню хотя бы статьи Camille Bellaigue<sup>23</sup> в Revue des Deux Mondes. Даже в писаниях Шумана — романтическое извращение Моцарта. Дон-Жуана исполняли, заменяя Seso Recitativ диалогами (Peterle одобрял это!), выбрасывали конец Дон-Жуана, меняли сюжет Così fan tutte!!! Теперь никто на это не осмелится. Но многие дирижеры исполняют еще Моцарта mezzo piano, затушевывая все яркое — следы старого вздора.

### ТРИ ПИСЬМА К Е. М. БРАУДО

14 апреля 1931 г.

Лично

Товарищу Е. Браудо

Музыкальному сотруднику Б. Сов. Энциклопедии.

Уважаемый Товарищ.

Вы может быть удивитесь, что я позволяю себе послать Вам копию письма, написанного мною год тому назад близкому человеку по поводу Моцарта. Не исключена возможность, что в этом письме найдется что-нибудь для Вас новое, ибо для меня Моцарт был лучшим другом и товарищем всей жизни, я ее прожил с ним, самым сложным и тонким, самым синтетическим из всех композиторов, стоявшим на вышке мировой истории, на перекрестке исторических течений и влияний. В Висбадене в 1929 г. я еще читал, составлял о Моцарте выписки и записи; после возвращения в Москву в 1930 г. я уже мог только со-

\* «Некролог 1791 года» (нем.).

\*\* «Похищение из сераля» (нем.).



брать воедино висбаденские записи и написал письмо к близкому человеку — это компиляция плюс лирика. А теперь удалось устроить скопирование этого письма. Болезнь прогрессирует, и у меня уже не оказалось возможности работать, произвести исследование. Я терпеть не могу произвольное наклеивание ярлыков; определения социологического эквивалента — работа огромная, очень сложная, требующая тонкого и глубокого изучения и анализа исторической обстановки, ее течений и веяний с их постоянно переплетающимися социальными корнями. Это особенно трудно для анализа столь сложной амальгамы, как Моцарт. Разбрасыванием заученных словечек не обойдешься. Эту работу произвести мне уже не было дано, и теперь всякая возможность какой бы то ни было работы для меня уплывает все дальше. Осталась компиляция с лирикой. Все же я очень прошу Вас прочесть ее, ибо в нее вложено много субъективного, личного, и есть кое-что о Моцарте, что по крайней мере для меня имеет значение. Условия для изучения Моцарта были в России всегда особо неблагоприятные: установка кружка Станкевича по [неразб.] Герцену, затем свойственная XIX веку недооценка Моцарта в очень большой степени у А. Г. Рубинштейна, у Л. С. Ауэра (обоих я лично знал), глупости в истории музыки Саккетти, позорная статья Н. С. Соловьева у Брокгауза-Эфрона, и самый чудовищный вздор у В. В. Стасова<sup>24</sup>. Западноевропейский Mozartrenaissance не охватил Россию. Итак, моя просьба — прочесть это письмо. Буду Вам глубоко благодарен.

С товарищеским приветом

Г. Чичерин

6 июня 1931 г.

Глубокоуважаемый товарищ Браудо, позволяю себе переслать Вам книгу Гатсфельда «Das glückhafte Schiff»<sup>25</sup>, где на стр. 276—279 мои слова о Моцарте, довольно верно переданные.

Вы считаете неправильной оценку Телемана, как исследователя Баха, между тем гамбургский «папаша Телеман» был под очень сильным влиянием лейпцигского кантора. Наоборот, между творчеством Телемана и сыновей Баха целая бездна. Если не ошибаюсь, в музыкально-исторической литературе имеются две различные оценки Телемана. В Германии теперь возрождают и усиленно культивируют композиторов XVIII века, мне не раз случалось слышать Телемана, Штамица, Фил. Эмм. Баха. Возрождение опер Генделя было временной модой, теперь эта волна схлынула.

В настоящее время у меня временный бивуак, когда же я перееду на окончательную квартиру, я опять получу доступ к своим книгам. Может быть, Вы пожелаете временно использовать книги о Моцарте Аберта, Паумгартнера, Лерта, Шурига, Лейтцмана, Келлера, Шпитты, Boschot и номера журналов Musik и Melos со статьями о Моцарте? Книг Дента, Отто Яна, Wyzewa — St. Foix, Улыбышева, Ниссена, Стендаля я в настоящее время не имею.

Буду горячо приветствовать написание Вами книги о Моцарте.

Искренне преданный Вам

Георг. Чичерин.

22 июня 1931 г.

Глубокоуважаемый товарищ Браудо, в перечне имеющихся у меня книг о Моцарте в моем письме от 6-го июня я забыл упомянуть очень интересную книжку проф. Мерсманна, редактора «Мелоса» и сторонника линейной музыки; он исходит из совершенно неправильного представления о Моцарте как якобы представителе XVIII века, но приходит к противоположным выводам и прибавляет к этому много интереснейших замечаний. К своим книгам я буду иметь доступ, когда у меня будет окончательная квартира. О Телемане вышла недавно монография, но я забыл фамилию автора. О Шубарте, типичном для обстановки молодости Моцарта, вышла монография Konrad Gaiser, Christian Friedrich Daniel Schubart (Stuttgart, Silberburg, 1929). Мне, к сожалению, остался неизвестным ряд французских работ о Моцарте, как Emmanuel Boenzod в собрании Collection des maîtres de la musique ancienne et moderne (éd. Rieder) и работы Camille Bellaigue (вообще реакционер, ужасно поверхностный), J.-G. Prod'homme, Henri de Curzon. Вообще французы относятся к Моцарту особенно поверхностно (Boschot!), как Eduard Schuré в своем ультравагнеровском La drame musical \*. Ему, впрочем, как теософу, Моцарт был особенно далек и Вагнер особенно близок.

Гатсфельд, автор книги «Das glückhafte Schiff», которую 6 июня я позволил себе послать Вам, где недурно переданы мои слова о Моцарте, известен как «слепой поэт»: в молодости в довоенное время, он хотел застрелиться, зрение уничтожил, жизнь осталась; он председатель рейнской областной организации Лиги Прав Человека, был в Москве, к нам хорошо относится, помогал нам. У меня с ним прекрасные личные от-

---

\* См. прим. 298.

ношения, но мое появление в качестве действующего лица в его книге было для меня неожиданностью.

Всего хорошего, искренне преданный Вам

*Георгий Чичерин.*

ПИСЬМО К В. Л. КУБАЦКОМУ

Народный комиссар  
по Иностранным Дела  
Г. В. Чичерин

12/X—23

Многоуважаемый Виктор Львович, даются ли еще бесплатные билеты в Большой Театр, и если даются, то где их можно получить и каким путем?

Я спрашиваю об этом потому, что в санатории около Москвы находится сейчас мой брат, хороший музыкант, дающий в Козлове в школах уроки музыки и устраивающий там хоры и оркестры. Он лишен средств и платить за билет не может. Он советский работник, но не наш человек, так что в ложу дирекции приглашать его нет оснований. Если нет бесплатных мест, ему придется воздержаться. Я только просил бы Вас дать мне справку, за которую буду очень благодарен.

Глубоко уважающий Вас

*Георгий Чичерин*

ПИСЬМО К А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ<sup>28</sup>

6 февраля 1924 г.  
№ 87/ЧС

Многоуважаемый Анатолий Васильевич.

До меня дошли сведения о том, что некоторые инстанции не находят возможным выпустить из СССР инструменты Квартета Страдивариуса на том основании, что будто бы это представляет опасность в международном отношении, ибо инструменты отберут и для нас будет создан международный инцидент. Ни одна инстанция меня по этому поводу не запрашивала, и такого в высшей степени странного утверждения я ни в коем случае не мог бы сделать. Как раз наоборот; в нашем комиссариате подробно обсуждается вопрос о юридической безопасности Страдивариусов в случае поездки Квартета за границу. Вопрос этот рассматривается у нас во всех деталях,

принимая во внимание бывших владельцев каждого инструмента, и эта работа уже почти закончена. Когда этот вопрос будет у нас вполне разрешен, можно будет без всяких опасений разрешить поездку Квартета с этими инструментами. Для трех инструментов вопрос у нас разрешен окончательно, а для четвертого вырабатываются некоторые необходимые юридические формальности, после которых и для него опасности ни в каком случае не будет.

В интересах нашей международной политики следует безусловно приветствовать поездку Квартета Страдивариусов, которая благоприятным образом подействует на общественное мнение других стран по отношению к нам.

С коммунистическим приветом

*Чичерин*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В немецком курорте Висбадене Г. В. Чичерин дважды проходил курс лечения в клинике проф. Нордена (лечение диабета, осложненное полиневритом); первый раз — в феврале и марте 1927 г., во второй — с осени 1928 г. до конца 1929 г. Во время второго пребывания в Висбадене Чичерин собирал материалы к будущей книге о Моцарте.

<sup>2</sup> *Беккер (Bekker) Пауль* (1882—1937), немецкий историк музыки, музыкальный писатель, композитор и скрипач.

<sup>3</sup> *Bekker P. Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen.* Berlin und Leipzig, 1926, S. 202—203.

<sup>4</sup> *Вагнер Рихард* (1813—1883), немецкий композитор. В период с 1837 по 1839 г. жил и работал в Риге в качестве главного дирижера городского оперного театра.

«Норма» (Милан, 1831 г.) — одна из лучших и наиболее прославленных опер *В. Беллини* (1801—1835).

<sup>5</sup> «Winterstürme» — *букв.: зимние бури (нем.)*. Начальные слова текста (в принятом русском переводе: «Мрак зимы теперь побежден весной») центрального эпизода в сцене Зигмунда и Зиглинды из 1 д. оперы Р. Вагнера «Валькирия» (1852—1856 гг., премьера 1870 г.). Среди зрелых вагнеровских опер этот эпизод выделяется вдохновенной и возвышенной кантабилностью.

<sup>6</sup> *Визева (Wyżewa) Теодор* (1862—1917), французский музыковед (настоящая фамилия Визевский). Его главный труд — монография о Моцарте (*W. A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à pleine maturité 1756—77.* Paris, 1912), осуществленная совместно с Сен-Фуа.

*Сен-Фуа (Saint-Foix) Мари Оливье Жорж дю Парк Пуллен*, граф (1874—1954), французский музыковед. Помимо монографии о Моцарте (в соавторстве с Визева) написал книгу о симфониях Моцарта (1932) и много работ о музыке XVIII в.

<sup>7</sup> Г. В. Чичерин приводит эту цитату из монографии Визева и Сен-Фуа по ее немецкому переводу в кн.: *Schurig A. Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk.* В. I. Lpz., 1913, S. 18—19.

<sup>8</sup> *Ян (Jahn) Отто* (1813—1869), немецкий историк, филолог, археолог. Автор капитального широко документированного четырехтомного труда (*W. A. Mozart, 4 Bände.* Lpz., 1856—59), который сыграл определенную историческую роль в изучении Моцарта, однако положил начало искаженному толкованию творчества и личности великого австрийского композитора. Взгляды Яна на Моцарта Г. В. Чичерин подвергает суровой, но справедливой критике.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Schurig. W. A. Mozart... S. 19.

<sup>10</sup> Фирма «Брейткопф», точнее «Брейткопф и Гертель» (Breitkopf und Härtel) — знаменитая музыкально-издательская фирма в Лейпциге, основанная в 1719 г.

<sup>11</sup> *Чимароза (Cimarosa) Доменико* (1749—1801), итальянский оперный композитор, мастер оперы-буффа. «Тайный брак» (Вена, 1792) — самое знаменитое его творение в этом жанре.

<sup>12</sup> *Леопольд II* (1747—1792), император (1790—1792) т. н. Священной Римской империи.

<sup>13</sup> *Брендель (Brendel) Карл Франц* (1811—1868), немецкий историк музыки и музыкальный писатель. Его книга (Grundzüge der Geschichte der Musik. Lpz., Erstausg., 1848) была переведена на русский язык под заглавием «Основания истории западноевропейской музыки». СПб., 1877.

<sup>14</sup> *Шпехт (Specht) Рихард* (1870—1932), австрийский музыковед и музыкальный писатель.

<sup>15</sup> *Мотль (Mottl) Феликс* (1856—1911), австрийский дирижер и композитор.

<sup>16</sup> *Specht R. Die Mozart-Legende der Gegenwart. — Die Musik, 1928, XX Jahrgang, Heft 7, S. 487.*

<sup>17</sup> В поисках возможно более полного и точного определения сложной и противоречивой сущности музыки Моцарта периода его творческой зрелости Г. В. Чичерин вводит несколько непривычную, однако образную терминологию. Из последующего текста становится ясно, что под словом «космизм» Чичерин понимает всеобъемлемость, громадность содержания моцартовского искусства, под выражением «проблематизм» — глубину этого содержания, охватывающего широкий круг идейно-философских проблем. Слово «демонизм» призвано указать на мощное воплощение извечных стихийных и общечеловеческих страстей. Термин «амбивалентность» заимствован из психологии. «Амбивалентность чувства — в психологии внутренне противоречивое, двойственное переживание (напр., содержащее удовольствие и неудовольствие) по отношению к одному и тому же событию или предмету. Вследствие разносторонности, многогранности предметов и многообразия потребностей и интересов личности один и тот же объект может одновременно порождать полярные переживания, сочетающиеся в сложном противоречивом чувстве» (БСЭ. 2-е изд. т. 2).

<sup>18</sup> *Аберт (Abert) Герман* (1871—1927), немецкий ученый-музыковед, автор большого количества музыкально-исторических исследований. Среди его крупных трудов — фундаментальная переработка монографии Отто Яна о Моцарте, представляющая собой сжатую энциклопедию знаний о Моцарте. Труд Аберта о Моцарте (W. A. Mozart. 2 Bände. Lpz., 1919—21) основан на научном и объективном толковании творчества композитора и до настоящего времени является одним из основополагающих в моцартоведении.

*Паумгартнер (Paumgartner) Бернгард* (1887—1971), австрийский композитор, дирижер, музыковед, общественно-музыкальный деятель. В 1917—1938 и 1945—1959 гг. руководил музыкальной академией «Моцартеум» в Зальцбурге, один из основателей (1920 г.) зальцбургских музыкальных фестивалей, с 1960 г. — их Президент. Среди его трудов — монография: Mozart. Berlin, 1927.

<sup>19</sup> *Краснуха Г. В.*, советский музыкальный деятель, пианист. Активный участник Ленинградского отделения РАПМа (Российская ассоциация пролетарских музыкантов) — музыкально-общественной организации, существовавшей в 1923—1932 гг. и объединявшей композиторов, музыковедов и музыкантов-педагогов. Ратуя за развитие массовой музыкальной культуры, РАПМ вульгаризировала марксизм, допускала серьезные искажения линии партии в области искусства. Одна из существенных ошибок ассоциации заключалась в умалении и даже отрицании значения музыкального классического наследия. РАПМ издавала журналы «Пролетарский музыкант» (1929—1932), «За пролетарскую музыку» (1930—1932). Г. В. Краснуха выступал на страницах этих журналов, высказывая чрезвычайно схематические и поверхностные взгляды, которые и вызвали резкую отповедь Г. В. Чичерина.

<sup>20</sup> *Bekker P.* Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften. Stulgardt und Berlin, 1923, S. 15.

<sup>21</sup> Опера «Волшебная флейта» в 2-х актах написана в жанре зингшпиля на сказочный сюжет по либретто Э. Шиканедера; соч. и поставл. в Вене в 1791 г.

Зингшпиль — демократический австрийский и немецкий музыкально-театральный жанр комедийно-бытового, приключенческого или сказочного содержания; его характерная особенность — чередование оперных форм с разговорным диалогом.

<sup>22</sup> *Scherer W.* Geschichte der deutschen Literatur. 1880—83, S. 550.

*Шерер Вильгельм* (1841—1886), немецкий филолог.

<sup>23</sup> Сонаты для фп. и скрипки: F-dur, C-dur, F-dur, Es-dur, c-moll и e-moll. Визева и Сен-Фуа относят сочинение этих сонат к рубежу 1772 и 1773 гг.

<sup>24</sup> *Abert H. W. A. Mozart.* I Teil, 6 Auflage, Lpz., 1923, S. 211.

<sup>25</sup> «Гец фон Берлихинген» (1774) — драма И. В. Гёте (1749—1832) из революционной эпохи Крестьянской войны в Германии XVI в. Заглавный герой драмы выступает как гуманист и борец за передовые национальные идеалы немецкого народа.

<sup>26</sup> *Каннабих (Kannabich) Христиан* (1731—1798), немецкий композитор, скрипач и дирижер; ученик и последователь чешского композитора, дирижера и скрипача *Стамица Яна Вацлава Антонина* (1717—1757), одного из основателей и руководителей знаменитого в Европе в середине и во второй половине XVIII в. симфонического оркестра в Мангейме. На основе мангеймского оркестра сложилось художественное направление — Мангеймская школа. Оно было отмечено прогрессивными творческими и исполнительскими чертами, которые оказали плодотворное влияние на формирование венских классиков, в частности на Моцарта. После смерти Я. Стамица руководителем мангеймского оркестра стал Х. Каннабих. Его сочинения продолжают традиции симфонического стиля мангеймской школы, но лишены оригинальности.

<sup>27</sup> *Шубарт (Schubart) Христиан Фридрих Даниель* (1739—1791), немецкий писатель, поэт, композитор и эстетик музыкального искусства. Литературное творчество Шубарта, обличавшее политические порядки в Германии, призывавшее к борьбе за свободу против феодального произвола и тирании, оказало большое влияние на поэтов «бури и натиска». Шубарт стал жертвой преследования немецких князей и духовенства: в течение десяти лет (1777—1787) он был заточен в тюрьме замка Гогенасперг в Вюртембергском княжестве.

<sup>28</sup> *Виланд (Wieland) Кристоф Мартин* (1733—1813), немецкий поэт и писатель эпохи Просвещения.

<sup>29</sup> *Вебер (Weber) Алоизия* (1760—1839), немецкая оперная и камерная певица (сопрано). Ее исполнение отличалось высоким мастерством и художественной выразительностью.

<sup>30</sup> *Гердер (Herder) Иоганн Готфрид фон* (1744—1803), немецкий писатель, философ и публицист.

<sup>31</sup> *Рожков Н.* Русская история в сравнительно-историческом освещении. Л.; М., 1926. Т. 7, с. 213.

<sup>32</sup> Там же, с. 218.

<sup>33</sup> Там же, с. 219.

Приводим даты выхода в свет ранних драм И. Ф. Шиллера (1759—1805): «Разбойники» — 1781 г., «Заговор Фиеско в Генуе. Республиканская трагедия» — 1783 г., «Коварство и любовь» — 1784 г.

<sup>34</sup> *Шуриг (Schurig) Артур* (1870—1929), немецкий музыкальный писатель. Не будучи музыкантом-профессионалом, опубликовал в значительной степени компилятивный труд о Моцарте: *W. A. Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch N. v. Nissen gesammelten biogr. Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt.* 2 Bände. Lpz., 1913. В 1923 г. вышло 2-е изд.

<sup>35</sup> *Schurig A.* Sieben Geschichten vom göttlichen Mozart. Nürnberg, 1923, S. 48.

<sup>36</sup> Ibid., S. 52.

<sup>37</sup> Цит. по кн.: *Paumgartner B. Mozart*. Berlin, 1927, S. 187.

<sup>38</sup> *Лерт (Lert)* Эрнст (1883—1955), австрийский оперный режиссер, ученик Малера (1860—1911). Автор книги «*Mozart auf dem Theater*» (Берлин, 3-е изд., 1921).

<sup>39</sup> «Идоменей, царь Крита», опера-сериа в 3-х действ. на либретто Дж. Вареско (Мюнхен, 1781). В эволюции Моцарта — оперного драматурга «Идоменей» знаменует наступление творческой зрелости.

<sup>40</sup> *Lert E. Mozart auf dem Theater*. Berlin und Leipzig, 1921, S. 40.

<sup>41</sup> Там же, с. 96.

<sup>42</sup> Там же, с. 258.

<sup>43</sup> Цит. по кн.: *Paumgartner B. op. cit.*, S. 241.

<sup>44</sup> *Мерсман (Mersmann)* Ханс (р. 1891), немецкий музыковед. С 1924 г. редактор журнала «*Melos*».

<sup>45</sup> *Mersmann H. Mozart*. Berlin, s. a., S. 60.

<sup>46</sup> *Bekker P. Musikgeschichte...*, S. 148.

<sup>47</sup> *Abert H. W. A. Mozart*. T. II, 6 Auflage, S. 59—60.

<sup>48</sup> *Боккерини (Boccherini)* Луиджи (1743—1805), итальянский композитор и виолончелист.

<sup>49</sup> См. об этом на с. 103 данного издания.

<sup>50</sup> *Фогт (Vogt)* Карл (1847—1895), немецкий ученый-естествоиспытатель.

<sup>51</sup> Цит. по кн.: *Герцен А. Собр. соч.*: В 7-ми т. [изд. Ф. Павленкова] Пб, 1905. Т. 3. с. 134.

<sup>52</sup> *Abert*, op. cit. T. II, S. 19.

<sup>53</sup> *Lert*, op. cit., S. 30.

<sup>54</sup> Приведем для сравнения тему фортепианной сонаты М. Клементи (1752—1832), итальянского композитора, пианиста и педагога, с юношеских лет жившего в Англии, и начальную тему увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта:

#### Allegro con brio



#### Allegro



<sup>55</sup> См. примеч. № 26.

<sup>56</sup> *Specht*, op. cit., S. 483—484.



- <sup>57</sup> *Тильгнер (Tilgner) Виктор* (1844—1896), австрийский скульптор, профессор венской Академии художеств.
- <sup>58</sup> *Specht R.* op. cit., S. 484—485.
- <sup>59</sup> *Ibid.*, S. 486.
- <sup>60</sup> «Общество по изучению Моцарта» («Société d'Etudes Mozartiennes») было организовано в Париже.
- <sup>61</sup> «Моцартовское общество» («Mozart-Gemeinde») первоначально возникло в 1888 г. в Зальцбурге. Впоследствии появилось множество ответвлений.
- <sup>62</sup> *Core (Sauguet) Анри* (р. 1901), французский композитор и музыкальный критик.
- <sup>63</sup> Поздний период творчества Р. Штрауса (1864—1949) открывается оперой «Ариадна на Наксосе» (1912) на либретто Г. фон Гофманшталя.
- <sup>64</sup> *Specht R.* Richard Straus und sein Werk. В. II. Lpz., 1921, S. 270.
- <sup>65</sup> *Науман (Naumann) Иоганн Готлиб* (1741—1801), немецкий дирижер и композитор.
- <sup>66</sup> Цит. по кн.: *Keller O. W. A. Mozart.* Berlin/Lpz., 1927, S. 154.
- <sup>67</sup> *Рубинштейн Антон Григорьевич* (1829—1894) в своей книге «Музыка и ее представители. Разговор о музыке» (М., 1891) пишет о Моцарте так: «...его я бы назвал Гелиосом музыки!» (с. 46), «...божественно творчество, все залитое светом! Я бы вообще готов был воскликнуть: «вечный солнечный свет в музыке — имя тебе Моцарт!»» (с. 49).
- <sup>68</sup> *Abert, op. cit.*, T. I Vorwort, S. VII.
- <sup>69</sup> *Ibid.*, T. II, S. 19.
- <sup>70</sup> *Raumgartner, op. cit.*, S. 478.
- <sup>71</sup> Цит. по кн.: *Abert, T. II, S. 579.*
- <sup>72</sup> *Abert, T. I Vorwort, S. V—VI.*
- <sup>73</sup> *Лейтцман (Leitzmann) Альберт* (1867—1950), немецкий историк литературы и музыки.
- <sup>74</sup> *Heuss A.* Das dämonische Element in Mozart Werken. — Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. VII. 1906, S. 175.
- <sup>75</sup> *Leitzman A. W. A. Mozarts Leben in seinen Briefen und Berichten der Zeitgenossen.* Lpz., 1926, S. 451.
- <sup>76</sup> *Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей* (1776—1822), немецкий писатель, композитор, дирижер, живописец. В качестве руководителя музыкальной частью в театрах Лейпцига, Дрездена и др. способствовал постановке опер Моцарта. Его перу принадлежит музыкальная новелла «Дон-Жуан» (1812), в которой он выразил свое романтическое толкование этого оперного шедевра Моцарта и образа Дон-Жуана.
- <sup>77</sup> Цит. по кн.: *Герцен А.*, Собр. соч.: В 7-ми т. Пб, 1905. Т. 4, с. 10.
- <sup>78</sup> Опера «Дон-Жуан» («Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni») в 2-х действиях на либретто *Л. да Понте* (1749—1838.) Моцарт назвал эту оперу «dramma giocoso», то есть «веселая драма». Соч. в 1787 г., первая постановка в Праге 28 октября 1787 г.
- <sup>79</sup> К драматической поэме *А. К. Толстого* (1817—1875) «Дон-Жуан» (1859—60) русский композитор и дирижер *Э. Ф. Направник* (1839—1916) в 1891 г. написал музыку
- <sup>80</sup> *Габбе (Grabbe) Христиан Дитрих* (1801—1836), немецкий драматург. Его драма «Дон-Жуан и Фауст» впервые была поставлена в 1829 г.
- <sup>81</sup> В поэме «Намуна» *А. де Мюссе* (1810—1857); Песнь I, строфы XIII, XIV, XV, XVI:

### XIII

Был весел он и в то же время грозен;  
Плохой сосед и превосходный друг,  
Ужасно пуст и все-таки серьезен,  
Наивен и развратен. Мог он вдруг  
Хитрить и откровенничать беспечно...  
Вы серенаду помните, конечно,

#### XIV

Которую перед балконом пел  
С гитарой Дон-Жуан переодетый?  
Романс тоскою страсти пламенел,  
А музыка в разлад с тоскою этой  
Смеялась, беззаботна и резва  
Печальной песни голос и слова

#### XV

Акомпанируя язвительно, старалась  
Та музыка как будто осмеять,  
И тем еще чудеснее казалась.  
Романс хотел нам точно доказать,  
Что любят и обманывают разом;  
Что с сердцем не в ладу бывает разум;

#### XVI

Что плачут — насмехаясь, что любовь  
С собой приносит клятвопреступление;  
Что виноват невинный сам; что кровь  
Лить можно без нужды; что провиденье  
Добро смешало с злом спокон веков.  
Таков весь свет...

(Перевод Д. Д. Минаева, — *Альфред де Мюссе*. Избр. произв.: В 2-х т. М., 1957, т. 1, с. 189—190).

<sup>82</sup> Телеман (*Telemann*) Георг Филипп (1681—1767), немецкий композитор, капельмейстер и органист.

<sup>83</sup> Моцарт Леопольд (1719—1787), австрийский скрипач, педагог и композитор. Отец В. А. Моцарта.

<sup>84</sup> Тартини (*Tartini*) Джузеппе (1692—1770), итальянский композитор, скрипач, педагог и музыкальный теоретик.

<sup>85</sup> «Митридат, царь Понта», *орего-серия* в 3-х актах, либретто Витторио Амадео Чинья-Сантис по трагедии Расина. Закончена в декабре 1770 г. в Милане.

<sup>86</sup> «Лючико Силла», музыкальная драма в 3-х актах, либретто Джованни де Гамерра (с изменениями П. Метастазиса). Нач. в октябре 1772 г. в Зальцбурге, оконч. в декабре 1772 г. в Милане. Премьера — 26 декабря, Милан.

<sup>87</sup> *Tiresias* (Тирезиас, Тиресий), легендарный слепой прорицатель, имя которого связано с древнегреческим мифом об Эдипе. Сопоставляя Моцарта с Тиресием, Чичерин указывает на присущую композитору силу пророческого провидения в искусстве.

<sup>88</sup> То есть, по-видимому, в 1929 г.

<sup>89</sup> *Raumgartner*, *op. cit.*, S. 154.

<sup>90</sup> Вероятно, точнее было бы сказать, что «Моцарт отбросил итальянизмы», ибо примененное Г. В. Чичериным слово «итальянщина» придает его отношению к итальянской музыке несколько пренебрежительный оттенок, что в действительности не соответствует контексту.

<sup>91</sup> *Raumgartner*, *op. cit.*, S. 154.

<sup>92</sup> Моцарт и не мог считать Кристофа Виллибальда Глюка (1714—1777) французом, поскольку последний был австрийским композитором, и первые его реформаторские оперы — «Орфей» (1762) и «Альцеста» (1767) впервые были поставлены в Вене. Правда, последний период творчества Глюка протекал в Париже, для которого композитор написал свои последние реформаторские оперы «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» и «Эхо и Нарцисс» (обе в 1779); в них Глюк творчески претворил и переосмыслил некоторые черты и традиции французской оперной драматургии. Моцарт, в бытность свою в Париже в 1778 г., многое воспринял из

французской музыкальной культуры и, в частности, те ее элементы, которые отразились и своеобразно преломились в творчестве Глюка.

Что касается упомянутых Г. В. Чичериным французских композиторов, мастеров французской *opéra-comique* (комической оперы) *Филидора* (*Philidor*) *Франсуа Андре* (1726—1795), *Монсиньи* (*Monsigny*) *Пьера Александра* (1729—1817) и *Гретри* (*Grètry*) *Андре Эрнеста Модеста* (1741—1813), то они непосредственно были представителями и творцами французской музыкальной культуры.

<sup>93</sup> Маленькая опера *Ж. Ж. Руссо* (1712—1778) «Деревенский колдун» (Париж, 1752) стимулировала развитие французской комической оперы и в этом смысле сыграла значительную историческую роль; кроме того, оказала воздействие на формирование австрийского зингшпиля — демократического музыкально-театрального жанра (типа музыкальной комедии).

«Бастьен и Бастьенна», зингшпиль в 1 действ. (Вена, 1768), по сюжету близок к «Деревенскому колдуну» Руссо.

<sup>94</sup> «Мнимая садовница», опера-буффа в 3-х действ. Либретто Р. Кальца-биджи. Первоначальный вариант либретто П. Анфосси (Мюнхен, 1775).

<sup>95</sup> *Анфосси* (*Anfossi*) *Паскуале* (1727—1797), итальянский оперный композитор и капельмейстер.

<sup>96</sup> Полное название указанных драматических произведений Гёте: «Сатир, или Обоготворенный леший», «Масленичная пьеса о Патере Брее, фальшивом пророке».

<sup>97</sup> *Lert*, op. cit., S. 279, 280.

<sup>98</sup> «Похищение из Сераля», зингшпиль в 3-х актах на либретто К. Ф. Бретцнера в обработке Г. Стефани (Вена, 1782).

<sup>99</sup> «Свадьба Фигаро», опера-буффа в 3-х актах на либретто Л. да Понте по комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (Вена, 1786).

<sup>100</sup> *Lert*, op. cit., S. 35.

<sup>101</sup> *Сарти* (*Sarti*) *Джузенне* (1729—1801), итальянский композитор, дирижер и педагог. С 1784 г. работал в России в качестве придворного композитора.

<sup>102</sup> Цит. по кн.: *Abert*, op. cit., T. II, S. 53.

<sup>103</sup> *Bekker*, Musikgeschichte... S. 193.

<sup>104</sup> *Скюдо* (*Scudo*) *Поль* (1806—1864), французский музыкальный писатель и критик.

<sup>105</sup> *Россини* *Джоаккино* (1792—1868) на протяжении всей своей жизни преклонялся перед творчеством Моцарта и считал его непревзойденным оперным композитором. Своим ответом он подчеркнул, что выше всех своих опер он считает моцартовского «Дон-Жуана» (по-итальянски — «Дон Джованни»). Это высказывание и непосредственно предшествующие ему Г. В. Чичерин почерпнул в кн.: *Abert*, T. II, S. 436.

<sup>106</sup> *Рохлицц* (*Rochlitz*) *Иоганн-Фридрих* (1769—1842) — немецкий музыкальный писатель, критик, композитор.

<sup>107</sup> *Leitzmann*, op. cit., S. 138.

<sup>108</sup> *Lert*, op. cit., S. 163, 166.

<sup>109</sup> *Кёхель* (*Köchel*) *Людвиг* (1800—1877), автор-составитель полного хронологически-тематического каталога-указателя сочинений В. А. Моцарта (*Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 1862), многократно переиздававшегося. При названии сочинений Моцарта принято указывать их порядковые номера по каталогу Кёхеля, отличающемуся высокой точностью и исчерпывающей полнотой.

<sup>110</sup> К четырем «окончательно зрелым» (по выражению Г. В. Чичерина) относятся симфонии: D-dur (K. 504, 1786), Es-dur (K. 543), g-moll (K. 550) и C-dur (K. 551) — последние три сочинены в 1788 г. К двум «переходным» Чичерин относит симфонии D-dur (*Haffner-Sinfonie*, K. 385, 1782) и C-dur (K. 425, 1783), написанную для города Линца.

<sup>111</sup> *Шёнберг* (*Schönberg*) *Арнольд* (1874—1951), австрийский композитор, теоретик, педагог; ведущий представитель музыкального экспрессионизма, основоположник атональной музыки и системы додекафонии.

Хиндемит (*Hindemith*) Пауль (1895—1963), немецкий композитор и альтист. Представитель неоклассицизма в музыке. Автор ряда музыкально-теоретических работ.

<sup>112</sup> «Аполлон Мусагет», балет Игоря Федоровича Стравинского (1882—1971), соч. в 1927 г. (Париж, 1928).

<sup>113</sup> *Mersmann*, op. cit. S. 8.

<sup>114</sup> *Ibid.*, S. 9.

<sup>115</sup> *Ibid.*, S. 61.

<sup>116</sup> *Ibid.*, S. 11.

<sup>117</sup> *Ibid.*, S. 37—38.

<sup>118</sup> *Abert*, T. I, Vorwort, S. XXI.

<sup>119</sup> См. примеч. 78.

<sup>120</sup> *Abert*, T. I, S. 476.

<sup>121</sup> Чемоданов С. Что нужно знать каждому о музыке. М., Московский рабочий, 1930, с. 49.

Чемоданов Сергей Михайлович (1888—1942), советский музыковед и лектор.

<sup>122</sup> То есть «Милосердие Тита» («*La Clemenza di Tito*»), опера-серия в 2-х действ., либретто Катерино Маццола по Л. Метастазии (Прага, Вена, 1791).

<sup>123</sup> *Bekker*, Musikgeschichte... S. 160, 151.

<sup>124</sup> *Ibid.*, S. 151.

<sup>125</sup> *Lert*, op. cit., S. 302.

<sup>126</sup> *Mersmann*, op. cit., S. 13.

<sup>127</sup> Ноль (*Nohl*) К. Фр. Людвиг (1831—1885), немецкий музыкальный писатель. Автор трудов о Моцарте, Бетховене, Листе, Вагнере. Г. В. Чичерин, по-видимому, имеет в виду книгу Ноля «*Mozart's Leben*» (2-е изд., 1877).

<sup>128</sup> Шесть квартетов Моцарта, посвященных И. Гайдну, сочинены в 1782—1785 гг. (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465).

<sup>129</sup> Бошо (*Boschot*) Адольф (1871—1955), французский музыковед и музыкальный критик. Автор 3-томного исследования о Берлиозе (1906—1913).

<sup>130</sup> *Boschot* A. La lumière de Mozart. Paris, 1928, p. 102.

<sup>131</sup> *Raumgartner*, op. cit., S. 285.

<sup>132</sup> Кребс (*Krebs*) Иоганн Людвиг (1713—1780), немецкий органист и композитор.

Эберлин (*Eberlin*) Иоганн Эрнст (1702—1762) — немецкий композитор и органист.

<sup>133</sup> Парадизи (*Paradisi*) Пьетро Доменико (1710—1792), итальянский композитор, автор 12 фортепианных сонат («*Sonate di gravicembalo*»), изданных в 1754.

<sup>134</sup> *Boschot*, op. cit., p. 107.

<sup>135</sup> *Mersmann*, op. cit., S. 26.

<sup>136</sup> *Ibid.*, S. 60.

<sup>137</sup> *Bekker*, Neue Musik, S. 166.

<sup>138</sup> *Mersmann*, op. cit., S. 51.

<sup>139</sup> *Ibid.*, S. 51—52.

<sup>140</sup> *Lert*, op. cit., S. 393.

<sup>141</sup> *Abert*, T. II, S. 521.

<sup>142</sup> *Ibid.*, S. 533.

<sup>143</sup> *Ibid.*, S. 563.

<sup>144</sup> *Ibid.*, S. 5.

<sup>145</sup> *Ibid.*, S. 4.

<sup>146</sup> К этой мысли Г. В. Чичерин возвращается несколько раз. Ему важно подчеркнуть, что Моцарт, анализируя человеческую личность, не руководствовался предвзятыми и канонизированными этическими нормами. Будучи художником-реалистом, Моцарт рассматривал своих героев как сложную совокупность противоречивых черт (положительных и отрицательных), находящих в подлинно диалектических отношениях.

<sup>147</sup> *Abert*, T. II, S. 6.

<sup>148</sup> *Bekker*, Musikgeschichte... S. 150.

<sup>149</sup> Имеется в виду «Декларация прав человека и гражданина» — важнейший документ французской революции, принятый Учредительным собранием 26 августа 1789 г.

<sup>150</sup> «Cosi fan tutte, ossia La scuola degli amanti». — «Так поступают все женщины, или Школа влюбленных» (ит.), опера-буффа в 2-х действ., либретто Л. да Понте (Вена, 1790).

<sup>151</sup> Bekker, Musikgeschichte... S. 153, 158.

<sup>152</sup> Abert, T. II, S. 193.

<sup>153</sup> Schurig A. W. A. Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk. B. I. Lpz., 1913, S. 223.

<sup>154</sup> Mersmann, op. cit., S. 26—27.

<sup>155</sup> Abert, T. I, S. 361.

<sup>156</sup> Ibid., S. 523.

<sup>157</sup> По-видимому, Г. В. Чичерин имеет в виду Ф. Э. Баха (1714—1788) и И. Х. Баха (1735—1782). Если характеристика Чичерина в значительной мере соответствует творчеству младшего из сыновей И. С. Баха, то рассматривать музыку Ф. Э. Баха только в аспекте «сентиментальной чувствительности» вряд ли правомерно. Искусство Ф. Э. Баха несло в себе не только чувствительность, но и патетику чувств и драматизм. Недаром Моцарт и Бетховен высоко чтили этого композитора и многое у него почерпнули.

<sup>158</sup> Abert, T. I, S. 1035.

<sup>159</sup> Abert, T. II, S. 81.

<sup>160</sup> Mersmann, op. cit., S. 13.

<sup>161</sup> Ibid., S. 13—14.

<sup>162</sup> Ibid., S. 14.

<sup>163</sup> Schurig, op. cit., B. II, S. 392.

<sup>164</sup> Schmidt L. W. A. Mozart. Berlin, 1920, S. 88, 89.

<sup>165</sup> La Mara W. A. Mozart. Breitkopf und Härtels. Musikbücher, S. 40.

<sup>166</sup> Paumgartner, op. cit., S. 303, 306—307, 308.

<sup>167</sup> Цит. по кн.: Schurig, op. cit., B. II, S. 123, 163.

<sup>168</sup> Abert, I, S. 770.

<sup>169</sup> Ibid., S. 857.

<sup>170</sup> Specht R. Strauss und sein Werk, B. II, S. 233.

<sup>171</sup> Keller O. W. A. Mozart. Berlin/Lpz., 1927, S. 48.

<sup>172</sup> Abert, I, S. 383—385.

<sup>173</sup> Paumgartner, op. cit., S. 160.

<sup>174</sup> Ibid., S. 62.

<sup>175</sup> Ланге (Lange) Йозеф (1751—1831), венский актер, художник. Ему принадлежит незаконченный, но наиболее достоверный портрет В. А. Моцарта

<sup>176</sup> Цит. по кн.: Paumgartner, op. cit., S. 200—201.

<sup>177</sup> Вебер (Weber) Констанца (1763—1842), с 1781 г. жена В. Моцарта.

<sup>178</sup> Paumgartner, S. 247.

<sup>179</sup> Abert, I, S. 770.

<sup>180</sup> Bekker, Musikgeschichte... S. 151.

<sup>181</sup> Буллингер (Bullinger) Йозеф, аббат, большой друг В. А. Моцарта в Зальцбурге.

<sup>182</sup> Цит. по кн.: Leitzmann, W. A. Mozarts Leben, S. 286.

<sup>183</sup> Abert, I, 795.

<sup>184</sup> Mersmann, S. 13.

<sup>185</sup> Наннерль — уменьшительное от Мария Анна Моцарт (1751—1829), сестра В. А. Моцарта; вышла замуж за судебного чиновника, надворного советника Берхтольда (Berchtold) Иоганна Баптиста (1736—1801).

<sup>186</sup> Улыбышев Александр Дмитриевич (1794—1858), русский музыкальный критик, литератор и публицист. Автор трехтомного труда о Моцарте, первоначально изданного на французском языке («Nouvelle Biographie de Mozart», Moscou, 1843. В русском переводе: «Новая биография Моцарта», М., 1890—1892. Т. 1—3). Данная работа представляет собой первое крупное исследование о Моцарте, содержит ценный материал, однако грешит упрощенным истолкованием творчества композитора, против чего и выступает Чичерин.

<sup>187</sup> Mersmann, S. 9.

- <sup>188</sup> Abert, T. I, Vorwort, S. XV.
- <sup>189</sup> Paumgartner, S. 15.
- <sup>190</sup> Schinler A. Biographie von Ludwig van Beethoven, T. II, Münster, 1840, S. 154, 322. Также Abert, T. II, S. 227.
- <sup>191</sup> Abert, II, 227.
- <sup>192</sup> Specht, Die Mozart-Legende der Gegenwart, S. 489—490.
- <sup>193</sup> Paumgartner, S. 416.
- <sup>194</sup> Ibid., S. 417.
- <sup>195</sup> Ibid., S. 89.
- <sup>196</sup> Ibid., S. 285, 402, 449, 305, 351.
- <sup>197</sup> Abert, T. II, S. 17.
- <sup>198</sup> Lert, S. 261.
- <sup>199</sup> Schurig, op. cit., B. II, S. 132.
- <sup>200</sup> Cohen H. Die dramatische Idee im Mozarts Operntexten. Berlin, 1916, S. 44—45, 54.
- <sup>201</sup> Гёльдерлин (Hölderlin) Иоганн Христиан Фридрих (1770—1843), немецкий поэт-романтик. Его поэзия выражает стремление к национальному единству Германии, проникнута духом свободолюбия, но одновременно в ней воплощены трагическое разочарование в обществе, мысли об отказе от борьбы, мечты о слиянии с природой, о жертвенной смерти.
- <sup>202</sup> Герцен А. Собр. соч.: В 7-ми т. Пб, 1905. Т. 2, с. 312, 313.
- <sup>203</sup> Под «первой манерой» Рихарда Штрауса подразумевается ранний период его творчества, когда композитор был под влиянием Берлиоза, Листа, Вагнера.
- <sup>204</sup> Boschot, op. cit., p. 122.
- <sup>205</sup> Лалуа (Laloy) Луи (1874—1944), французский музыковед, педагог, музыкальный критик.
- <sup>206</sup> Энди (d'Indy) Венсан д' (1851—1931), французский композитор, органист, дирижер, педагог и музыкальный писатель.
- <sup>207</sup> Laloy L. La musique retrouvée, 1902—27. Paris, 1928, p. 86.
- <sup>208</sup> Mersmann, S. 45.
- <sup>209</sup> Ibid., S. 50.
- <sup>210</sup> Ibid., S. 51.
- <sup>211</sup> Specht, R. Strauss und sein Werk, B. II, S. 319.
- <sup>212</sup> Bekker, Musikgeschichte... S. 220.
- <sup>213</sup> Mersmann, S. 49.
- <sup>214</sup> Paumgartner, S. 10—12.
- <sup>215</sup> Валери (Valéry) Поль (1871—1945), французский поэт и очеркист.
- <sup>216</sup> Valéry P. Variété, t. II. P., 1930, p. 157.
- <sup>217</sup> Парсифаль — герой одноименной оперы («торжественной сценической мистерии») Р. Вагнера (Байрейт, 1882); образ непорочного отроча, руководимого интуитивными, подсознательными импульсами.
- <sup>218</sup> Цит. по кн.: Paumgartner, S. 351.
- <sup>219</sup> См. примеч. 34.
- <sup>220</sup> Abert, T. I, Vorwort, S. XVI.
- <sup>221</sup> Ibid., S. XVII.
- <sup>222</sup> Барто (Vatteau) Антуан (1684—1721), французский живописец и рисовальщик
- <sup>223</sup> Рамо (Rameau) Жан Филипп (1683—1764), французский композитор, музыкальный теоретик, органист.
- <sup>224</sup> Вейганд (Weigand) Вильгельм, немецкий искусствовед.
- <sup>225</sup> Цит. по кн.: Schurig, op. cit., B. I, S. 32.
- <sup>226</sup> Зюсмайер (Süssmayer) Франц Ксавер (1766—1803), австрийский композитор и дирижер. Ученик В. А. Моцарта. Написал речитативы для оперы «Милосердие Тита» Моцарта и завершил его Реквием.
- <sup>227</sup> Шиканедер (Schikaneder) Эмануэль Иоганн (1751—1812), австрийский театральный антрепренер, актер, либреттист «Волшебной флейты» Моцарта и др.
- <sup>228</sup> Гофер (Hofer) Жозефа (1758—1819), немецкая певица (сопрано), свояченица В. А. Моцарта. Выступала в театре Шиканедера.

- <sup>229</sup> Дент (*Dent*) Эдуард (1876—1957), английский музыковед. Среди его исследований — книга об операх Моцарта: «Mozart's Operas», London, 1913.
- <sup>230</sup> Меринг (*Mehring*) Франц (1846—1919), деятель германского рабочего движения, сыграл видную роль в основании коммунистической партии Германии; публицист и историк. Его лучшее исследование — «Легенда о Лессинге» (1893) — получило высокую оценку Ф. Энгельса.
- <sup>231</sup> Lauhofer F. Vom Kunstverstand bei Mozart. — Die Musik, 1928, XX Jahrgang, Heft 7, S. 495—501.
- <sup>232</sup> Нимчек (*Niemtschek*) Франц (1766—1821) — учитель гимназии в Праге, друг Моцарта.
- <sup>233</sup> Leitzmann, op. cit., S. 97—99.
- <sup>234</sup> Ibid., S. 141.
- <sup>235</sup> Ibid., S. 110, 464.
- <sup>236</sup> Kleukers. Zendavesta, Zeroasters lebendiges Wort. Riga, 1786.
- <sup>237</sup> Abert, T. I, S. 844.
- <sup>238</sup> Abert, T. II, S. 51.
- <sup>239</sup> Ibid., S. 52.
- <sup>240</sup> Paumgartner, S. 477.
- <sup>241</sup> «Каирская гусыня» («L'oca del Cairo»), «Обманутый супруг» («Lo sposo deluso») — оперы-буффа. Над этими произведениями Моцарт работал в 1783 и 1784 гг.
- <sup>242</sup> Lert, op. cit., S. 266.
- <sup>243</sup> Abert, T. II, S. 31.
- <sup>244</sup> Вареско (*Varesco*) Джамбаттиста, аббат; с 1766 г. капеллан зальцбургского епископа. Либреттист «Идоменея» Моцарта.
- <sup>245</sup> Речитатив-сессо — букв. сухой речитатив (*ит.*). Сложился в XVII в. в итальянской опере, исполнялся в свободном ритме, «говорком» в сопровождении отдельных аккордов на чембало (клавесине).
- <sup>246</sup> Стефани (*Stephanie*) Готтлиб (1741—1800); австрийский драматический актер и поэт; либреттист «Похищения из сераля» Моцарта.
- <sup>247</sup> Бретцнер (*Bretzner*) Кристоф Фридрих (1748—1807), немецкий либреттист зингшпиелей.
- <sup>248</sup> Abert, T. I, S. 939 («Mozarts Opernästhetik»).
- <sup>249</sup> Bekker, Neue Musik, S. 50.
- <sup>250</sup> Ibid., S. 51.
- <sup>251</sup> Цит. по кн.: Lert, op. cit., S. 235.
- <sup>252</sup> Ibid.
- <sup>253</sup> Ibid., S. 239.
- <sup>254</sup> Neumann E. System der Ästhetik. Leipzig, 1914, in der Sammlung «Wissenschaft und Bildung», Bändchen 124, S. 77. Цит. по кн.: Schurig, B. II, S. 387.
- <sup>255</sup> Schurig, B. II, S. 51.
- <sup>256</sup> Leitzmann, S. 439.
- <sup>257</sup> Чекарелли (*Ceccarelli*), 1752—1814), итальянский певец-кастрат, служивший в зальцбургской придворной капелле.
- <sup>258</sup> Метастазιο (*Metastasio*) Пьетро (1698—1782), итальянский поэт и драматург, оперный либреттист. Сыграл большую роль в развитии жанра оперы-серия. С 1730 по 1782 г. занимал пост придворного поэта в Вене.
- <sup>259</sup> Lert, S. 87.
- <sup>260</sup> Leitzmann, S. III.
- <sup>261</sup> Lauhofer, op. cit., S. 498.
- <sup>262</sup> Bekker, Musikgeschichte, S. 153.
- <sup>263</sup> Mersmann, S. 15.
- <sup>264</sup> Abert, T. II, S. 5.
- <sup>265</sup> Bäsle — кузинка (*нем.*). Так называл Моцарт свою двоюродную сестру Марию Анну Теклу Моцарт (1758—1841), с которой находился в сердечных дружеских отношениях и часто переписывался.
- <sup>266</sup> Персонажи оперы «Волшебная флейта». Тамино — благородный принц, Папагено — простонародный парень.

- <sup>267</sup> Abert, T. II, S. 17.
- <sup>268</sup> Жэне, (Genée) Рудольф (1824—1914), основатель Моцартовского общества в Берлине.
- <sup>269</sup> Schurig, B. I, S. 31.
- <sup>270</sup> Mersmann, S. 19.
- <sup>271</sup> Heuss, op. cit., S. 175—176.
- <sup>272</sup> Рожков Н. Русская история в сравнительно-историческом освещении, т. 6, с. 73.
- <sup>273</sup> Оргиазм — термин, введенный Г. В. Чичериным (подобно перечисленным в примеч. 17) для раскрытия и определения содержания творчества Моцарта. Оргиазм надо понимать как высшее и возвышенное выражение чувственного начала.
- <sup>274</sup> «Энциклопедический словарь» т-ва «Бр. А. и И. Гранат и К°», т. 27.
- <sup>275</sup> Саккетти Ливерий Антонович (1852—1916), теоретик и историк музыки, педагог. В 1878—1916 — профессор Петербургской консерватории. Г. В. Чичерин выносит слишком суровый приговор книге. (Саккетти Л. А. История музыки. СПб., 1902, с. 46). Это скорее не вздор, а очень элементарный учебник. Ко времени работы Чичерина над проблематикой творчества Моцарта он совершенно устарел, но в первые годы XX в. принес некоторую пользу как учебное пособие.
- <sup>276</sup> Долес (Doles) Иоганн Фридрих (1715—1797), ученик И. С. Баха. Городской кантор (руководитель хора) при школе св. Фомы в Лейпциге.
- <sup>277</sup> Abert, T. II, S. 21.
- <sup>278</sup> Paumgartner, S. 53—54.
- <sup>279</sup> Leitzmann, S. 118.
- <sup>280</sup> Пухлер (Pichler) Каролина (1769—1843), венская писательница.
- <sup>281</sup> Ария Фигаро «Мальчик резвый» из 1 действ. оперы.
- <sup>282</sup> Leitzmann, S. 465.
- <sup>283</sup> Lert, S. 228.
- <sup>284</sup> Ibid., S. 229.
- <sup>285</sup> Под «последним финалом» «Дон-Жуана» подразумевается заключительная сцена 2 действ. оперы, следующая за сценой гибели главного героя.
- <sup>286</sup> Lert, S. 229—230.
- <sup>287</sup> Ibid., S. 230.
- <sup>288</sup> Ibid.
- <sup>289</sup> В финале 2 действ. «Волшебной флейты».
- <sup>290</sup> Lert, S. 231.
- <sup>291</sup> Лерт односторонне характеризует французскую комическую оперу (opéra-comique) 2-й половины XVIII в. Это был многогранный жанр. Наряду с отражением «психологии общества эпохи рококо» в нем воплощались идеи эпохи Просвещения и предреволюционного периода.
- <sup>292</sup> Lert, S. 231.
- <sup>293</sup> Abert, T. II, S. 18.
- <sup>294</sup> Lert, S. 103—104.
- <sup>295</sup> Иоммелли (Iommelli) Никколо (1714—1774), итальянский оперный композитор неаполитанской школы. Пытался обновить пришедший в упадок жанр оперы-серия путем усиления драматического начала и развития партии оркестра.
- <sup>296</sup> Lert, S. 134.
- <sup>297</sup> Оценка, которую Г. В. Чичерин дает творчеству Глюка, представляется спорной и несколько предвзятой. Подробнее об этом во вступительной статье на с. 26.
- <sup>298</sup> Шюре (Schuré) Эдуард (1841—1929), французский музыкальный писатель и критик.
- <sup>299</sup> Слова Вагнера Г. В. Чичерин цитирует по предисловию к партитуре оперы «Дон-Жуан» Моцарта в изд. Петерса.
- <sup>300</sup> Шерер В. История немецкой литературы. СПб., 1883, ч. 2, с. 152 (см. примеч. 22).
- <sup>301</sup> Bekker, Musikgeschicht... S. 143.
- <sup>302</sup> Paumgartner, S. 239.



- 303 *Abert, T. I, S. 682.*
- 304 *Ibid., S. 686.*
- 305 *Ibid., S. 944.*
- 306 Речитатив и ария Илии из 1 действ. оп. «Идоменей».
- 307 *Abert, T. I, S. 854.*
- 308 *Schmidt, op. cit., S. 138.*
- 309 *Bekker, Neue Musik, S. 182.*
- 310 *Paumgartner, S. 352.*
- 311 *Ibid.*
- 312 *Specht. Die Mozart-Legende... S. 486, 490.*
- 313 *Abert, T. II, S. 894—895.*
- 314 *Вальтер (Walter) Бруно (1876—1962), немецкий дирижер, блестящий интерпретатор Моцарта.*
- 315 *Рейе (Reyer) Эрнест (1823—1909), французский композитор и музыкальный критик.*
- 316 *Эррио (Herriot) Эдуард (1872—1957), французский политический, общественный и государственный деятель, публицист, историк, писатель, литературный и музыкальный критик. Автор монографии «Жизнь Бетховена» (Париж, 1928).*
- 317 *Laloy, La musique retrouvée. 1902—1927, p. 87.*
- 318 *Пюньо (Pugno) Рауль (1852—1914), французский пианист, органист, композитор, педагог. Выступал в качестве солиста и в ансамбле с Изаи.*
- Изаи (Ysaie) Эжен (1858—1931), бельгийский скрипач, композитор, дирижер, педагог.*
- 319 *Laloy, op. cit., p. 88.*
- 320 *Gerhard v. Keussler. Musikalische Moden. — Die Musik, 1928, XXI Jahrgang, Heft 3, S. 162.*
- 321 Имеются в виду Соната № 29 (ор. 106) и Большая fuga для струнного квартета (ор. 133).
- 322 *Bekker, Neue Musik, S. 11.*
- 323 *Ibid., S. 37.*
- 324 *Клемперер (Klemperer) Отто (1885—1973), немецкий дирижер, выдающийся интерпретатор симфоний Бетховена.*
- 325 *Mersmann, S. 14.*
- 326 *Bekker, Musikgeschichte, S. 164.*
- 327 *Epstein P. Mozarts erste Oper: «La Finta Semplice». — Die Musik, 1928, XX Jahrgang, Heft 7, S. 508.*
- 328 *Günther E. Mozarts Lyrische Sendung. — Die Musik, 1928, XX Jahrgang, Heft 7, S. 513.*
- 329 *Лезицкий (Lewicki) Эрнст (1863—1937), немецкий музыковед и педагог. Издал «Идоменея» и ряд др. произведений Моцарта.*
- 330 Концерт для фп. B-dur (K. 595), Соната для скрипки F-dur (K. 547).
- 331 *Preussner E. Der «andere» Mozart. — Die Musik, 1928, XX Jahrgang, Heft 7, S. 502.*
- 332 *Фишер (Fischer) Эдвин (1886—1960), швейцарский пианист; с 1931 г. профессор Высшей музыкальной школы в Берлине. Автор ряда музыкально-исторических трудов.*
- 333 *Fischer E. W. A. Mozart. — Die Musik, XX Jahrgang, Heft 7, S. 482.*
- 334 *Рожков Н. Русская история в сравнительно-историческом освещении, т. 6, с. 79.*
- 335 *Бодлер Ш. Гимн красоте [отрывок]. Перевод Л. Эллиса. — В кн.: Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1908.*
- Бодлер (Baudelaire) Шарль (1822—1867), французский поэт. В 1857 г. вышел его сборник стихов «Цветы зла» (рус. пер. 1908), в 1860-е годы появились «Маленькие поэмы в прозе» (рус. пер. 1909).*
- 336 *Abert, T. II, S. 16.*
- 337 *Bekker, Neue Musik, S. 64.*
- 338 *Valéry P. Variétés, II, p. 167.*
- 339 *Бодлер Ш. Цветы зла. Вступительная статья Т. Готье. Перевод Л. Эллиса. М., 1908, с. 199.*

- <sup>340</sup> Там же, с. 6.  
*Готье (Gautier) Теофиль* (1811—1872), французский поэт, романист, литературный и музыкальный критик.
- <sup>341</sup> Там же, с. 61.
- <sup>342</sup> Там же, с. 73.
- <sup>343</sup> *Бодлер Ш.* Маленькие поэмы в прозе. СПб., 1911, с. 13, 14. Перевод М. Волкова.
- <sup>344</sup> Там же.
- <sup>345</sup> Там же, с. 29.
- <sup>346</sup> *Бодлер Ш.* Цветы зла. с. 62.
- <sup>347</sup> *Abert*, Т. II, S. 724.
- <sup>348</sup> «Оберон» (1826), последняя опера *Карла Мариуса Вебера* (1786—1826), немецкого композитора-романтика.
- <sup>349</sup> Символический образ из II ч. «Фауста» Гёте, носитель первозданных сил природы.
- <sup>350</sup> *Аполлинер (Apollinaire) Гийом* (1880—1918), французский поэт и критик.
- Г. В. Чичерин цитирует стихи Аполлинера из «Les Ecrits Nouveaux», Décembre, 1920, p. 54.
- <sup>351</sup> Перевод Н. Холодовского.
- <sup>352</sup> *Baudelaire Ch.* Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels. Paris, Calmann-Levy, p. 320—321.
- <sup>353</sup> Ibid.
- <sup>354</sup> Одна из бретонских легенд повествует о том, что город Ис был погружен в воду за прегрешения его жителей.
- <sup>355</sup> *Baudelaire*, Petits poèmes en prose, p. 320—321.
- <sup>356</sup> *Шелли П. Б.* Полн. собр. соч. [пер. с англ. К. Д. Бальмонта] СПб., 1904. Т. 2. с. 211—212.
- Шелли (Shelley) Перси Биши* (1792—1822), английский поэт.
- <sup>357</sup> *Жакен (Jacquin) Николаус Иозеф фон* (1727—1817), профессор ботаники в Вене.
- <sup>358</sup> *Abert*, Т. II, S. 61.
- <sup>359</sup> Ibid., S. 16.
- <sup>360</sup> *Кьеркегор (Kierkegaard) Сёрен* (1813—1855), датский философ. См.: *Lert*, op. cit., S. 223.
- <sup>361</sup> *Bekker*, Neue Musik, S. 63—64.
- <sup>362</sup> *Günther*, op. cit., S. 514.
- <sup>363</sup> *Франциск Ассизский* (1181—1226), религиозный деятель, основатель нескольких католических монашеских орденов.
- <sup>364</sup> *Boschot*, op. cit., p. 48.
- <sup>365</sup> Перевод Эмиля Вейцмана. Публикуется впервые.
- <sup>366</sup> Отрывок из лирической драмы *А. В. Самена (Samain)* (1858—1900) «Полифем» (1901 г., посм.). Перевод Эмилия Вейцмана. Публикуется впервые.
- <sup>367</sup> Высказывание Гёте относится к 11/III 1828 г. См.: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. Academia, 1934, с. 756.
- <sup>368</sup> Письмо Шиллера от 29 декабря 1779 г. См.: Гёте и Шиллер. Переписка. Academia, 1937, с. 376.
- <sup>369</sup> Там же, 377.
- <sup>370</sup> Перевод Эмиля Вейцмана.
- <sup>371</sup> Отрывок из «Фауста» Гёте (перевод Н. Холодовского). Эвфорион (сын Фауста и Елены) и Форкиада — персонажи из II ч. «Фауста».
- <sup>372</sup> Статья Гёте «Antik und Modern». Цит. по кн.: *Heinemann R. Goethe*. В. II, Leipzig 1895, S. 296.
- <sup>373</sup> *Heinemann*, Goethe, S. 79.
- <sup>374</sup> *Mersmann*, S. 52.
- <sup>375</sup> Цит. по кн.: *Paumgartner*, S. 221.
- <sup>376</sup> *Günther*, op. cit. S. 513.
- <sup>377</sup> *Abert*, Т. II, S. 245.
- <sup>378</sup> Ibid., S. 720.

- <sup>379</sup> *Стендаль. Жизнь Россини. Вступление IV. Замечания о стиле Моцарта.* [Пер. А. М. Шадрина] — Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1959, Т. 8, с. 289.
- <sup>380</sup> *Schurig, T. II, S. 384.*
- <sup>381</sup> *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. [Пер. Н. М. Соколова] СПб., 1893, с. 468.
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур* (1788—1860), немецкий философ-идеалист. Вышеназванный труд — его главное произведение (1819—1844).
- <sup>382</sup> *Abert, T. II, S. 227.*
- <sup>383</sup> *Ibid., S. 228.*
- <sup>384</sup> *Mersmann, S. 45.*
- <sup>385</sup> *Ibid.*
- <sup>386</sup> *Ibid., S. 46.*
- <sup>387</sup> *Raumgartner, S. 9.*
- <sup>388</sup> *Mersmann, S. 55.*
- <sup>389</sup> *Ibid., S. 58.*
- <sup>390</sup> *Ibid., S. 59.*
- <sup>391</sup> Квиэтизм — религиозно-этическое воззрение, проповедующее мистическо- созерцательное отношение к жизни.
- <sup>392</sup> *Mersmann, S. 59.*
- <sup>393</sup> *Ibid., S. 60.*
- <sup>394</sup> Эмпедокл — герой трагедии *Иоганна Христиана Фридриха Гёльдерлина* (1770—1843) «Смерть Эмпедокла» (1798—1799), в которой действие протекает в эстетически идеализированной античности.
- <sup>395</sup> Речь идет о 2-м финале 2 действ. оперы. После гибели Дон-Жуана перед его домом собираются все участники «веселой драмы» (Донна Анна, Дон Оттавио, Донна Эльвира, Лепорелло, Церлина, Мазетто) и высказывают (каждый по-своему) свое отношение к происшедшему.
- <sup>396</sup> Хор № 14 из 2 действ. оп. «Идомений».
- <sup>397</sup> *Abert, T. I, S. 858.*
- <sup>398</sup> В финале 2 д. «Волшебной флейты».
- <sup>399</sup> *Laudate pueri* — восхвалите, отроки (лат.); начальные слова псалма, входящего в состав «Торжественной вечерни» (*Vesperae solennes de confessione*), духовного произведения Моцарта (К. 339, соч. в Зальцбурге, 1780 г.).
- <sup>400</sup> *Westphal K. Die moderne Musik in Lichte Debussys. — Die Musik, 1928, XX Jahrg. Heft 9, S. 633—639.*
- <sup>401</sup> См. примеч. 16.
- <sup>402</sup> *Lert, S. 296.*
- <sup>403</sup> *Abert, T. II, S. 53.*
- <sup>404</sup> *Фетис (Fétis) Франсуа Жозеф* (1784—1871), французский и бельгийский музыкальный писатель и критик, педагог, композитор.
- <sup>405</sup> *Сабанев Л.* Скрыбин. 2-е изд., М.; Пг., 1923.
- <sup>406</sup> *Ave verum* — мотет, духовное сочинение Моцарта, (К. 618, 1791 г.).
- <sup>407</sup> *Tenuto* — выдержанно (ит.); это обозначение требует выдерживания полной длительности тонов.
- <sup>408</sup> «*Popoli di Tessaglia*» — вокальная сцена (К. 316), написанная Моцартом в 1779 г. для Алоизии Вебер; по содержанию аналогична арии-монологу Альцесты из одноименной оперы (1767) Глюка. Героиня обращается к народу, оплакивающему приближающуюся смерть царя Адмета, ее супруга.
- <sup>409</sup> *Abert, T. I, S. 744.*
- <sup>410</sup> *Soprano ostinato* — мелодическая или ритмическая фигура, многократно повторяющаяся в сопрановом голосе музыкального произведения.
- <sup>411</sup> *Raumgartner, S. 351.*
- <sup>412</sup> *Bekker, Neue Musik, S. 195.*
- <sup>413</sup> *Ibid.*
- <sup>414</sup> «*Орфей*» (Мантуя, 1607) — первая музыкальная драма *Клаудио Монтеверди* (Monteverdi, 1567—1643), итальянского композитора, который по праву считается основоположником оперы (в современном понимании этого термина) и основных принципов реалистической оперной драматургии. Вскоре после смерти Монтеверди его творчество было забыто. Возрождение интереса к нему относится к первым годам XX в. За последние десятилетия интерес

ж Монтеверди неуклонно возрастает, его сочинения все чаще исполняются, записываются на долгоиграющие пластинки. В настоящее время музыка Монтеверди воспринимается как искусство огромного эмоционального художественного воздействия.

<sup>415</sup> Г. В. Чичерин прав, указывая, что эволюция оперного искусства в течение долгого времени протекала вне творческих традиций Монтеверди. На рубеже XVII и XVIII вв. ведущую роль завоевала неаполитанская оперная школа, крупнейшим представителем которой был А. Скарлатти (1659—1725), создавший классические образцы оперы-seria (т.е. серьезной оперы). Опера-seria прославилась сильным и правдивым воплощением широкого круга эмоций, главным образом, средствами сольной вокальной мелодики и выразительного оркестрового сопровождения. Но присущая опере-seria условность сюжетов и драматургии, отсутствие музыкальных характеров, ограничение выразительных средств (отказ от хора и ансамблей) явились причиной постепенного упадка этого жанра. Однако традиции оперы-seria в Италии оказались очень стойкими. На итальянской почве они были преодолены только в творчестве Джоаккино Россини в начале XIX в.

<sup>416</sup> *Пери (Peri) Якопо* (1561—1633), итальянский певец и композитор. Совместно с поэтом Оттавио Ринуччини создал первый образец «драмы в музыке» — «Дафна» (Флоренция, 1594), положивший начало дальнейшему развитию оперного искусства.

<sup>417</sup> *Nuovo musiche* — новая музыка (ит.); определение, которое итальянские музыканты дали новому направлению, складывавшемуся в музыкальном искусстве Италии в последние годы XVI в. Это направление утверждало, в противовес господствовавшей дотоле полифонии, стиль монодии с сопровождением; поначалу отличалось простотой и сдержанностью выразительных средств.

<sup>418</sup> *Bekker, Neue Musik, S. 179.*

<sup>419</sup> *Машо (Machaut) Гильом де* (ок. 1300—1377), французский композитор. Писал в одноголосных и многоголосных светских и духовных жанрах. Автор первой дошедшей до нас 4-голосной мессы.

<sup>420</sup> *Лассо (Lasso) Орландо ди* (ок. 1532—1594), нидерландский композитор, мастер хоровой полифонии.

*Жоскен де Пре (Josquen des Prés)* (ок. 1445—1521), композитор-полифонист нидерландской школы.

*Spirito di Dio* — дух божий (ит.) — начальные слова одного из мадригалов.

<sup>421</sup> *Аллегри (Allegrì) Грегорио* (1582—1652), итальянский певец и композитор. Автор 9-голосного вокального произведения «Miserere» (смилуйся — лат.), которое поется на страстной неделе в Сикстинской капелле Ватикана.

<sup>422</sup> *Bekker, Musikgeschichte, S. 153.*

<sup>423</sup> Слова из «Оды к радости» Ф. Шиллера, использованные Бетховеном в Финале его IX симфонии.

<sup>424</sup> «Пасифик 231» (1923) — симфоническая пьеса французского композитора А. Онеггера (1892—1955).

<sup>425</sup> «Легенда об Иосифе» (Париж, 1914) — балет в 1 д.; музыка Рихарда Штрауса, либретто графа Гарри Кесслера и Гуго фон Гофманстала.

<sup>426</sup> Струнный квартет на тему B-la-f, B-dur: I ч. — Н. Римский-Корсаков, II ч. — А. Лядов, III ч. — А. Бородин, IV ч. — А. Глазунов. Посв. М. Беляеву. Соч. 1886. Исп. 23 ноября 1886 г. на именинах Беляева.

*Беляев Митрофан Петрович* (1836—1903), русский музыкальный деятель.

<sup>427</sup> *Laloy, p. 89.*

<sup>428</sup> *Mersmann, S. 29.*

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> *Raumgartner, S. 358.*

<sup>431</sup> Отрывок из «Пророка» А. С. Пушкина.

<sup>432</sup> *Геродот* (ок. 484—425 до н.э.), древнегреческий историк, автор «Истории греко-персидских войн».

<sup>433</sup> «Венский период» творчества Моцарта (1781—1791 гг.).

<sup>434</sup> *Рейнеке (Reinecke) Карл Генрих Карстен* (1824—1910), немецкий пианист-виртуоз, педагог, дирижер, композитор, музыкальный писатель. Автор книги «Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte». Leipzig, 1891.

<sup>435</sup> *Lert, S.* 393. Речь идет о «Волшебной флейте».

<sup>436</sup> *Schmidt, S.* 111.

<sup>437</sup> *Raumgartner, S.* 330.

<sup>438</sup> *Abert, T. II, S.* 288.

<sup>439</sup> *Ibid., S.* 283.

<sup>440</sup> «Севильский цирюльник, или Напрасная предосторожность» и «Преступная мать».

<sup>441</sup> *Фриче В.* Очерк развития западных литератур. 1906.

<sup>442</sup> *Стороженко Н. И.* Очерк истории западноевропейской литературы. М., 1916.

<sup>443</sup> *Raumgartner, S.* 337.

<sup>444</sup> *Abert, T. II, S.* 328.

<sup>445</sup> *Ibid., S.* 10.

<sup>446</sup> *Паизиелло (Paisiello) Джованни* (1740—1816), итальянский композитор, один из классиков оперы-буффа.

<sup>447</sup> *Abert, T. I, S.* 441.

<sup>448</sup> Действительно, в обрисовке реальных характеров Россини не выдерживает сравнения с Моцартом. Однако в «Севильском цирюльнике» (1816) Россини сумел преодолеть установившиеся каноны итальянской оперы-буффа и создать многосторонние характеристики главных персонажей, таких как Фигаро, Розина, граф Альмавива. Что касается Дона Базилио и доктора Бартоло, то их характеры по самому замыслу композитора выдержаны в духе шаржа.

<sup>449</sup> *Abert, T. I, S.* 949.

<sup>450</sup> *Bekker, Neue Musik, S.* 180.

<sup>451</sup> *Mersmann, S.* 52.

<sup>452</sup> *Abert, T. II, S.* 304.

<sup>453</sup> *Mersmann, S.* 18.

<sup>454</sup> Имеются в виду следующие произведения, написанные на сюжет легенды о Дон-Жуане: комедия Мольера «Дон-Жуан» (пост. 1665; изд. 1682 под названием «Каменный гость»), балет Глюка «Дон-Жуан» (Вена, 1761) и комедия «Севильский обольститель» (1630) испанского драматурга Тирсо де Молина (1571—1648).

<sup>455</sup> *Бодлер Ш.* Цветы зла, с. 32.

<sup>456</sup> Фраза из Оды римского поэта Горация (65—8 гг. до н. э.) в переводе Н. С. Гинцбурга (Оды, книга Третья, 3):

Кто прав и к цели твердо идет, того  
Ни граждан гнев, что рушить закон велит,  
Ни взор жестокого тирана  
Век не откинут с пути; ни ветер,  
Властитель грозный Адрия бурных вод,  
Ни Громовержец дланью могучей, — нет:  
Лишь если мир, распавшись, рухнет,  
Чуждого страха срязят обломки.

(*Квинт Гораций Флакк.*

Полн. собр. соч. М.; Л., 1936, с. 93).

<sup>457</sup> *Фогт (Vogt) Карл* (1817—1895), немецкий ученый — анатом и физиолог.

<sup>458</sup> *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. Academia, 1934, с. 836.

<sup>459</sup> Там же, с. 423.

<sup>460</sup> *Слефогт (Slevogt) Макс* (1868—1932), немецкий художник. Среди его наиболее значительных работ картина «Артист д'Андреаде в белом костюме» (1902).

<sup>461</sup> *Д'Андреаде (D'Andrade) Франческо* (1859—1921), португальский певец (баритон). Прославился в особенности исполнением моцартовского Дон-Жуана.

- <sup>462</sup> *Abert, T. II, S. 563.*
- <sup>463</sup> *Баттистини (Battistini) Маттия (1856—1928)*, знаменитый итальянский певец (баритон).
- <sup>464</sup> «Акваариум» — название театра в Петербурге, действовавшего на рубеже XIX и XX вв.
- <sup>465</sup> *Schurig, B. II, S. 296.*
- <sup>466</sup> *Вейнгартнер (Weingartner) Феликс (1863—1942)*, австрийский дирижер и композитор.
- <sup>467</sup> *Винкельман (Winkelmann) Иоганн Иоахим (1717—1768)*, немецкий историк античного искусства. Очевидец археологических раскопок памятников Помпеи, Геркуланума, древних храмов Пестума. Его основной труд «История искусства древности» (1764) имел выдающееся значение для изучения искусства Древней Греции.
- «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) — эстетический труд *Г. Э. Лессинга (1729—1781)*, посвященный критике эстетики классицизма и выдвигающий перед художественной литературой задачи широкого охвата действительности, драматизма, реалистической правды.
- <sup>468</sup> *Cohen H. Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten, S. 98.*
- <sup>469</sup> *Raumgartner, S. 407.*
- <sup>470</sup> *Ibid., S. 405.*
- <sup>471</sup> *Abert, T. II, S. 670.*
- <sup>472</sup> Краткое содержание оперы «*Così fan tutte*»: два молодых неаполитанских офицера Феррандо и Гульельмо пылко влюблены в сестер Дорабеллу и Фьордилиджи и убеждены в стойкости их ответного чувства. Старый холостяк Дон Альфонсо берется в течение 24 часов доказать обратное, ибо женщины вообще не способны на верность. Заключается пари. По его условию Феррандо и Гульельмо сообщают своим невестам, что вынуждены срочно отправиться на войну. Горестная сцена расставания. Дон Альфонсо с помощью Деспины — камеристки сестер — организует знакомство Дорабеллы и Фьордилиджи с двумя молодыми албанскими дворянами, под видом которых появляются мнимо уехавшие женихи. Каждый из них начинает страстно ухаживать за невестой другого. После недолгого сопротивления Дорабелла и Фьордилиджи побеждены и дают согласие сочетаться браком с албанскими кавалерами. Дон Альфонсо выиграл пари, мнимые албанцы появляются в своем подлинном обличье, они негодуют; сестры смущены и пытаются обвинить во всем интригана Дона Альфонсо. Все заканчивается примирением.
- <sup>473</sup> *Abert, T. II, S. 650.*
- <sup>474</sup> *Ibid., S. 681.*
- <sup>475</sup> *Рожков Н. Русская история в сравнительно-историческом освещении, т. 7, с. 223.*
- <sup>476</sup> «Герман и Доротея» (1797) — поэма Гёте. Рассказ об исполнении отрывков из «Волшебной флейты» во II ч. поэмы.
- <sup>477</sup> Цит. по предисловию к партитуре «Волшебной флейты» в изд. Петерс.
- <sup>478</sup> *Schurig, B. II, S. 355.*
- <sup>479</sup> *Ibid., S. 345.*
- <sup>480</sup> *Эккерман. Разговоры с Гёте, с. 343.*
- <sup>481</sup> Цит. по кн.: *Raumgartner, S. 84—85.*
- <sup>482</sup> Гансвурст (нем. Hans Wurst — Ванька-колбаса), комический персонаж австрийского и немецкого народного театра.
- <sup>483</sup> *Гиллер (Hiller) Иоганн Адам (1728—1804)*, немецкий композитор, теоретик и историк музыки, дирижер, педагог. Один из создателей зингшпиля.
- <sup>484</sup> *Гольцбауэр (Holzbauer) Игнац (1711—1783)*, немецкий композитор, дирижер. Его опера «Гюнтер фон Шварцбург» (Мангейм, 1776) написана на немецкий национальный сюжет (борьба за объединение Германии в XVI в.), но по музыкальной драматургии близка к жанру итальянской оперы-сериа.
- <sup>485</sup> Гёте увлекался зингшпилем и сам создал ряд произведений в этом жанре. Когда Гёте был директором веймарского театра (с 1791 г.), немецкий композитор *И. Ф. Рейхардт (1752—1814)* написал музыку к его зингшпилям «Эрвин и Эльмира», «Клаудина», «Иери и Бетели».

<sup>486</sup> Г. Аберт во 2 томе исследования «В. А. Моцарт» в примечаниях на с. 764 указывает источники высказываний Гердера и Гегеля о либретто «Волшебной флейты» Моцарта: *Herder* — «*Adrastea*» II Teil, S. 284; *Hegel* — «*Vorlesungen über die Ästhetik*», III Teil, 1835, S. 203.

<sup>487</sup> Г. Аберт (W. A. Mozart, T. II, S. 764) указывает заслуживающее внимание исследование: *Waltershausen H. v. Die Zauberflöte*. 1920.

<sup>488</sup> *Abert*, T. II, S. 767.

<sup>489</sup> *Меринг Ф.* Легенда о Лессинге. Литературно-критические статьи. *Academia*, 1934, T. I, с. 455.

Г. В. Чичерин цитировал данный отрывок по книге: *Mering F. Die Lessing-Legende*. Berlin, 1926, S. 407.

<sup>490</sup> Цит. по кн.: *Heinemann*, Göthe, B. II, S. 284—285.

*Новалис* (1772—1801), немецкий писатель, романтик.

<sup>491</sup> *Chop M.* «*Die Zauberflöte*»

<sup>492</sup> Цит. по кн.: *Schurig*, B. II, S. 483.

<sup>493</sup> *Paumgartner*, S. 444.

<sup>494</sup> *Ibid.*, S. 462.

<sup>495</sup> *Mersmann*, S. 18.

<sup>496</sup> П. И. Чайковский в письме (4/IX 1880) к Н. Ф. фон Мекк написал, что изучает «Волшебную флейту» Моцарта и присовокупил: «Никогда более бессмысленно глупый сюжет не сопровождался более пленительной музыкой». Возможно, именно это высказывание П. И. Чайковского и вызвало критическое замечание Г. В. Чичерина.

<sup>497</sup> Миме — один из персонажей тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга». Это кузнец, обитатель земных недр, покорный, трусливый и смешной карлик. Сопоставление Миме с «не знающим страха» юным героем Зигфридом позволяет рельефнее обрисовать благородство и величие последнего.

<sup>498</sup> *Schmidt E. Lessing*. Berlin, 1899, S. 137.

<sup>499</sup> Касперль или Каспар — собирательный образ, подобный Гансвурсту; образ комического слуги в представлениях народного австрийского театра.

<sup>500</sup> *Abert*, T. II, S. 789.

<sup>501</sup> *Ibid.*, S. 768.

<sup>502</sup> *Розер (Roser) Иоганн Георг* (1740—1797), австрийский капельмейстер.

<sup>503</sup> *Lert*, S. 69.

<sup>504</sup> *Поссарт (Possart) Эрнст Рутгер фон* (1841—1921), немецкий актер и театральный деятель. В 1895—1905 гг. — директор Мюнхенского придворного театра.

<sup>505</sup> *Schmidt*, op. cit., S. 112.

<sup>506</sup> *Басси (Bassi) Луиджи* (1766—1825), итальянский певец (баритон). В 1784—1806 гг. пел в Праге.

<sup>507</sup> *Abert*, T. I, S. 564.

<sup>508</sup> *Paumgartner*, S. 243.

<sup>509</sup> *Leitzmann*, S. 405.

<sup>510</sup> Из письма аб. Буллингеру, Париж, 7/VIII 1778 г.

<sup>511</sup> *Таубе (Taube) Михаэль* (р. 1890), немецкий дирижер, пианист и виолончелист.

<sup>512</sup> *Кунвальд (Kunwald) Эрнст* (1868—1939), австрийский дирижер.

<sup>513</sup> *Фуртвенглер (Furtwängler) Вильгельм* (1886—1954), немецкий дирижер и композитор.

<sup>514</sup> «Аллилуйя» — хор из оратории «Мессия» (Дублин, 1742) Г. Ф. Генделя (1685—1759).

<sup>515</sup> Части заупокойной мессы — Реквиема.

<sup>516</sup> *Шмитт (Schmitt) Флоран* (1870—1958), французский композитор, музыкальный критик, педагог.

<sup>517</sup> Симфоническая поэма Р. Штрауса (1888—1889).

<sup>518</sup> «*Maurerische Trauermusik*» (К. 477, 1785, Вена).

<sup>519</sup> *Острецов Александр Андреевич* (1903—1964), советский музыковед и музыкальный критик 1930-х гг.

<sup>520</sup> В статье П. Беккера «Deutsche Musik der Gegenwart» («Немецкая музыка современности», 1921), вошедшей в его кн. «Neue Musik. Drittes Band der Gesammelten Schriften». (Berlin, 1923.)

<sup>521</sup> Курт (Kurth) Эрнст (1886—1946), швейцарский музыковед, родом из Австрии. Создатель теории линейного контрапункта. Его исследование «Grundlagen des linearen Kontrapunktes», (Bern, 1917) в русском переводе см. под названием «Основы линейного контрапункта» (под ред. Б. В. Асафьева, М., 1931).

<sup>522</sup> Bekker, Neue Musik, S. 192.

<sup>523</sup> Пфитцнер (Pfitzner) Ганс (1869—1949), немецкий композитор.

<sup>524</sup> Из полемического трактата Ганса Пфитцнера «Die neue Ästhetik der musikalische Impotenz» («Новая эстетика музыкального бессилия»). Цит. по кн.: Bekker, Neue Musik, S. 196.

<sup>525</sup> Bekker, Neue Musik, S. 169.

<sup>526</sup> Ibid., S. 179.

<sup>527</sup> Mersmann H. Unser Verhältniss zur neue Oper. — Melos, 1929, X, S. 418—419.

<sup>528</sup> Бузони (Busoni) Ферруччо (1866—1924), итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог. Автор трудов по вопросам музыкальной эстетики.

<sup>529</sup> Mersmann, op. cit.

<sup>530</sup> Шримпф (Schrimpf) Георг (1889—1938), немецкий художник.

<sup>531</sup> Названные сочинения Игоря Стравинского написаны: опера-оратория «Царь Эдип» в 1927, балетная пантомима «История солдата» в 1918 (пост. в 1928).

<sup>532</sup> Указанные здесь и далее произведения Хиндемита созданы: опера «Кардильяк» — Дрезден, 1926 (новая авторская редакция — 1952); опера-гротеск «Новости дня» — Берлин, 1928—1929; «Lehrstück» — Баден-Баден, 1929.

<sup>533</sup> Опера «Воцек» австрийского композитора Альбана Берга (1885—1935) по драме Г. Бюхнера сочинялась в 1915—1921 гг., первая постановка — Берлин, 1925.

<sup>534</sup> «Трехгрошовая опера» («Die Dreigroschenoper») немецкого композитора К. Вейля (1900—1950) по одноименной пьесе Б. Брехта впервые поставлена в Берлине (1928).

<sup>535</sup> Gunter S. Gegenwartoper. Zur Lage des Heutigen Opern — schaffens. — Die Musik, 1928, XX Jahrgang, Heft 10.

<sup>536</sup> Кушечек (Kfeneck) Эрнст (р. 1900), австрийский композитор, музыкальный писатель, педагог.

<sup>537</sup> Регер (Reger) Макс (1873—1916), немецкий композитор, органист, пианист и дирижер.

<sup>538</sup> Bekker, Neue Musik, S. 201.

<sup>539</sup> Litterscheid R. Über polyphene Musik. — Die Musik, 1928, XX/10, S. 729.

<sup>540</sup> Ibid., S. 730.

<sup>541</sup> Bekker, Neue Musik, S. 108.

<sup>542</sup> Ibid., S. 203.

<sup>543</sup> Ibid.

<sup>544</sup> Ibid., S. 204.

<sup>545</sup> Bekker. Musikgeschichte... S. 229, 233.

<sup>546</sup> Beyer R. Das Problem der «Kommenden Musik». — Die Musik, 1928, XX/12.

#### Примечания к письмам

При публикации писем Г. В. Чичерина сохранены пунктуация оригинала и характерная для автора манера написания ряда слов, выражений, названий и имен на иностранных языках.

Все письма публикуются впервые по автографам, хранящимся в Отделе рукописей Ленинградской Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (№ 1—4), в Центральном Государственном архиве литературы и искусства в Москве (№ 5—7) и Государственном Музее им. М. И. Глинки (№ 8—9).

В данных письмах комментируются только те имена, которые не упоминались в основном тексте книги.



<sup>1</sup> Никола — *Чичерин Николай Васильевич* (1865—1939), старший брат Г. В. Чичерина.

<sup>2</sup> Концерт для флейты и арфы (К. 299) Моцарт сочинил в Париже, в апреле 1778 г., то есть двадцати двух лет от роду.

<sup>3</sup> Концертная симфония для скрипки и альты в сопровождении 2-х скрипок, 2-х альтов, контрабаса, 2-х гобоев и 2-х валторн, Es-dur (К. 364), сочинена летом 1779 года в Зальцбурге.

<sup>4</sup> Возможно — *Кузмин Михаил Алексеевич* (1875—1936), поэт, прозаик, переводчик, композитор. Г. В. Чичерин высоко ценил его и в молодости был с ним в тесных дружеских отношениях.

<sup>5</sup> См. примеч. 4.

<sup>6</sup> *Ауэр Леопольд Семенович* (1845—1930), русский скрипач, педагог, дирижер. В 1868—1917 гг. — проф. Петербургской консерватории. С 1918 г. жил в Нью-Йорке.

<sup>7</sup> Книга французского композитора *Гектора Берлиоза* (1803—1869) «*Les Soirées de l'orchestre*» («Вечера в оркестре») издана в Париже в 1852 г.; представляет собой серию очерков, близких к жанру новеллы, посвященных весьма разнообразным вопросам, которые прямо или косвенно связаны с музыкальным искусством.

<sup>8</sup> Biedertmeier — синоним филистера, обывателя (нем.). Бидермайер — направление в искусстве Германии, получившее развитие в 1830—1840-х гг. Для творчества художников данного направления характерна обрисовка обыденного, бытового, повседневного, ограниченность узким кругом мещанских интересов и вкусов, отсутствие сколько-нибудь значительного идейного содержания.

<sup>9</sup> *Ниссен (Nissen) Георг Николаус* (1761—1836), датский дипломат, с 1793 г. работал в Зальцбурге; в 1809 г. женился на вдове В. А. Моцарта. Написал биографию Моцарта, которая была опубликована в Лейпциге в 1828 г. Констацией Ниссен-Моцарт.

<sup>10</sup> Титус, Секст, Анниус — персонажи оперы Моцарта «Милосердие Тита» («*Titus*»).

<sup>11</sup> *Бёрн-Джонс (Burne Jones) Эдуард* (1833—1898), английский художник.

<sup>12</sup> См. вступ. статью, с. 17.

<sup>13</sup> *Гайдн (Haydn) Михаил* (1737—1806), австрийский композитор и органист. Брат Йозефа Гайдна.

<sup>14</sup> *Сальери (Salieri) Антонио* (1750—1825), итальянский композитор, дирижер, педагог.

<sup>15</sup> *Тик (Tieck) Людвиг* (1773—1853), немецкий писатель.

*Мёрике (Mörike) Эдуард* (1804—1874), немецкий поэт и прозаик. Перу М. принадлежит новелла «Моцарт на пути в Прагу» (1856).

<sup>16</sup> *Schüre E. Histoire du drame musical* («История музыкальной драмы»). Paris, 1902.

<sup>17</sup> «Аделаида» — романс Бетховена на слова поэта Маттисона (ор. 46, 1796).

<sup>18</sup> *Raumgartner*, op. cit., S. 291.

<sup>19</sup> *Шурихт (Schuricht) Карл* (1880—1967), немецкий дирижер. С 1922 по 1944 гг. — главный дирижер в Висбадене.

<sup>20</sup> *Нарбут В. М.* — профессор-невропатолог. См. вступ. статью, с. 11.

<sup>21</sup> *Дмитрий Николаевич Чичерин*, инженер, брат С. Н. Чичериной.

<sup>22</sup> *Шлихтегроль (Schlichtegroll) Адольф Фридрих фон* (1765—1822), немецкий историк. Автор первой биографии Моцарта.

<sup>23</sup> *Беллаэ (Bellaigue) Камиль* (1858—1930), французский музыковед и критик. С 1885 г. музыкальный критик журнала «*La Revue des deux Mondes*».

<sup>24</sup> В статье Н. Соловьева читаем, к примеру: «Нельзя сказать, чтобы Моцарт симфонист стоял так же высоко, как творец бессмертных опер. В его фортепианной литературе замечается смесь гениальных идей с общими местами, глубочайших чувств — с дешевой шутливостью, искусства — с небрежной работою...» Подобное высказывание не могло не вызвать справедливого возмущения Г. В. Чичерина.

В работах В. В. Стасова встречаются высказывания, свидетельствующие о недостаточно глубоком понимании творчества Моцарта. Так, Стасов пишет о «некоторых чересчур устарелых вещах Моцарта» (Стасов В. Избранные статьи. М., 1952, Т. 3, с. 455), или о том, что «нет драматизма ни в „Дон-Жуане“ Моцарта, ни в „Фиделио“ Бетховена» (там же, с. 721). Возможно, именно эти места в работах критика продиктовали Чичерину его резкий отзыв.

<sup>25</sup> *Hatsfeld Adolf. Das gluckhafte Schiff. Roman. 1931, S. 282.*

<sup>26</sup> Ответ Г. В. Чичерина на следующее письмо А. В. Луначарского:

«26.X.1923 г. Наркоминдел, тов. Чичерину».

Дорогой товарищ.

В самом скором времени я дам Вам заключение по поводу приглашения русских художников к участию в венецианской выставке. К сожалению, этот вопрос не так прост, как кажется, и это благодаря постоянным неладам внутри самой художественной среды.

Теперь же я хотел обратиться к Вам с такой просьбой. Мы командируем известный Вам и высоко замечательный квартет имени Страдивариуса в годовую поездку за границу. Быть может, было бы уместным, если бы я с Вашего одобрения, или Вы непосредственно в ответ на запрос итальянского правительства об участии русских художников в венецианской выставке, указали им на возможность приглашения этого квартета в Венецию во время выставки для цикла концертов.

Нарком Просвещения

*Луначарский»*

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к IV изданию . . . . .	3
Е. Бронфин. Г. В. Чичерин-музыкант и его книга о Моцарте . . . . .	7
МОЦАРТ. Исследовательский этюд . . . . .	31
Приложение:	
Четыре письма Г. В. Чичерина к брату . . . . .	167
Три письма к Е. М. Браудо . . . . .	180
Письмо к В. Л. Кубацкому . . . . .	183
Письмо к А. В. Луначарскому . . . . .	183
Примечания . . . . .	185

**Чичерин Г. В.**

Ч 722 Моцарт: Исследовательский этюд. [Общ. ред., вступит. статья, примеч. Е. Ф. Бронфин]. 5-е изд. Л.: Музыка, 1987, 208 с., ил.

Оригинальное музыковедческое исследование, принадлежащее перу выдающегося советского дипломата, наркома иностранных дел Г. В. Чичерина (1872—1936). В яркой форме, со страстной убежденностью автор утверждает глубокое понимание личности и творчества великого австрийского композитора, раскрывает подлинное значение его музыки для современности.

Ч  $\frac{4905000000-616}{026(01)-87}$  55—87

78.071.1.

**Георгий Васильевич Чичерин**

**Моцарт**

Исследовательский этюд

Издание 5-е

Редактор *Г. А. Соловьева*

Художник *Н. И. Васильев*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *Е. Ф. Николаева*

Корректоры *Т. В. Львова, Л. К. Ильина*

ИБ № 3623

Сдано в набор 21.04.86. Подписано в печать 26.11.86. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага тип. № 1. Гарнитура литерат. Печать высокая. Усл. печ. л. 13+2 вкл.  
Уч.-изд. л. 14,53. + 1,65 вкл. Усл. кр.-отт. 15. Изд. № 3281. Тираж 35 000 экз.

Заказ № 3097. Цена 1 р. 60 коп.

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение  
191123, Ленинград, ул. Рылеева, 17

Отпечатано с матриц Ленинградской типографии № 2 головного предприятия ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29, в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 191126, Ленинград, Социалистическая ул. 14



Моцарт  
*Литография по рисунку И. Ланге*



Анна-Мария Моцарт  
(1720—1778),  
мать композитора  
*Портрет маслом*



Леопольд Моцарт  
(1719—1787),  
отец композитора  
*Портрет маслом*

Мария-Анна (Наннерль)  
Моцарт (1751—1829),  
сестра композитора  
*Портрет маслом  
П. Лоренцони (?)*

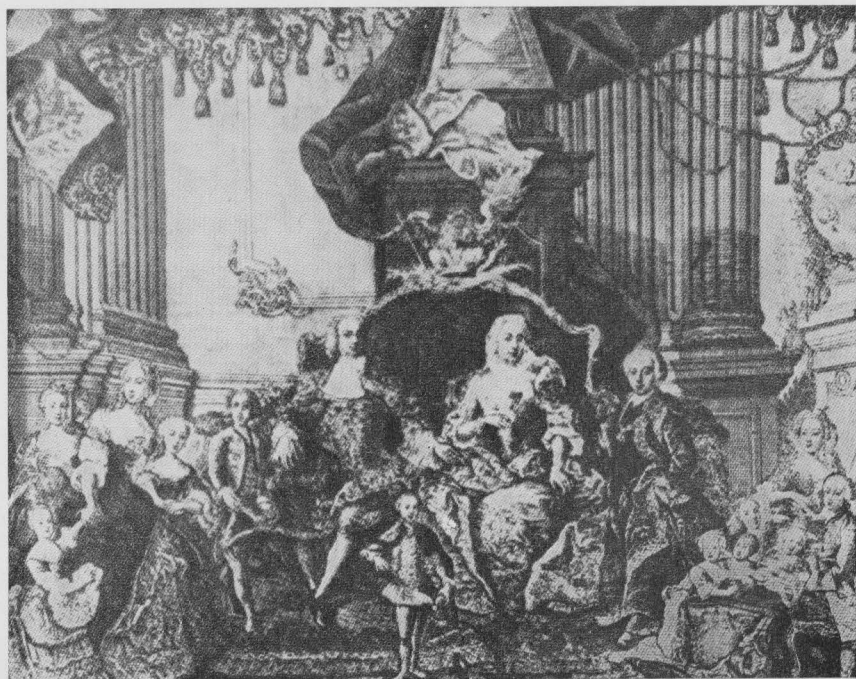


Моцарт (1763)  
*Портрет маслом  
П. Лоренцони (?)*



Моцарт

Портрет Ж. Б. Греза  
(Амстердам, 1766)







### Бал

Гравюра А. Дюкло по картине С. Обэна



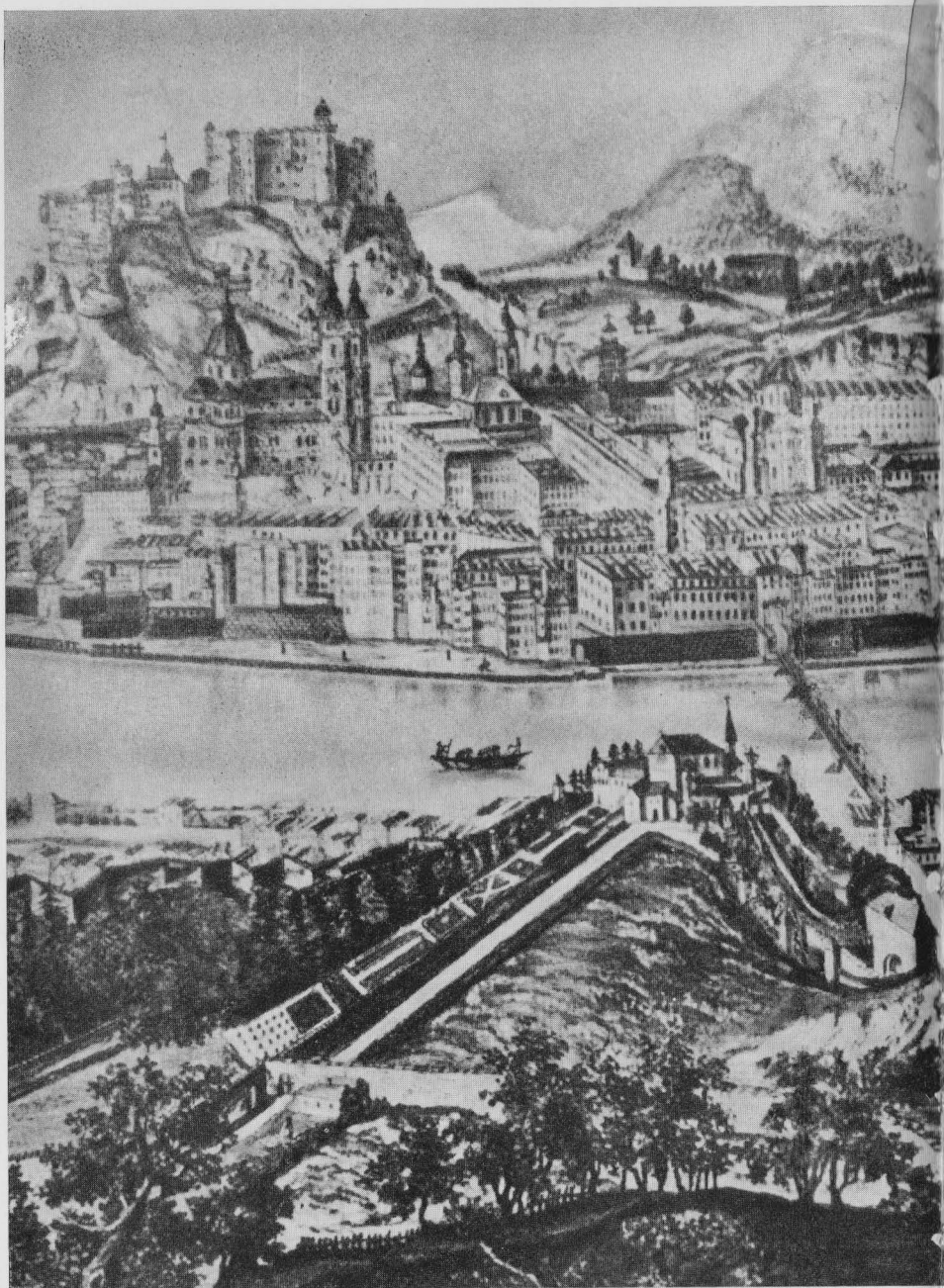
Император Франц-Иосиф I и императрица Мария-Терезия с детьми  
Гравюра по картине М. де Мейтенса



Леопольд Моцарт  
Гравюра И. Фридриха



Л. Моцарт с детьми  
Гравюра Ж. Б. Делафосса (1764)



Зальцбург, замок (XVIII в.)

*Офорт*







Моцарт  
Портрет маслом Я. ван дер Сmissена



Падре Мартини  
(1706—1784)



Моцарт  
Портрет маслом С. делла Роза  
(1770)



Принятие Моцарта в Болонскую Академию  
(9 окт. 1770 г.)



Собор св. Петра в Зальцбурге





Граф И. Колоредо,  
архиепископ Зальцбурга  
*Портрет Ф. Ксавера (1772)*



Семья Моцартов (1780)  
*Литография с оригинала Г. делла Кроче*

Salzburg d. 11. April  
1777

Зверев.

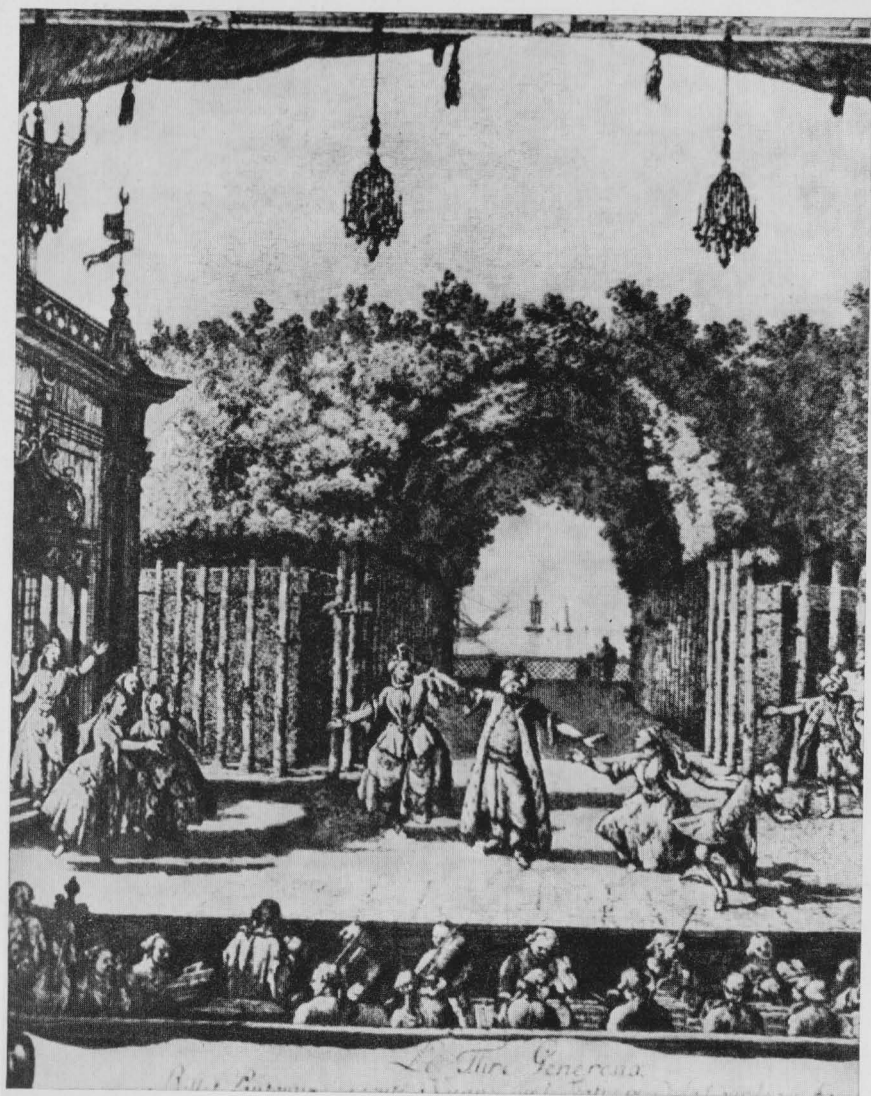
negativum 28  
Mozart



Мария Анна Текла Моцарт  
(1758—1841), «Кузинушка»  
*Рисунок карандашом*



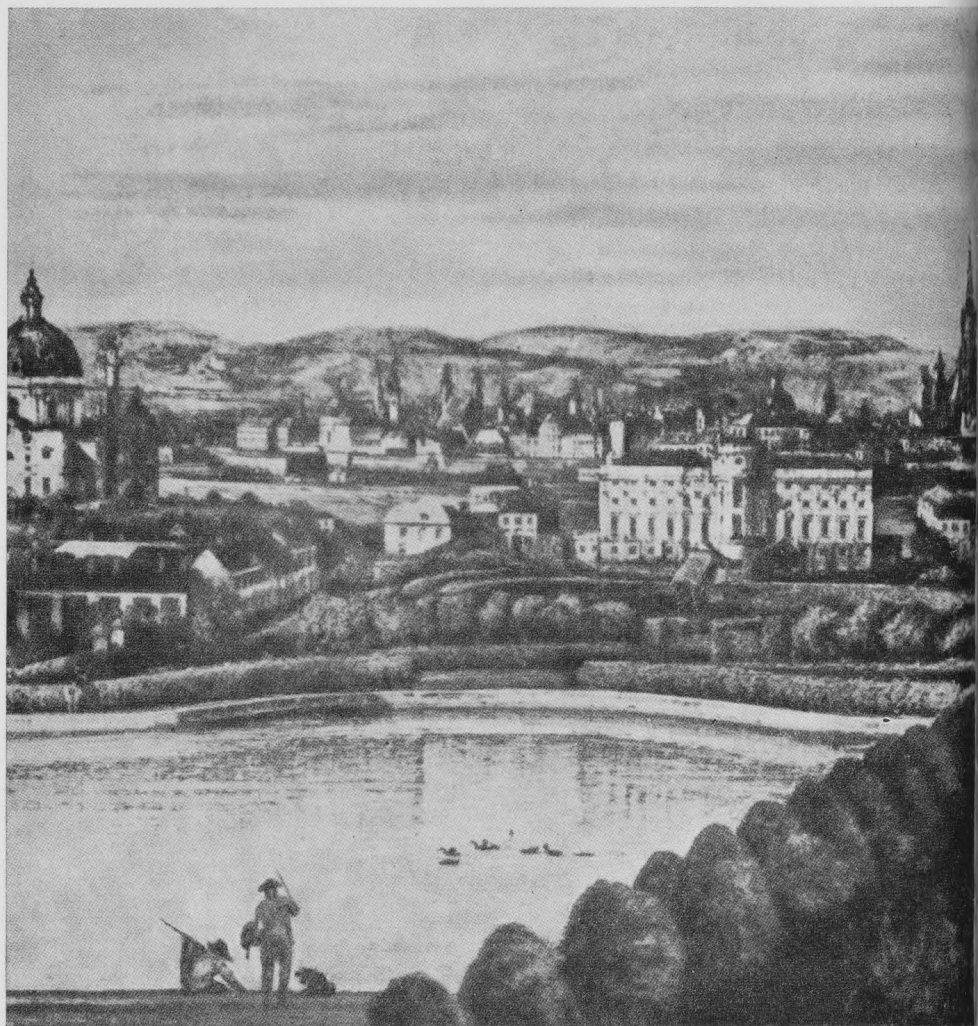
Моцарт —  
кавалер ордена  
Золотой Шпоры  
Портрет  
неизвестного художника  
(1777)



«Благородный турок»  
Гравюра



Констанца Моцарт (1762—1842), жена композитора  
*Литография*



Вид Вены  
*С картины Каналетто*





Иозеф и Алоизия Ланге

По рисунку  
И. Ланге (1785)



Моцарт, И. Гайди и К. Моцарт

Рисунок на стекле (XIX в.)



## Al mio caro Amice Haydn

In Padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran Mondo, stimò doversi affidare alla protezione, e condotta d'un Uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte, era di più il mio miglior Amico. — Eccoti dunque del pari, Uomo celebre, ed Amico mio carissimo i sei miei figli. — Epi uno, è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza fittami da più Amici di vederla almeno in parte compensata, m'incoraggisce, e mi lusinga, che questi parti siano per farmi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso Amico carissimo, nell'ultimo tuo soggiorno in questa Capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazione. — Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io te li raccomandi, e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. — Racciati dunque accoglierli benignamente, ed esei loro Padre, Gnida, ed Amico! Da questo momento, io ti cedo i miei diritti sopra di essi: ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'ortio parziale di Padre mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la generosa tua Amicizia a chi tanto l'apprezza mentre sono di tutto Cuore.

Amico Carissimo

Vienna il p.<sup>mo</sup> Settembre 1785.

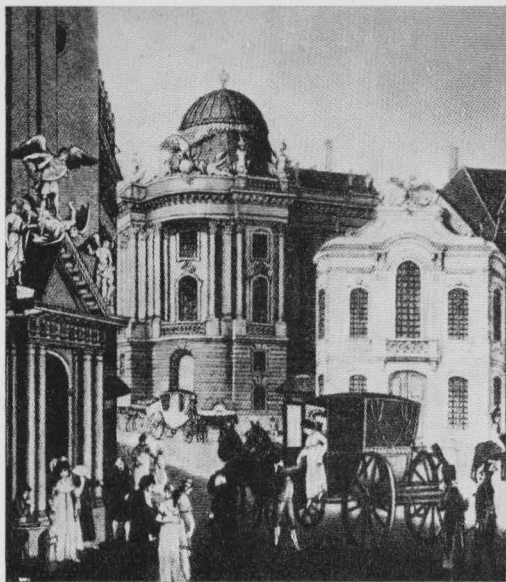
il tuo Amorissimo Amico

W. A. Mozart



«Свадьба Фигаро»

Гравюра И. Ранберга  
(1827)



Вена. Бургтеатр  
Акватинта Л. Пекера



Моцарт

Гравюра Г. Мансфельда (1789)



Лоренцо да Понте



Пьетро Метастазіо



Эмануэль Шиканедер



Антонио Сальери



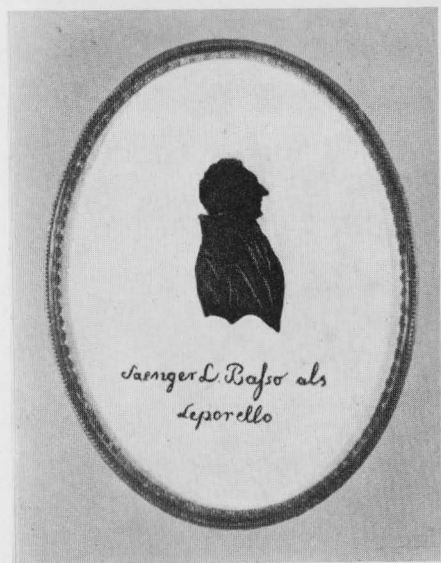
Вид Праги



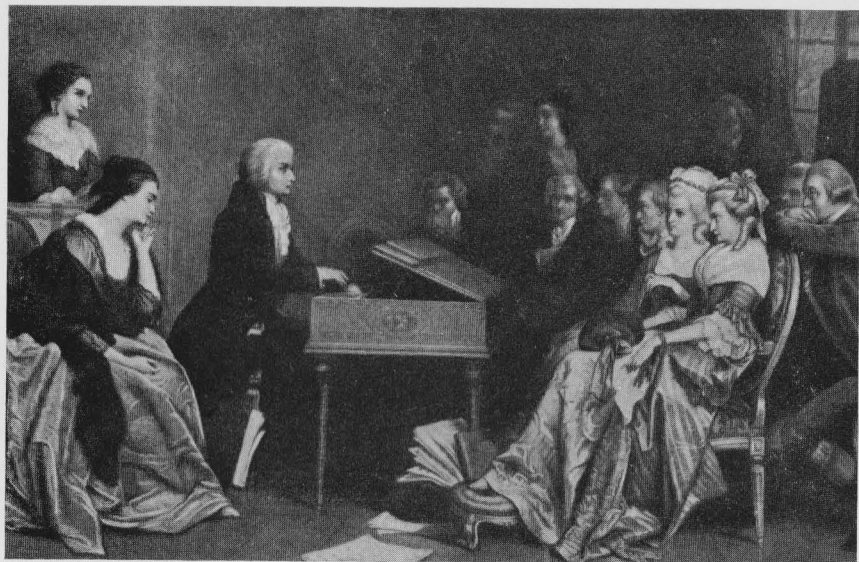
Л. Басси — первый исполнитель  
роли Дон-Жуана в Праге  
*Гравюра*







Силуэты первых исполнителей оперы «Дон-Жуан»



Моцарт за клавесином



Клавир Моцарта  
Прага, вила Бертрамка





«Волшебная флейта»  
(иллюстрация к либретто)

Гравюра И. Альберти

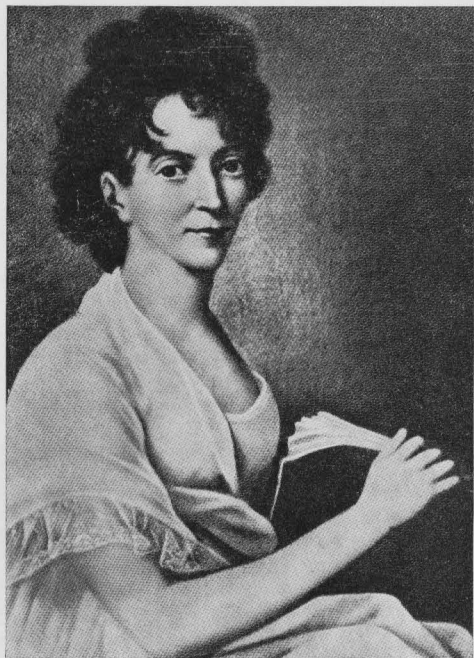
«Волшебная флейта»  
Репродукция с гравюры (1791)



PAMINA Du hier! — Gültige Gotter  
Achtzehnter Auftritt II Act



Моцарт  
(декабрь 1791 г.)  
*Рисунок К. Досталя*



Констанца Моцарт  
*Портрет маслом*  
*Х. Хансена (1802)*



Сыновья Моцарта.  
Карл-Томас  
и Франц-Ксавер  
*Портрет маслом Х. Хансена*



Моцарт  
*Портрет маслом  
(посмертный)  
работы Б. Крафт*



Памятник Моцарту в Зальцбурге