



НОРБЕРТ

ЭЛИАС

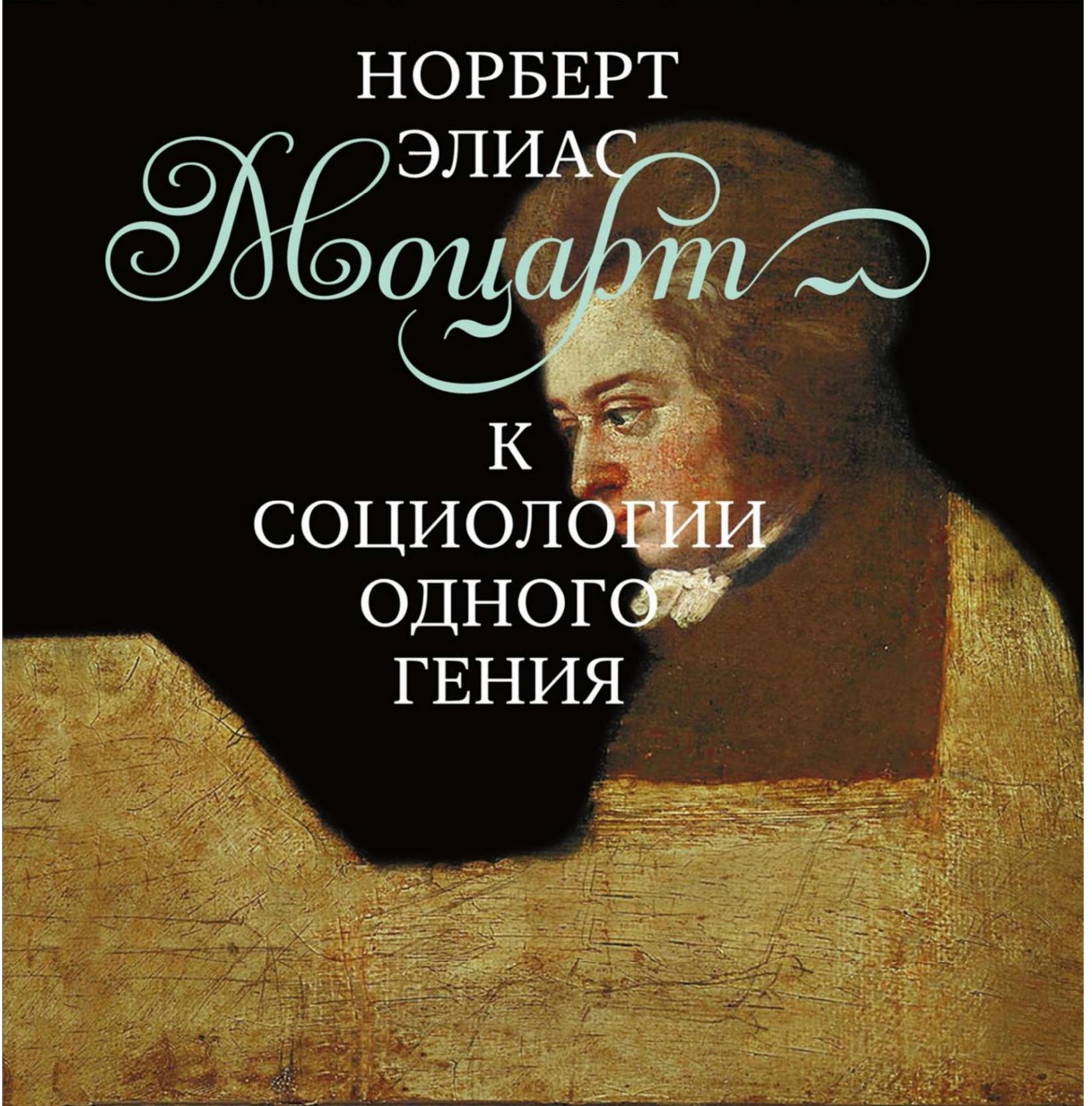
Моцарт

К

СОЦИОЛОГИИ

ОДНОГО

ГЕНИЯ



Mozart
ZUR SOZIOLOGIE EINES GENIES

Suhrkamp Verlag
1991
Интеллектуальная история

Норберт Элиас
Моцарт
К социологии одного гения

Новое литературное обозрение
Москва
2022

УДК 78.071.1
ББК 85.313(4Авс)52-8
Э46

Редакторы серии Т. Атнашев и М. Велижев
Подготовка к публикации М. Шрётером
Перевод с немецкого К. Левинсона

Норберт Элиас

/ Норберт Элиас. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — (Серия «Интеллектуальная история»).

В своем последнем бестселлере Норберт Элиас на глазах замороженных читателей превращает фундаментальную науку в высокое искусство. Классик немецкой социологии изображает Моцарта не только музыкальным гением, но и человеком, вовлеченным в социальное взаимодействие в эпоху драматических перемен, причем человеком отнюдь не самым успешным. Элиас приземляет расхожие представления о творческом таланте Моцарта и показывает его с неожиданной стороны — как композитора, стремившегося контролировать свои страсти и занять достойное место в профессиональной иерархии. Социологический анализ перехода от придворного общества с системой патронажа и личной зависимости к буржуазному анонимному рынку дополняется автором обращением к психоанализу. Исследование немецкого ученого позволяет дать ответы на вопросы, часть которых, кажется, переносит нас по ту сторону научного знания. Был ли Моцарт прирожденным гением и что это означало? Почему он умер в нищете, оставленный друзьями и близкими, хотя его старшие и младшие современники были востребованы? Что делает произведение великим и позволяет ему стать частью канона для многих поколений? Почему личная трагедия не является платой за уникальный творческий дар? И наконец один из самых важных вопросов: как воспитать гения?

В оформлении обложки использован незаконченный портрет «Моцарт за клавесином» Йозефа Ланге. 1789 г. Музей Моцарта, Зальцбург.

ISBN 978-5-4448-2027-8

Copyright © 1991 by Norbert Elias Stichting. Translated from the German language.
MOZART. Zur Soziologie eines Genies. Edited by Michael Schröter. First published 1991
by Suhrkamp Verlag

© К. Левинсон, перевод с немецкого, 2022

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2022

© ООО «Новое литературное обозрение», 2022

Социологические размышления о Моцарте

Он сдался и махнул на себя рукой

1

Вольфганг Амадей Моцарт умер в 1791 году в возрасте 35 лет и был похоронен 6 декабря в могиле для неимущих. Каким бы ни было то острое заболевание, что способствовало его ранней кончине, в период перед смертью Моцарт часто был близок к отчаянию. Он начинал чувствовать себя человеком, побитым жизнью. Долги накапливались. Семья постоянно меняла место жительства. Успех в Вене, который был ему, пожалуй, важнее любого другого, не состоялся. Венское «хорошее общество» отвернулось от него. Быстрое прогрессирование его смертельной болезни, вероятно, не в последнюю очередь было связано с тем, что жизнь потеряла для него свою ценность. Очевидно, Моцарт умер с ощущением, что его социальное существование потерпело крах, то есть — говоря метафорически — он умер оттого, что жизнь его лишилась смысла, от полной утраты веры в возможность исполнения того, чего он больше всего желал в глубине сердца. Два источника его воли к продолжению жизни, из которых питалось осознание собственной ценности и осмысленности, почти иссякли: любовь к нему женщины, которой он мог доверять, и любовь венской публики к его музыке. Некоторое время он наслаждался и тем и другим; и то и другое занимало одно из первых мест в иерархии его желаний. Есть много оснований полагать, что в последние годы жизни он все больше и больше чувствовал, что и то и другое для него потеряно. Это его и наша — человечества — трагедия.

Сегодня, когда само имя Моцарта стало для многих символом восхитительнейших музыкальных творений, известных нашему миру, легко может показаться непостижимым, что человек, обладавший такой волшебной творческой силой, возможно, слишком рано умер и унес с собой в могилу неизвестно какие еще не рожденные музыкальные произведения из-за того, что утрата приязни и любви других людей углубила его сомнения в ценности и смысле собственной жизни. Особенно непостижимым это покажется тому, кого интересует только творчество Моцарта, а не личность творца. Но, размышляя о таких взаимосвязях, не следует поддаваться искушению измерять наполненность смыслом или утрату смысла другим человеком по тому, что нам самим показалось бы осмысленной или бессмысленной жизнью. Нужно спросить себя, что другой человек воспринимал как наполненность или опустошение своего существования.

Сам Моцарт хорошо знал о своем необычном даре и делился им по мере сил. Большую часть своей жизни он неустанно трудился. Было бы слишком смело утверждать, что он не видел непреходящей ценности результатов своего музыкального искусства. Но он был не тем человеком, которого могло бы утешить предчувствие того, какой широкий отклик его произведения найдут у будущих поколений, когда он ясно ощущал отсутствие подобного отклика в последние годы своей жизни, особенно на своей второй родине, в Вене. Посмертная слава значила для него сравнительно мало, а вот прижизненная была важнее всего. За нее он боролся, полностью осознавая свою ценность. Он, как это часто бывает, нуждался в

свежих подтверждениях своей ценности со стороны других людей, особенно близкого круга знакомых и друзей. А большинство тех, кто прежде входил в этот круг, в конце концов Моцарта покинули. Это была не только их ошибка — в этой истории не все так однозначно. Но нет сомнений в том, что Моцарт стал более одиноким. Возможно, в конце концов он просто сдался и махнул на себя рукой. Поздно начавшаяся, но затем быстро шедшая деградация Моцарта, — пишет один из его биографов, — после долгих периодов интенсивной работы, редко прерываемой болезнями и недомоганиями; короткий, как бы на перехваченном дыхании, акт умирания, внезапная смерть после всего лишь двухчасовой комы, — все это требует лучшего объяснения, чем то, которое задним числом дает нам традиционная медицина¹.

Кроме того, есть надежные свидетельства, что Моцарта мучили нарастающие сомнения в приязни к нему и даже в верности его жены Констанции, которую он все-таки любил. Ее второй муж позже рассказывал, что она всегда больше уважала талант Моцарта, чем его личность². Однако оценить величие его дара ей, похоже, позволяло не столько понимание его музыки, сколько понимание *успеха* его музыки. Когда этот успех пошел на убыль, когда венская придворная публика — его бывшие защитники и покровители — отказались от него, такого несговорчивого в творчестве, в пользу более мелких музыкантов, вероятно, пошатнулось и почтение Констанции как к его таланту, так и к его личности. Семья становилась все беднее по мере того, как слабел отклик публики на музыку Моцарта в конце его жизни, и это, возможно, тоже способствовало тому, что чувства Констанции к мужу, которые никогда не были особенно глубокими, еще больше ослабели. Таким образом, два аспекта опустошения жизни — потеря приязни публики и ослабление приязни жены — были до известной степени сопряжены друг с другом. Это два неразрывно связанных слоя той утраты смысла, которую он пережил в последние годы жизни.

2

При всем том Моцарт был человеком, который испытывал неутолимую потребность в любви — как физической, так и эмоциональной. Одна из тайн его жизни заключается в том, что он, вероятно, с ранних лет страдал от ощущения, что его никто не любит. Многие в его музыке, видимо, служат цели постоянной борьбы за приязнь: это борьба человека, который с детства не был вполне уверен в том, что вообще заслуживает столь важной для него любви других людей, и который, возможно, во многом сам не очень-то любил себя. Слово «трагедия», возможно, выглядит банальным и слишком громким, но все же можно с некоторым основанием сказать: трагическая сторона существования Моцарта заключалась в том, что он, так старавшийся завоевать любовь людей, в молодости — а он был еще молод в конце своей жизни — почувствовал, что его больше не любит никто, даже он сам. Это, безусловно, такое опустошение и такая утрата смысла, от которой человек может умереть. Похоже, под конец жизни Моцарт оказался в одиночестве и отчаянии. На самом деле он знал, что скоро умрет, а в его случае это также должно было означать, что он и желал смерти. Он написал «Реквием» в значительной степени как свою собственную смертную песнь.

Насколько достоверны имеющиеся у нас изображения Моцарта, особенно молодого, — вопрос открытый. Но одной из черт, которые делают его в особенности достойным любви или, если хотите, в особенности человеческим, является то, что у него не было такого героического лица, как — если говорить о наиболее известных — лица Гёте или Бетховена, выдававшие в их обладателях, как только они входили в комнату или появлялись на улице, людей необыкновенных, гениев. У Моцарта было совершенно негероическое лицо. Выдающийся, мясистый нос, который словно бы наклоняется навстречу слегка приподнятому подбородку, теряет часть своей громоздкости по мере того, как лицо становится полнее. Очень внимательные, живые, одновременно лукавые и мечтательные глаза смотрят мимо — у юноши 24

лет (на семейном портрете работы Иоганна Непомука делла Кроче³) еще немного смущенно (то, что называется непереводаемым английским словом *sheepish*), на более поздних портретах — это глаза уверенного в себе человека, но все еще лукавого и мечтательного. Эти картины показывают нам немного тех черт Моцарта, которые, когда его произведения отбираются по вкусу публики, любящей концерты, обычно выпадают из внимания, а между тем заслуживают упоминания, если мы хотим увидеть его как человека: это Моцарт-шутник, клоун, который прыгает через столы и стулья, кувырывается, играет словами и, конечно же, звуками. Нельзя полностью понять Моцарта, если забыть, что у его личности есть потаенные уголки, которые лучше всего характеризуются позднейшими образами — такими, как «Смейся, паяц» или нелюбимый и обманутый Петрушка.

Констанция Моцарт после смерти мужа рассказывала, что она «сочувствовала» «обманутому» Моцарту⁴. Очень маловероятно, что она не «обманывала» его (если это слово вообще уместно) и что он не знал об этом, — так же маловероятно, как и его полный отказ от случайных связей с другими женщинами. Но это относится к более поздним годам, когда в его жизни постепенно гасли огни и он чувствовал себя нелюбимым, неудачником; под давлением профессиональных провалов и семейных неурядиц все сильнее проявлялась присутствующая тенденция к депрессии. Именно тогда возникла странность, которая так поражает в Моцарте: несоответствие между его объективно (или, точнее, при взгляде со стороны) чрезвычайно осмысленным социальным существованием и (при взгляде с его собственной точки зрения) ощущением все большей бессмысленности того существования, которое он вел.

Поначалу, много лет, дела у него шли в гору. Жесткая дисциплина, которую навязал ему отец, принесла свои плоды. Она стала самодисциплиной, переросла в способность очистить в процессе работы все запутанные мечты, бурлящие внутри молодого человека, от личных наслоений и превратить их без утраты спонтанности и изобретательности в публичную музыку. Однако за ту огромную выгоду, которую он получал от способности объективировать свои личные фантазии, Моцарту пришлось заплатить очень высокую цену.

Чтобы понять человека, необходимо знать, о чем он больше всего мечтает. Осмысленность его жизни для него самого определяется способностью полностью или частично осуществить свои мечты. Но эти желания приходят с жизненным опытом, формируются с раннего детства совместным существованием с другими людьми и с годами постепенно закрепляются в своей определяющей жизнь форме — причем иногда внезапно, в связи с неким особенно важным опытом. Несомненно, люди часто не считают главными желания, под определяющим воздействием которых они управляют собой. И всегда не только от самого человека зависит, смогут ли и в какой степени эти желания найти свое исполнение, ведь они всегда направлены на других, на социальную сеть, связывающую человека с окружающими. Почти у всех людей есть определенные желания, которые находятся в сфере исполнимого; почти у всех есть некоторые глубинные желания, которые абсолютно неисполнимы, по крайней мере при наличном состоянии знаний.

В случае с Моцартом эти последние еще в какой-то степени ощутимы; они в немалой степени ответственны за трагический ход его жизни. У нас есть стереотипные *termini tecnici* для обозначения аспектов его характера, к которым относится это утверждение. Так, можно говорить о маниакально-депрессивной структуре личности с параноидальными чертами, чья склонность к депрессии какое-то время подавлялась контролируемой, ориентированной на реальность способностью предаваться музыкальным грезам и успехом, который она обеспечивала, но затем эти депрессивные тенденции в виде саморазрушительных устремлений, в особенности борьба против любви и социального успеха, взяли верх. Однако особая конституция, которую образуют подобные тенденции в случае Моцарта, требует, возможно, несколько иного языка.

Действительно, складывается впечатление, что Моцарт, как бы он ни гордился собой и своими талантами, в глубине души не любил себя; вполне возможно, что он также считал себя не особенно достойным любви. Выглядел он невзрачно. Его лицо на первый взгляд было не очень привлекательным; смотрясь в зеркало, он, может быть, мечтал о другой внешности. Порочный круг такой ситуации заключается в том, что лицо и осанка человека не соответствуют его желаниям и вызывают у него дискомфорт. Отчасти потому, что в них выражается часть его чувства вины, его тайного пренебрежения к собственной персоне. Но, каковы бы ни были причины, по крайней мере в последние годы жизни Моцарта, когда внешние обстоятельства ухудшились, чувство, что его не любят, очевидно, становилось все более острым и сочеталось со столь же сильной нереализованной потребностью быть любимым, причем на нескольких уровнях — женой, другими женщинами, людьми в целом, он жаждал быть любимым как человек и как музыкант. Грандиозная способность Моцарта мечтать звуками служила этому тайному выманиванию любви и приязни.

Но мечты посредством звуковых образов, конечно, были и самоцелью. Обилие и богатство его музыкального воображения, кажется, на время развеивали печаль по поводу нехватки или утраты любви. Возможно, они вытесняли постоянное подозрение, что любовь его жены обратилась к другим мужчинам, и грызущее чувство, что сам он не вполне достоин любви других, — чувство, которое, в свою очередь, немало способствовало тому, что любовь и приязнь других отвратились от него и что его большой успех был недолгим и довольно быстро сошел на нет.

Трагедия паяца — это только образ. Но он в какой-то степени иллюстрирует связь между Моцартом-шутником и Моцартом — величайшим художником, между вечным ребенком и творческим человеком, между «тра-ля-ля» Папагено и глубокой серьезностью тоски Памины по смерти. То, что человек является великим художником, не исключает того, что в нем есть что-то от клоуна; то, что он был на самом деле победителем и, безусловно, принес пользу человечеству, не исключает того, что в душе он считал себя неудачником и тем самым обрек себя на то, чтобы стать настоящим неудачником. Трагичность Моцарта, которая отчасти относится к этому типу, слишком быстро заслоняется для позднейших слушателей магией его музыки. Такое сокрытие делает сострадание менее глубоким. Наверное, не совсем правильно, воспринимая произведения, полностью отделять их автора как художника от него же как человека. Наверное, трудно любить искусство Моцарта, не любя хоть немножко человека, который его создал.

Музыканты-буржуа в придворном обществе

3

Человеческий облик Моцарта проступает только ярче, если рассматривать его желания в контексте времени, в котором он жил. Его жизнь — образцовый пример ситуации, своеобразие которой сегодня часто ускользает от нас, потому что мы привыкли работать со статичными понятиями. Вопрос задают так: был ли Моцарт в музыке представителем рококо или уже буржуазного XIX века? Было ли его творчество последним проявлением предромантической «объективной» музыки или в нем уже видны следы зарождающегося «субъективизма»?

Трудность заключается в том, что с такими категориями мало что можно сделать. Они являются академическими абстракциями, не соответствующими динамическому характеру наблюдаемых социальных условий, к которым относятся. Они основаны на представлении, будто аккуратное деление на эпохи, принятое для препарирования исторического материала в учебниках, лучше всего соответствует реальному ходу общественного развития. Каждый человек, известный благодаря своим достижениям, обычно назначается в них кульминацией той или иной эпохи. При ближайшем рассмотрении, однако, нередко оказывается, что великие достижения случаются во множестве именно в те времена, которые при использовании столь статичных

понятий, как «эпоха», можно назвать в лучшем случае переходными периодами. Другими словами, такие достижения то и дело возникают из динамики конфликта между канонами нисходящих более старых слоев и канонами восходящих более новых.

Это, безусловно, относится к Моцарту. Невозможно понять направление его желаний и причины, по которым он — в отличие от потомков — в конце жизни считал себя неудачником и проигравшим, если не иметь в виду этого конфликта канонов. Ведь разыгрывался этот конфликт отнюдь не только в широком социальном поле между канонами придворно-аристократического и буржуазного классов — все не так просто. Он разыгрывался прежде всего внутри многих индивидов, включая самого Моцарта, как конфликт канонов, пронизывавший все их социальное существование.

Жизнь Моцарта ярко иллюстрирует положение буржуазных групп, которые, будучи зависимыми аутсайдерами, действовали в экономической сфере, где доминировала придворная аристократия, причем в то время, когда у придворного истеблишмента было еще значительно больше власти, но это преимущество уже сокращалось и не могло полностью предотвратить выражение протеста, по крайней мере в политически менее опасной сфере культуры. Моцарт, будучи буржуазным аутсайдером на придворной службе, с поразительным мужеством вел освободительную борьбу против своих аристократических работодателей и покровителей. Он сделал это сам, в одиночку, ради своего личного достоинства и своего музыкального творчества. И он проиграл битву — глядя из будущего, можно высокомерно добавить: проиграл предсказуемо. Но это высокомерие здесь, как и в других случаях, не позволяет увидеть структуру того, что в наши дни называется «историей». Одновременно оно блокирует понимание смысла, который ход событий былой эпохи имел для самих ее представителей.

Я в другом контексте уже говорил кое-что о структуре конфликта канонов между придворно-аристократическими и буржуазными группами⁵. Я пытался показать, что во второй половине XVIII века такие термины, как «цивизованность» или «цивилизация», с одной стороны, и «культура», с другой, служили в Германии символами различных канонов поведения и чувствования. В употреблении этих слов, как можно показать, отражалось хроническое напряжение между придворным аристократическим истеблишментом и буржуазными аутсайдерскими группами. Увидев это, мы одновременно увидим и некоторые аспекты упорной борьбы между буржуазным и дворянским слоями (восходящей к возникновению средневековых городов в Европе). Как и структура европейских обществ, социальный характер обеих групп менялся специфическим образом в течение семи или восьми веков их борьбы друг с другом, которая наконец завершилась в XX веке с подъемом двух экономических классов и утратой дворянством как социальным слоем своей былой функции. Разноречия и конфликты канонов, а также выравнивание и слияние канонов буржуазных и дворянских групп можно наблюдать на протяжении всего периода борьбы между дворянским и буржуазным слоями. Это была та почва, из которой произрос дворянский абсолютизм⁶, так же как буржуазный и пролетарский абсолютизм наших дней возник из борьбы между этими двумя экономическими слоями.

Но до сих пор отсутствует общее исследование хода и структуры длительного конфликта между дворянским и буржуазным слоями в европейских (или других) обществах, как нет и исследований многих отдельных аспектов социального напряжения, которым был полон этот конфликт. Один из этих аспектов жизнь Моцарта демонстрирует нам прямо-таки в парадигматической форме — судьбу буржуа на придворной службе в конце того периода, когда почти во всей Европе вкус придворной знати, в соответствии с ее властными полномочиями, был законом для

художников любого социального происхождения. Особенно это касалось музыки и архитектуры.

4

В области литературы и философии во второй половине XVIII века в Германии была возможность освободиться от придворно-аристократического вкусового канона. Люди, работавшие в этих секторах, могли обратиться к своей аудитории через книги; поскольку во второй половине XVIII века в Германии уже существовала довольно широкая и растущая буржуазная читающая публика, здесь относительно рано стали развиваться специфические для этого слоя культурные формы, которые соответствовали канону вкуса не придворных, а буржуазных групп и выражали их растущее самосознание по отношению к доминирующему придворно-аристократическому истеблишменту.

В музыке же ситуация в тот период была еще совершенно иная — особенно в Австрии и ее столице Вене, резиденции императорского двора, но в целом и в других, меньших немецких государствах. В Германии, как и во Франции, люди, занимавшиеся музыкой, все еще очень сильно зависели от фавора, покровительства и, следовательно, от вкуса придворно-аристократических кругов (и ориентировавшегося на них городского буржуазного патрициата). Действительно, вплоть до поколения Моцарта музыкант, который хотел быть признанным в обществе как серьезный художник и в то же время иметь возможность содержать себя и свою семью, должен был найти положение в сети придворно-аристократических институтов и их ответвлений. У него не было другого выбора. Если он чувствовал в себе призвание к выдающимся свершениям, будь то как исполнитель или как композитор, само собой разумелось, что своей цели он мог достичь, только получив постоянную должность при дворе, предпочтительно роскошном и богатом. В протестантских странах ему также была доступна должность церковного органиста и капельмейстера в одном из крупных, полуавтономных городов, обычно управлявшихся патрицианской группой. Но и там, как показывает биография Телемана, профессиональный музыкант имел лучшие шансы получить место, если он ранее занимал должность при дворе.

То, что мы называем двором монарха, всегда являлось в основе своей монаршим домохозяйством. Музыканты в таком большом домохозяйстве были так же необходимы, как кондитеры, повара или камердинеры, и обычно занимали в иерархии статусов придворных такое же положение, как и они: это те, кого пренебрежительно называли «придворными холуями». Большинство музыкантов, вероятно, довольствовались, как и другие буржуа при дворе, тем, что их там обеспечивали. К числу тех, кто этим не довольствовался, относился и отец Моцарта. Но и он, нехотя, приспособлялся к обстоятельствам, от которых не мог уйти.

Такова была жесткая структура, рамка, в которой происходило раскрытие каждого индивидуального музыкального таланта. Едва ли можно понять музыку того времени, ее «стиль», как его часто называют, не имея в виду этих условий. Об этом речь пойдет ниже.

На индивидуальную судьбу Моцарта, его судьбу как уникального человека, а значит, и как уникального художника, сильнейшим образом повлияло его социальное положение, зависимость музыканта его времени от придворной аристократии. Здесь видно, как трудно сделать жизненные проблемы человека, как бы ни были величественны его личность или его достижения, понятными последующим поколениям, например в форме биографии, не владея ремеслом социолога⁷. Для этого нужно уметь нарисовать ясную картину жестких социальных требований, которые на него накладывались. Это не историческое повествование, а разработка поддающейся проверке теоретической модели фигурации, которую человек — в данном случае художник XVIII века — образывал в силу своей взаимозависимости от других социальных фигур своего времени.

То, как двадцатидесятилетний Моцарт в 1777 году просит у своего работодателя, князя-епископа Зальцбурга, отставку (после того как ему было отказано в отпуске), как он затем свежо, весело и с надеждой отправляется на поиски места при мюнхенском дворе, у аугсбургских патрициев, в Мангейм и Париж, где он тщетно и все более озлобленно обивает пороги влиятельных дам и господ из высшей знати, и как он, наконец, неохотно и разочарованно возвращается в Зальцбург и получает там место концертмейстера и придворного органиста, — достаточно хорошо известно. Но значение этого опыта для развития личности Моцарта — а значит, конечно, и для его развития как музыканта или, другими словами, для развития его музыки — невозможно установить убедительно и адекватно реальности, если описывать судьбу индивида, не предлагая в то же время модели социальных структур его времени, особенно в той мере, в какой они определяли разницу во власти. Только в рамках такой модели можно понять, что мог в одиночку сделать человек, вплетенный в это общество, а чего он не мог сделать, каким бы сильным, великим, уникальным он ни был. Одним словом, только тогда можно уяснить, какие неотвратимые жесткие требования действовали на человека и как он вел себя перед лицом этих требований, подчинялся ли он их давлению и, благодаря этому, формировался под их влиянием в своем музыкальном творчестве — или же пытался уйти от них, а может быть, даже противиться им.

Трагедия Моцарта не в последнюю очередь объясняется тем, что он не только в личном плане, но и в творчестве пытался в одиночку и ради себя самого прорваться через барьеры той структуры власти, что существовала в его обществе — обществе, от традиционных вкусов которого его собственная музыкальная фантазия вместе с его музыкальной совестью зависела все еще в очень высокой степени, а также тем, что делал он это на той стадии общественного развития, когда традиционные отношения власти все еще были очень прочны.

5

Большинство людей, начинавших карьеру музыканта, были недворянского происхождения, в нашей терминологии — буржуа. Если они хотели сделать карьеру в придворном обществе, то есть найти возможности для раскрытия своего исполнительского или композиторского таланта, им приходилось из-за более низкого положения подчиняться придворным канонам поведения и чувствования не только в своем музыкальном вкусе, но и в одежде, во всем облике и манерах. В наше время такое приспособление к истеблишменту — в зависимости от распределения «весовых категорий» власти — осуществляется социально зависимыми людьми как нечто более или менее само собой разумеющееся. Сотрудники крупного концерна или универмага, особенно если они стремятся к продвижению по службе, обычно довольно быстро научаются вести себя в соответствии с канонами корпоративного истеблишмента. Однако в обществах, где уже существует относительно свободный рынок спроса и предложения, а в некоторых областях еще и рынок вакансий в профессиональных сферах, разница во власти между представителями истеблишмента и аутсайдерами в бизнесе значительно меньше, чем разница между абсолютными монархами или их советниками и их придворными музыкантами — хотя деятели искусств, которые были знаменитыми и модными в придворном обществе, могли позволять себе очень многое. Знаменитый Глюк, человек мелкобуржуазного происхождения, с большим рвением усваивавший тонкости господствующего канона как в отношении музыкального вкуса, так и в отношении поведения, мог, как и любой другой придворный, разрешить себе даже грубости. Таким образом, существовала не только придворная знать, но и придворная буржуазия.

В определенной степени принадлежал к этому классу и отец Моцарта. Он был служащим, а точнее — слугой архиепископа Зальцбурга, который в то время, конечно, являлся правящим князем — в небольшом государстве. Как и у всех

правителей его ранга, у архиепископа имелся, хотя и в уменьшенном масштабе, полный набор должностей, полагавшихся абсолютистскому двору, включая оркестр. Леопольд Моцарт был его вице-капельмейстером. Такие должности замещались и оплачивались более или менее так же, как в XIX веке должности в частной компании. Только знаки верноподданнического подчинения, ожидавшиеся от придворных слуг, были, вероятно, еще более демонстративными в соответствии с большей разницей во власти; то же самое относится к само собой разумеющимся демонстрациям собственного превосходства, совершавшимся правителями⁸.

Возможно, следует добавить, что даже при венском императорском дворе, а уж тем более при небольшом дворе архиепископа Зальцбурга отношения между правителем и слугами — включая слуг среднего ранга, в число которых входил и Леопольд Моцарт, — были гораздо более личными, чем отношения между директором и работниками среднего звена в крупной торговой фирме наших дней. Как правило, правители сами решали вопросы замещения должностей в своем оркестре. Социальная дистанция была огромной, а физическая, пространственная — совсем маленькой. Тот, кому человек служил, всегда находился на месте, рядом. Хотя нормальным социальным положением музыканта во времена, когда жил Моцарт, являлось положение слуги при дворе, где он подчинялся приказам могущественного, социально выше стоящего лица, в этом обществе бывали и исключения. Отдельные музыканты, будь то виртуозы или композиторы, могли так понравиться придворной публике своим выдающимся талантом, что и за пределами того двора, при котором служили, начинали пользоваться славой и уважением в высоких и высших кругах. В таких случаях к музыканту буржуазного происхождения придворные аристократы могли относиться почти как к равному. Его, как это было с Моцартом, приглашали ко дворам сильных мира сего; императоры и короли не скрывали своего удовольствия от его искусства и своего восхищения его достижениями. Ему разрешалось — обычно в обмен на исполнение клавирных произведений — обедать за их столом, он достаточно часто останавливался в их домах во время путешествий и, соответственно, был близко знаком и с их образом жизни, и с их вкусом.

Характерным для крупного придворного художника-буржуа обстоятельством было то, что он жил как бы в двух социальных мирах. Вся жизнь и все творчество Моцарта отмечены этой раздвоенностью⁹. С одной стороны, он вращался в придворно-аристократических кругах, чьи музыкальные вкусы он усвоил и где от него ожидали поведения, соответствующего придворному канону. С другой стороны, он представлял специфический тип, который нам приходится, используя слишком грубую категорию, назвать «мелкой буржуазией» того времени. Он принадлежал к кругу придворных слуг среднего ранга, то есть к миру, для обозначения которого у англичан есть выражение *below stairs* (примерно: «в подвале»)¹⁰. Правда, для Англии было характерно то, что там господствующие каноны поведения и чувствования, как правило, в очень большой степени передавались и персоналу аристократического большого домохозяйства (едва ли кто-то мог соперничать с английским дворецким старого образца в знании джентльменского канона, разве что портье международного отеля). Насколько можно судить, в Австрии при Габсбургах все было иначе. Как будет более подробно показано ниже, канон поведения, принятый в том социальном кругу, к которому принадлежали родители Моцарта, очень сильно отличался от канона, действовавшего при монаршем дворе.

Леопольд Моцарт, княжеский слуга и придворный буржуа, не только воспитывал юного Вольфганга в соответствии с каноном придворного музыкального вкуса, но и старался приучить его к придворному канону в том, что относилось к поведению и чувствованиям. Что касается музыкальной традиции, которую сын перенял от отца, Леопольд в какой-то степени достиг того, к чему стремился. В отношении же человеческого поведения и чувствования его попытка сделать из сына светского человека полностью провалилась. Леопольд хотел научить Вольфганга искусству

придворной дипломатии, умению заискивать перед сильными мира сего с помощью ловких иносказаний, а добился обратного. Вольфганг Моцарт в своих манерах всегда отличался абсолютной непосредственностью; наравне с огромной спонтанностью чувств в музыке он был необычайно прям и в личном общении. Ему было трудно скрывать или лишь косвенно намекать на то, что он чувствовал, и он в принципе ненавидел такое взаимодействие с людьми, при котором ему приходилось использовать иносказания, то есть говорить обиняками. Хотя он вырос вблизи небольшого двора и впоследствии путешествовал от одного двора к другому, он так никогда и не приобрел особого придворного лоска; он так и не стал светским человеком, *homme du monde*, *gentleman* в понимании XVIII века. Несмотря на усилия отца, Вольфганг Моцарт на всю жизнь остался человеком абсолютно буржуазного, бюргерского типа.

Его позиция отнюдь не являлась неизменной. Он был чуток к превосходству, которое обеспечивал человеку придворный лоск, и наверняка не был свободен от желания показать себя человеком чести — *gentleman*, *honnête homme*. В самом деле, он нередко говорил о своей «чести»: это центральное понятие придворно-аристократического канона Моцарт включил в свое представление о самом себе. Однако он говорил о чести не совсем в том смысле, какой она имела в придворной модели: с помощью этого слова он хотел выразить претензию на равенство с придворными. И, разумеется, поскольку Моцарт не был лишен актерской жилки, он старался вести себя как придворные. С ранних лет он научился одеваться в придворной манере, включая парик; вероятно, он также научился правильно ходить и делать комплименты. Но можно заподозрить, что озорник в нем уже с ранних лет начал высмеивать это позерство и жеманство.

6

О том, какую роль неприязнь Моцарта к придворной знати сыграла в его творчестве, написано много. Но ничего достоверного об этом нельзя сказать, если не выяснить, как Моцарт воспринимал себя по отношению к правящему слою своего времени.

Его положение было особенным: будучи социально зависимым и подчиненным, он, сознавая свой необыкновенный музыкальный талант, в то же время чувствовал себя ровней придворным аристократам, если не выше их; одним словом, он был «гением» — необычайно одаренным творческим человеком, рожденным в обществе, которое еще не знало романтической концепции гения и социальный канон которого еще не предлагал высокоиндивидуализированному гениальному художнику легитимного места в таком обществе. Возникает вопрос: какое значение это имело для Моцарта и его развития с человеческой точки зрения? Конечно, здесь можно только гадать, у нас отсутствует (хотя и не полностью) материал. Но даже если рассматривать только эту странную и в некоторых отношениях уникальную ситуацию, мы получаем незаменимый ключ к пониманию Моцарта. Без такой реконструкции, без способности ощутить структуру его социального положения (гений до эпохи гениев) доступ к нему остается закрытым.

Реакция самого Моцарта на эту ситуацию была сложной. С помощью черно-белых понятий, с помощью таких слов, как «дружба» или «вражда», невозможно осмыслить напряжения и конфликты, с которыми мы тут имеем дело. Моцарт испытывал принципиальную амбивалентность буржуазного художника в придворном обществе, которую в обобщенном виде можно назвать самоидентификацией с придворной знатью и ее вкусом, горечью от унижения, понесенного от нее.

Начнем с самого очевидного — с нарастающей неприязни Моцарта к придворным аристократам, которые относились к нему как к подчиненному. Возможно, подспудно она росла в нем уже давно. Даже вундеркинд относительно низкого происхождения вряд ли был полностью избавлен от высокомерного обращения, от

унижений, которые для значительной части придворной аристократии в то время еще являлись обычным делом в обхождении с представителями буржуазии.

Глубокое негодование Моцарта, вызванное тем, как с ним обращались придворные вельможи, совершенно недвусмысленно выражено в его письмах парижского периода. Он должен к ним ходить, должен делать все, чтобы завоевать их расположение, ведь он ищет место и нуждается в рекомендациях. Если во время этой поездки он не найдет места, ему придется вернуться в Зальцбург, к своей семье, к своему отцу, который в основном финансировал его путешествие, возможно, к князю-епископу, который может приказывать ему, какую музыку писать и исполнять. В таких условиях Моцарт чувствует себя как в тюрьме. И вот он в Париже дожидается в передних у высокопоставленных дам и господ в надежде заслужить их милость, а они обращаются с ним как с тем, кем он и является, то есть как со слугой, хотя, возможно, и не так сурово, как со своими кучерами, ведь он умеет обеспечивать очень хорошую музыку. Но он, Моцарт, знает, что большинство — хоть и не все — из тех, чьей приязни он просит, почти не имеют представления о его музыке и уж тем более о его необыкновенном таланте. Сам же он осознал этот свой дар, как мы можем предположить, уже в детстве, когда имел успех как вундеркинд. Потом, вероятно, постепенно крепло — не без множества сомнений — осознание того, что природа его музыкального воображения необыкновенна. А теперь он, который, вероятно, в своих собственных глазах никогда не переставал быть вундеркиндом, вынужден ходить, как попрошайка, от одного двора к другому и выпрашивать себе должность. Почти наверняка он этого не предвидел заранее. Письма отражают, пусть и не в полной мере, его разочарование — и возмущение.

Таким образом, похоже, начиная с Парижа у Моцарта усиливалось впечатление, что не просто тот или иной придворный аристократ унижает его в раздражающей манере, а весь социальный мир, в котором он живет, устроен как-то неправильно. Не следует понимать это превратно. Насколько можно судить, Моцарта не интересовали общие, относительно абстрактные гуманитарные или политические идеалы. Его социальный протест выражался, самое большее, в таких мыслях, как «самые лучшие, самые настоящие друзья — это бедняки. Богачи в дружбе ничего не смыслят!»¹¹. Он считал несправедливым то, как с ним обращались, возмущался этим и боролся с унижением по-своему. Но то была всегда сугубо личная борьба. Не в последнюю очередь из-за этого она была обречена на поражение.

Кроме того, как говорилось выше, в личной манере поведения Моцарта было мало той спокойной элегантности, остроумия и легкости в обмене колкостями, с помощью которых в придворных кругах можно провести свою лодку между подводными камнями и отмелями к желанной цели. Трудно решить, не хотел ли он или не мог воспринять придворный канон поведения и чувствования, следование которому в его ситуации поиска места было по меньшей мере столь же важным для успеха, как и музыкальная квалификация. Возможно, сыграли свою роль и неумение, и нежелание. Но, как бы то ни было, здесь мы сталкиваемся с симптомом конфликта канонов, который разгорелся у него внутри не в меньшей мере, чем между ним и другими людьми. Моцарт любил одеваться элегантно в смысле придворного канона. Однако он был не особенно силен в искусстве куртуазного поведения, с помощью которого можно было завоевать расположение людей этих кругов и от которого во многом зависело, насколько они готовы будут хлопотать за соискателя должности. Специфическим искусством разбираться в людях, которое позволяло придворным по своим критериям мгновенно разделять людей на тех, кто принадлежал к их кругу, и тех, кто к нему не принадлежал, и сразу вести себя с ними соответственно, он тоже почти не владел.

Моцарт в Париже в поисках места — это эпизод, который не так легко забыть. Он был зол и обижен на то, как с ним обращались, и, по сути, не понимал, что вокруг него происходило. Постепенно назревал его одинокий бунт, попытка вырваться из

несвободного положения, в котором он как подчиненный зависел от высокопоставленного аристократа, а заодно и от власти этого аристократа над его, Моцарта, музыкой.

7

Однако этот аспект его личного бунта, очевидно, был неразрывно связан с другим — с бунтом против отца. Леопольд Моцарт готовил сына к карьере музыканта в придворном обществе. Необходимо ясно понимать, насколько тесно его позиция с социологической точки зрения еще была связана со старинной ремесленнической традицией¹², согласно которой отец как учитель сына передавал ему свои навыки, свое мастерство, возможно, даже в надежде, что сын однажды превзойдет его. Определенно, более полное и объемное представление о своеобразии музыкальной традиции XVII и XVIII веков — как придворной, так и церковной — можно получить, если принять во внимание, что она в значительной степени сохраняла характер ремесленного искусства, которое, особенно в придворной сфере, характеризовалось очень резким социальным неравенством между автором художественного произведения и его заказчиком.

Леопольд Моцарт был еще очень прочно укоренен в этой традиции. И сына он воспитал в соответствии с ее канонами, в который входило, в частности, обретение своего социального места в качестве музыканта при дворе. То, что предпринятые его сыном дорогостоящие поездки в поисках должности, в том числе в Париже, потерпели полную неудачу, стало для него горьким разочарованием. Но Леопольду хотя бы удалось убедить князя-епископа Зальцбурга вновь взять неудачливого беглеца к себе на службу в знак признания его блестящих дарований и дать ему должность концертмейстера и придворного органиста. Таким образом, в начале 1779 года Вольфганг Моцарт снова оказался в своем родном городе, под непосредственным контролем прежнего работодателя, который одновременно был и работодателем отца. В этот второй зальцбургский период он написал последнюю свою оперу в традиционном придворном стиле *opera seria* — «Идомений», — в тексте которой, в соответствии с канонами придворной абсолютистской оперы, содержались должные похвалы монарху за его доброту и великодушие.

В 1781 году, через несколько месяцев после премьеры «Идомений», Моцарт порвал с князем-епископом и, после некоторых мытарств, получил отставку посредством знаменитого пинка ногой. Это был кульминационный момент его личного бунта против навязанного ему социального приспособления к подчиненному положению слуги абсолютного властителя.

Отец Моцарта был почти всю жизнь придворным буржуа. Двор правителя как социальная структура имел строго иерархическую форму, форму крутой пирамиды. В этот порядок Леопольд Моцарт встроился — возможно, не без печали и не без уязвимости аутсайдера. Но уклоняться от тех требований, которые налагала эта фигурация, было для него немыслимо. Он знал свое место, посвятил себя ему, так сказать, душой и телом и надеялся, что так же будет поступать и его сын. Леопольд ожидал от Вольфганга великих достижений — при дворе, возможно, большем, чем зальцбургский, например при баварском дворе в Мюнхене или даже в Париже; таковы были первостепенные пожелания отца. Сын не исполнил их. Его неудачи при немецких дворах или в патрицианском Аугсбурге, в конце концов, еще можно было как-то пережить. Но потом Вольфганг Моцарт уволился со службы у своего хозяина и кормильца — зальцбургского архиепископа. С точки зрения отца, это шаг совершенно непостижимый. Его сын — так, должно быть, воспринимал это Леопольд — наносил этим серьезнейший ущерб своей карьере, своему будущему в качестве придворного музыканта. На что же он собирался жить?

Как видим, бунт сына был направлен одновременно и против отца, придворного буржуа, и против архиепископа, правящего придворного аристократа.

Конечно, мы, высокомерно оглядываясь назад из будущего, могли бы сказать, что при данных отношениях власти, то есть при существовавшей тогда структуре австрийского общества в целом и музыкальной профессии в частности, было маловероятно, чтобы личный бунт Моцарта привел к желаемой цели. Но сколько бы мы потеряли, если бы он не взбунтовался вовсе! Ибо вряд ли можно представить, что это бегство сравнительно известного в музыкальном мире своего времени музыканта от обычной должности, от социально предначертанной схемы его профессии, не оказало никакого влияния на его композиторское творчество.

8

Полезно рассмотреть встречу Моцарта с зальцбургским князем-епископом в несколько более широком контексте. Тогда через этот конфликт в микрокосме зальцбургского двора, как бы в исполнении двух человек, можно увидеть более глобальные конфликты, назревавшие в макрокосме общества того времени. Мы видим, что в самом широком смысле это было столкновение между правящим князем, человеком из высшего дворянства, который одновременно являлся высоким церковным сановником, и человеком из мелкой буржуазии, чей отец собственными силами и трудом поднялся из положения ремесленника до положения придворного слуги.

Впрочем, формула о буржуазии, которая во второй половине XVIII века в силу внутренней необходимости общественного развития находилась на подъеме и которая во Французской революции победила выхолащенное экономическими изменениями феодальное дворянство, сегодня иногда используется настолько механистично, настолько обыденно, что заслоняет собой сложный ход реальных событий. Тогда наблюдаемые проблемы людей классифицируются в соответствии с униженными до положения штампов классовыми терминами, такими как «дворянство» и «буржуазия», «феодализм» и «капитализм». Поступая таким образом, мы закрываем себе доступ к лучшему пониманию хода развития музыки и вообще искусств. Такое понимание возможно лишь в том случае, если не ограничиваться рассмотрением только экономических процессов или только изменений в музыке, а в одно и то же время стремиться пролить свет и на меняющуюся судьбу людей, создающих музыкальные и другие произведения искусства, в меняющемся, развивающемся обществе.

Совершенно очевидно, что во времена юности Моцарта превосходство власти абсолютных монархов и придворной аристократии (которую иногда смешивают с дворянством другого этапа общественного развития — феодальным дворянством Средневековья) было еще совершенно непоколебимо. Это превосходство сохранялось в империи Габсбургов, как и во многих немецких и итальянских землях, на протяжении всей его жизни, и Французская революция мало что в этом изменила. Как здесь, так и в других местах господство придворного истеблишмента ослабевало очень медленно, и он сохранял свое положение высшей социальной группы до конца XIX века, а в некоторых случаях — например, в великих империях Европы — вплоть до войны 1914–1918 годов. Безусловно, в этот период изменились социальные отношения власти в европейских государствах, как изменились и социальное положение художников, и характер искусства. Но даже трансформацию характера искусства в начале и середине XIX века трудно понять, если просто определить его как «буржуазное» и забыть о влиянии аристократических дворов.

Таким образом, конфликт Моцарта с работодателем и кормильцем — аристократом, а на самом деле и вся его биография парадигматически показывает, насколько музыкант-буржуа — в отличие от литератора-буржуа — зависел в то время от должности при дворе или хотя бы в кругу придворного патрициата. И все же в германских землях (включая Австрию), как и в Италии, для музыкантов существовала альтернатива — возможность найти другое место, если их не устраивало то, где они служили. Это было связано прежде всего со своеобразной

структурой власти этих территорий (а вовсе не с подъемом буржуазии). Эта структура имела огромное значение для развития музыки в немецком и итальянском регионах.

Тот факт, что к югу и северу от Альп, в странах-преемницах Священной Римской империи германской нации, интеграционные усилия обладателей высшей власти — императоров и пап — потерпели неудачу, привел к возникновению большого количества мелких государственных образований на более низком уровне интеграции. Если в централизованных ранее странах, особенно во Франции и в Англии, уже с XVII века существовал единый двор, превосходивший все остальные дворянские домохозяйства властью, богатством и культурным весом, то Германия и Италия оставались раздробленными на необозримое множество придворных и ориентированных на двор городских истеблишментов. Для примера: относительно небольшая территория современной Швабии во времена Моцарта была разделена между 96 различными суверенными территориями, которыми владели 4 церковных и 14 светских монархов, 25 крупных землевладельцев, 30 имперских городов и 23 прелата¹³. На значительной части этих суверенных территорий правители, чья власть не была ничем ограничена, содержали штаты должностей, включавшие — в качестве необходимого средства саморепрезентации — оркестры, состоявшие из музыкантов, являвшихся придворными слугами. Это разнообразие служило отличительной чертой как немецкого, так и итальянского музыкального ландшафта.

Во Франции и в Англии, в связи с централизацией государственной власти, главные музыкальные должности были сосредоточены в столицах — в Париже и Лондоне. Поэтому у высокопоставленного музыканта в этих странах не имелось альтернативы, если у него возникал конфликт с его венценосным работодателем. Здесь не было соперничающих дворов, которые могли своими властью, богатством и престижем помериться с королевским двором и предложить желаемое убежище, например, французскому музыканту, впавшему в немилость. В Германии же и в Италии существовали многие десятки дворов и городов, конкурировавших друг с другом за возможности повышения своего престижа, то есть, в числе прочего, и за музыкантов. Не будет преувеличением сказать, что придворной музыки в государствах-преемниках старой Германской империи было создано так много, в частности, благодаря именно этой конфигурации, этой конкуренции за престиж между многочисленными дворами и обусловленному этой конкуренцией изобилию вакансий для музыкантов¹⁴.

Подобная конфигурация задавала условия для сравнительно большого количества профессиональных музыкантов, существовавшего тогда в Италии и Германии, и в то же время являлась фактором, укреплявшим положение музыкантов, их шансы на власть по отношению к своим работодателям. Если художник, нанятый французским королем, подавал в отставку, он в лучшем случае мог зарабатывать на хлеб при каком-нибудь нефранцузском дворе, что в глазах большинства французских художников было равносильно шагу вниз по карьерной лестнице. В Италии и Германии дело обстояло иначе. Здесь нам то и дело встречаются художники-ремесленники, которые ссорились со своим повелителем и ускользали от него тем или иным способом, удалившись в другое государство. Когда у Микеланджело возник конфликт с папой римским, он отправился во Флоренцию и ответил папским приспешникам, посланным за ним, что не хочет возвращаться. Когда Бах рассорился со своим повелителем и кормильцем, герцогом Веймарским, он попросил отставки, так как благодаря связям уже имел виды на должность при другом дворе. Разгневанный герцог посадил его в тюрьму за непокорность, но Бах продолжал упорствовать и в конце концов добился своего освобождения.

Особенно в последнем эпизоде поражает сходство с Моцартом. Но такие дела значимы не только для биографа и для судьбы отдельного музыканта. Их можно

увидеть в правильном свете, только если осознать, что они характерны для структуры и соотношения сил в придворном обществе.

Шаг Моцарта к превращению в «свободного художника»

9

Решение Моцарта уйти со службы в Зальцбурге означало, если сказать коротко, следующее: вместо того чтобы быть постоянным слугой у хозяина, он хотел отныне зарабатывать на жизнь как «свободный художник», продавая свои навыки музыканта и свои произведения на открытом рынке.

Для литературной продукции в Германии XVIII века наличествовал своего рода свободный рынок — в том числе благодаря ее раздробленности на множество государств. Существовали ранние формы издательского дела, то есть более или менее специализированные коммерческие предприятия, которые занимались печатанием, распространением и продажей литературных произведений. Постепенно увеличивалась численность образованной буржуазной публики, интересовавшейся немецкими книгами, — в значительной степени сознательно противопоставляя себя этим придворной знати, которая в то время интересовалась в основном французской литературой. Таким образом, социальная фигура «свободного художника» возникла в этой области уже в XVIII веке — в зачаточном виде, поскольку, как можно судить, взрослому человеку было еще очень трудно содержать себя и семью исключительно за счет доходов от продажи своих книг на рынке, то есть без помощи знатного патрона. Судьба Лессинга является тому примером. Но все же свободный рынок существовал; существовала разбросанная по всей Германии читающая публика, состоявшая из образованных представителей буржуазии, которые имели достаточно доходов, чтобы покупать книги, и были готовы это делать. Характер и облик немецкого литературного движения во второй половине XVIII века соответствовали этой социальной фигурации.

В области музыки развитие, по сравнению с областью литературы, отставало. Решение Моцарта стать «свободным художником» и так зарабатывать себе на жизнь пришлось на время, когда структура общества еще не предусматривала такого места для музыкантов высокого ранга. Музыкальный рынок и связанные с ним институты были еще в зачаточном состоянии; организация платных концертов и деятельность издателей, которые продавали произведения известных композиторов и выплачивали им гонорары авансом, переживали в лучшем случае стадию становления. В частности, все еще в значительной степени отсутствовали институты рынка за локальными пределами отдельных княжеств¹⁵. По большей части концерты и в особенности оперы, сочинение которых было в центре интересов Моцарта, в Австрии, как и в большинстве немецких территорий, организовывались и финансировались придворными аристократами (или городскими патрициями) для специально приглашенной публики¹⁶. Вряд ли в это время можно найти другого высококвалифицированного музыканта, который стремился сделать себя независимым от придворного патрона, от надежного положения придворного слуги.

Таким образом, когда Моцарт порвал со своим работодателем, он, зная об этом или нет, пошел на необычайный риск. Он рисковал жизнью, всем своим социальным существованием. Его представления о том, что должно принести будущее, вероятно, были не очень точными. Ситуация в Зальцбурге стала для него невыносимой — негативная ее сторона была ему совершенно очевидна, и для понимания его личности и положения немаловажно представить себе, что он чувствовал. Наниматель указывал ему, когда и где дать концерт, а довольно часто — и что сочинить. Это не было необычным — по всей вероятности, ничто не выходило за рамки рядового служебного контракта. В те времена все профессиональные музыканты, имевшие постоянную должность, жили в соответствии с условиями своего ремесла, подобно придворным ювелирам или художникам, в условиях требований, которые Моцарт

больше не мог выносить. Некоторые из музыкантов — например, Куперен или Иоганн Себастьян Бах — достигли великих свершений. Возможно, Моцарт попал к неуступчивому работодателю, но дело не в этом. Решающим является то, что в своих личных целях и желаниях, в том, что он находил осмысленным, а что бессмысленным, он предвосхитил установки и особенности манеры чувствования более позднего типа художников. В институциональном плане в его эпоху еще преобладало придворное положение художника по должности, художника-слуги. Однако по структуре личности он был человеком, предпочитающим реализовывать собственные фантазии. Другими словами, Моцарт представлял собой свободного художника, который в значительной степени полагался на свое индивидуальное вдохновение в то время, когда исполнение и сочинение музыки для высшего общества еще находилось почти исключительно в руках музыкантов-ремесленников, состоявших на постоянных должностях частично при дворах, частично — в городских церквях. Социальное распределение власти, которое выражалось в этом типе музыкального производства, все еще оставалось в значительной степени непоколебленным.

Однако, несмотря на всю смелость Моцарта, определенные идеи относительно будущего у него были. Он связывал надежды с тем, что, возможно, лучше всего можно описать словами «венское высшее общество». И в нем тон задавали семьи придворной знати, среди которых у Моцарта были знакомые и друзья. Сначала он хотел попробовать зарабатывать на жизнь уроками музыки и концертами, на которые дамы и господа высокого полета приглашали бы его в свои дома или которые они устраивали бы для него. Он планировал давать так называемые «академии» — концерты, доходы от которых шли непосредственно в карманы исполнителей, — и надеялся на распространение печатных партитур своих сочинений по подписке. Он знал о своей популярности в венском обществе. Некоторые представители этих кругов уже обещали ему поддержку. Более того, Моцарт имел прекрасную репутацию и резонанс за пределами Вены. Но вряд ли можно сомневаться в том, что он всем сердцем уповал на успех именно в столице.

В течение нескольких лет этот успех действительно имел место. 3 марта 1784 года Моцарт написал отцу, что вскоре, в последние три среды Великого поста, он даст три концерта по подписке, на которые у него уже есть 100 подписчиков и, возможно, будет еще 30. Кроме того, писал он, планируются две академии — и для всего этого ему нужны «новые вещи». В первой половине дня он давал уроки игры на клавире, а по вечерам почти каждый день играл в аристократических домах¹⁷. Его подписчиками — часть их списков до нас дошла — также были аристократы. Однако 12 июля 1789 года Моцарт писал купцу Михаэлю Пухбергу, что подписка на новый концерт не состоялась, потому что записался всего один человек: господин ван Свитен, его хороший знакомый¹⁸. Венское общество во главе с императором отвернулось от Моцарта¹⁹.

Здесь можно увидеть своеобразие рынка, доступного Моцарту. По сути, даже будучи «свободным художником», он, как и любой художник-ремесленник, все равно зависел от ограниченного местного круга потребителей. Этот круг был довольно замкнутым и узким. Если в этой среде проходил слух, что император не особенно ценит того или иного музыканта, то последний просто переставал существовать для высшего общества²⁰.

10

Если мы посмотрим на жизнь Моцарта как «свободного художника», мы снова столкнемся с глубоко укоренившейся двойственностью, которая характеризовала его чувствование и поведение по отношению к придворной аристократии и которая определила всю его жизнь. Она имеет несколько граней.

Как уже говорилось, Моцарт в лучшем случае поверхностно усвоил поведенческий канон правящего слоя своего времени. Но тем не менее его

музыкальное воображение было сформировано и пропитано придворно-аристократической традицией музицирования. Если такой человек, как Бетховен, вырвался из этой традиции, то Моцарт этого не сделал. Он выработал свои индивидуальные способы выражения чувств в рамках старого канона, в которых вырос. И одной из предпосылок понятности и вечности его музыки стало то, что внутреннюю согласованность мотивов, рождавшихся в его голове, он сформировал в рамках традиционного канона.

На шкале ценностей придворного общества среди музыкальных произведений опера занимала самое высокое место. Именно в соответствии с этой социальной оценкой для Моцарта сочинение опер имело эмоциональное значение наивысшей личной наполненности смыслом. Однако институционально опера, требующая огромных затрат — в отличие, например, от пьесы, которую при необходимости могла исполнить и бродячая театральная труппа, — была привязана почти исключительно к дворам правителей. Именно придворная аристократия рассматривала оперу как подходящую для себя форму развлечения. Моцарт, избравший путь «свободного» художника, частично, как один из слоев собственной личности, включил придворную музыкальную традицию в свои идеалы.

Та же фиксация заметна и в личном отношении Моцарта к своей публике — даже после того, как он порвал со своим хозяином-архиепископом. Когда он еще только собирался совершить этот шаг, один из представителей зальцбургского двора почти пророчески заметил ему, что приязнь придворного общества в Вене очень ненадежна: «Здесь слава человека длится недолго, — сказал этот человек, — через несколько месяцев венцы снова хотят чего-то нового»²¹. Но Моцарт возлагал все надежды на успех у венской публики, то есть рассчитывал завоевать благосклонность общественного мнения столичного высшего света. Это явно было одним из самых главных желаний в его жизни — и одна из важнейших причин его трагедии.

В самом начале было сказано, что, глядя со стороны и говоря о человеке в третьем лице, невозможно определить, что он переживает как исполнение желаний и наполнение смыслом, а что — как исчезновение этого смысла. Надо попытаться увидеть это с точки зрения самого человека, так сказать, его глазами. Вовсе не так редко, как может показаться на первый взгляд, бывает, что человек особенно сильно зависит от одобрения ближайшего круга знакомых и друзей, от восхищения и оваций жителей того города, в котором живет, и что успех где-нибудь в другой точке земного шара не способен перевесить недостаток успеха или даже пренебрежительную оценку, полученную человеком в своем городе, в том узком кругу, к которому он привязан. Отчасти такую констелляцию можно найти в жизни Моцарта.

С этой точки зрения ситуация Моцарта может показаться нам не совсем ясной, если понимать его отношение к придворному обществу как чисто негативное, как неприятие этого общества, что часто встречается в немецкой буржуазной литературе второй половины XVIII века²². Его личный бунт против унижений и ограничений, которым он подвергался в придворных кругах, как соискатель должности или как слуга, имеет на первый взгляд много общего с мятежным духом, который нашел выражение в основном в неавстрийских областях Германской империи того времени, в гуманистической литературе, ориентированной на такие понятия, как «образование» и «культура». Как и буржуазные пионеры этого философского и литературного движения, Моцарт настаивал на своем человеческом достоинстве, которое полагалось ему независимо от социального происхождения и положения в обществе. В отличие от отца он в глубине души никогда не принимал свое положение человека низшего ранга. Он так и не смирился с тем, что на него и на его музыку взирали сверху вниз.

Но горечь и обида на аристократов, которые заставляли его чувствовать, что он в конечном счете является лишь подчиненным, своего рода старшим по развлечениям,

у Моцарта лишь в самой малой степени оправдывались общими принципами; в обоснование их он не ссылался на какую-либо универсальную идеологию человечества. Отсутствие интереса к подобным идеалам также отличает его от Бетховена — не только в смысле индивидуального отличия, но и одновременно в смысле разницы поколений. Ощущение себя ровней и притязание на то, чтобы к нему относились как к равне, основывалось у Моцарта, насколько можно судить, прежде всего на его музыке, то есть на работе и достижениях. Их высокую ценность, а значит, и свою собственную ценность он осознавал с ранних лет. Его негативные чувства и бунт против аристократов, относившихся к нему пренебрежительно, были лишь одной стороной медали. По-настоящему понять жизнь и творчество Моцарта невозможно, пока мы не осознаем, насколько неоднозначным было его отношение к придворному обществу.

В определенной степени эмоциональная двойственность Моцарта проявлялась и по отношению к отцу. Но здесь стремление вырваться на свободу — при всех заверениях в покорности и привязанности — взяло верх совершенно безоговорочно. Поведение Моцарта говорит о том, что постепенно он начинал относиться к отцу все хуже, хотя совесть никогда не позволяла ему полностью отказаться от позиции преданного сына.

В отношениях Моцарта с правящим слоем, с которым он должен был общаться как человек буржуазного, то есть низшего, происхождения, положительная сторона его двойственных чувств всегда была, вероятно, сильнее, чем в отношениях с отцом. Это не является чем-то необычным в контексте отношений между человеком состоявшимся, достигшим положения в обществе, и аутсайдером²³ — а именно с такими отношениями мы и имеем дело в данном случае. Частный случай и тут имеет определенное парадигматическое значение.

Как и многие люди, оказавшиеся в положении аутайдера, Моцарт страдал от унижений со стороны придворных вельмож, и возмущался ими. Но наряду с отвращением к социально высшему слою существовали и сильные позитивные чувства к нему: он жаждал признания именно этих людей, хотел, чтобы они считали его равней себе и обращались с ним как с равным в силу его музыкальных достижений. Эта двойственность выражалась, в частности, в том, что Моцарт категорически отказался служить своему работодателю-придворному и одновременно стремился в качестве независимого человека, «свободного художника», завоевать расположение венских аристократов.

Подобные чувства и позиция являются примером фигурации, которую нередко можно наблюдать в определенном типе отношений между людьми, добившимися успеха, и аутсайдерами. Человек, находящийся на позиции аутайдера по отношению к определенной группе людей с высоким и прочным положением, но считающий себя в силу своих личных достижений, а иногда и богатства равным им или даже стоящим выше их по достоинству, часто с ожесточением противостоит унижениям, которым те его подвергают, и может ясно видеть их человеческие слабости, но до тех пор, пока их власть остается непоколебимой, эти люди и их канон поведения и чувствования могут тем не менее обладать для аутайдера большой притягательностью. Часто его самое большое желание — быть признанным как равный среди равных той конкретной группой истеблишмента, которая так откровенно считает его стоящим ниже себя и соответственно с ним обращается. Тот факт, что желания людей, находящихся в положении аутсайдера, так своеобразно сосредоточены на признании и принятии их истеблишментом, приводит к тому, что их поведение оказывается направлено исключительно к этой цели как к имеющей центральное значение для наполнения их жизни смыслом. Признание и уважение со стороны кого бы то ни было другого или какой-либо иной успех не имеют с точки зрения их жажды осмысленности такого веса, как признание и уважение того единственного круга, в котором они считаются нижестоящими аутсайдерами, как

успех у местного истеблишмента. Именно его в конечном счете Моцарту так и не суждено было испытать.

Поскольку успех его музыки в Вене значил для него особенно много, неудача, в итоге постигшая его там, стала для него особенно болезненным ударом. В последние годы жизни он еще встречал значительный отклик у публики в других городах империи, но, похоже, в его ощущении это не могло перевесить постепенно угасавшего отклика в Вене. Понимание его музыки венским обществом, очевидно, было для Моцарта особенно значимым в плане наполнения жизни смыслом, а отсутствие понимания со стороны этих кругов в сочетании с отмиранием многих личных контактов (каковому он, безусловно, сам тоже способствовал) — соответственно, тяжелой потерей смысла. Этот опыт внес решающий вклад в ощущение Моцарта, что жизнь его стала пуста и лишена смысла, в отчаяние, вероятно, охватившее его в конце жизни, жестоко тяготившее его и в конце концов лишившее мужества продолжать усилия и бороться с обрушившейся на него болезнью.

11

Конечно, Моцарт отказался от своего относительно надежного места при маленьком дворе зальцбургского князя-епископа ради того, чтобы зарабатывать себе на хлеб в Вене, но это обстоятельство еще не означало, что он планировал утвердиться в качестве «свободного художника», пусть даже лишь в том ограниченном смысле, в котором это смогли сделать Бетховен и другие знаменитые музыканты XIX века. Композиторы, если они хотят публиковать свои произведения и зарабатывать на этом какие-то деньги, вообще всегда в большей степени зависят от сотрудничества с другими людьми, нежели представители таких видов искусства, как поэзия или живопись. Если они сами не в состоянии одновременно выполнять функции концертного антрепренера, дирижера, директора оперного театра и т. д., то они, чтобы сделать свои сочинения доступными широкой аудитории, нуждаются в других людях, которые исполняют для них все эти функции. Эту необходимость сотрудничества, со всеми вытекающими из нее напряжениями и конфликтами, также следует иметь в виду, если мы хотим оценить возможности для карьеры и заработка, которые ожидали Моцарта, когда он ушел с постоянной должности придворного слуги.

Развитие рынка высококлассной музыки имеет в целом те же направление и структуру, ту же последовательность, что и развитие рынков вообще. В настоящее время существует международный рынок для музыкальных творений Моцарта, а также для некоторых произведений современных композиторов, которые в упорной конкурентной борьбе завоевали доступ в концертные залы крупных мегаполисов мира и в эфир волновых средств массовой информации. Потенциальный рынок Моцарта, на который он мог рассчитывать, когда сменил карьеру придворного музыканта на карьеру относительно свободного художника, был, как уже сказано выше, гораздо меньше. Театры, способные ставить оперы и балеты, а также оркестры для исполнения крупных оркестровых произведений по-прежнему находились в основном в городах, где были дворы монархов, — в Мюнхене, Мангейме, Берлине или Праге. Вена, резиденция императорского двора, во времена Моцарта занимала среди них очень высокое место, тогда как культурные движения, процветавшие в других немецких землях и ориентированные на непридворную буржуазную аудиторию, — особенно в области литературы и философии, — в Вене практически не проявлялись. Главной аудиторией для элитарной музыки того времени, какую писал Моцарт, оставалось придворное аристократическое общество. Поэтому отказ Моцарта от ненавистной ему придворной службы не означает, что он стал независим от придворно-аристократической публики. Наоборот, именно представители венского аристократического общества, такие как князь Голицын или семья Тун, пробудили в нем мысль, что в Вене он сможет зарабатывать на жизнь

самостоятельно, то есть на местном музыкальном рынке, без работодателя и гарантированного жалования. Не исключено, что он рассчитывал также на заказы от императорской семьи, которые впоследствии действительно в ограниченном объеме получал, или даже на некое положение при императорском дворе, которого он также добился и также в ограниченной степени; ведь он, конечно, не был против любой постоянной должности, он фактически всю жизнь искал себе подходящее место. Моцарт стал «свободным художником» не просто потому, что таковы были его желание и цель, а потому, что он не мог больше выносить службу при зальцбургском дворе.

Впрочем, о положении независимого художника, который путешествует от двора ко двору в качестве знаменитости, мечтал уже и отец Моцарта. Вольфганг еще в детстве вкусил более свободную жизнь без постоянного работодателя, со всеми ее трудностями и удовольствиями, когда вместе с отцом и сестрой переезжал от одного «высшего общества» Европы к другому. Поэтому было бы удивительно, если бы он впоследствии не помнил об этой желанной и наполняющей жизнь смыслом альтернативе службе при монаршем дворе. Формирующее влияние этого времени на характер Моцарта очевидно. Он снова и снова стремился к блеску признания и восхищения, которым некоторое время наслаждался в детстве.

И он прекрасно понимал, что в дальнейшей жизни заслуживал этого блеска не меньше. Недооценка самого себя или своего искусства никогда не была ему свойственна, и он редко ослаблял усилия, упорно трудясь ради этого своего искусства: благодаря тренировке с ранних лет он приобрел способность вольно фантазировать в музыкальном вкусе своего времени, то есть в соответствии с канонами правящего общественного слоя. В то время само собой разумелось, что музыкант при сочинении своих произведений должен ориентироваться на вкусы публики, стоявшей в социальной иерархии выше него самого. Структура власти, дававшая придворной знати приоритет перед всеми остальными слоями общества, определяла и то, какую музыку мог создавать буржуа в придворном кругу и как далеко он мог заходить в инновациях. Даже будучи «свободным художником», Моцарт был привязан к этой структуре.

12

Моцарт всегда мечтал о возможности творить свободно и следовать своему внутреннему голосу без оглядки на заказчика²⁴. Уже в Зальцбурге он писал свои величайшие произведения в основном для тех, кому он делал одолжение, и потому мог дать волю фантазии. В Вене, как ему казалось, у него имелась такая возможность. Но даже там он был вынужден идти на компромиссы. Возьмем, к примеру, некоторые клавирные концерты, написанные им в середине 1780-х годов: тогда ему было жизненно необходимо угодить вкусам публики, поскольку он зависел от доходов от своих «академий».

11 декабря 1784 года он закончил концерт фа мажор (KV 459) с литаврами и трубами в *tutti*, который он впервые исполнил во Франкфурте шесть лет спустя по случаю коронации императора Леопольда II. Это было произведение, в огромной степени ориентированное на публику, с техническим блеском и демонстрацией виртуозности исполнителя. Но, словно устав от такого подчинения своих творческих сил высшим властям, словно восстав, он через два месяца создал совершенно другой клавирный концерт, ре-минорный (KV 466), отличающийся местами драматичной страстностью. Возникает ощущение, что здесь автору совершенно безразлично, что подумают люди. Он пишет музыку так, как чувствует, возможно, также с осознанным или неосознанным намерением шокировать — *pour épater la noblesse*. Это не сделало его более популярным, но деньги ему все же требовались. Кстати, в XIX веке это был единственный известный его концерт. Но в том направлении, которое было задано этим концертом, композитор двигаться не спешил. Зимой и весной 1785/86 года

Моцарт написал три новых концерта, о которых Альфред Эйнштейн в своей со знанием дела написанной книге сказал так:

Два первых [Es-dur (K. 482), A-dur (K. 488)] заставляют нас предположить, что Моцарт понял: да, он зашел слишком далеко, он переоценил возможности венской публики, переступил границы «салонного» искусства. Попросту говоря, Моцарт почувствовал, что публика охладевает к нему, и попытался снова завоевать ее, вернувшись к сочинениям, рассчитанным на верный успех²⁵.

В 1789 году Моцарт отправился в Берлин, где король, игравший на виолончели, заказал ему шесть струнных квартетов и шесть легких сонат для своей дочери-пианистки. Таким образом, заказы были. Но видно, что Моцарт осознавал, что ему для этого заказчика придется упростить музыку, звучащую у него в голове, и всякий интерес у него пропал. Он совсем не хотел упрощать. Он хотел следовать за своим внутренним голосом и записывать *его*. Поэтому для бранденбургского двора он закончил только три из шести квартетов, а из клавирных сонат вообще всего одну. Все больше и больше на первый план для Моцарта выходило творчество для себя, собственное сегодняшним музыкантам.

Бетховен родился в 1770 году, почти на 15 лет позже Моцарта. Ему удалось если не с легкостью, то по крайней мере с гораздо меньшими усилиями сделать то, к чему тщетно стремился Моцарт: почти полностью высвободиться из зависимости от придворно-аристократического патроната, благодаря чему он получил возможность следовать в своих сочинениях собственному голосу — или, точнее, имманентной согласованности голосов, — а не конвенциональному вкусу своих заказчиков. У Бетховена уже было значительно больше шансов навязать музыкальной публике свой вкус. В отличие от Моцарта он смог избежать социального принуждения к тому, чтобы в качестве подчиненного и служащего создавать музыку для более могущественного работодателя или заказчика, а вместо этого — если не исключительно, то в гораздо большей степени — в качестве свободного художника (как мы называем это сегодня) создавать музыку и для относительно неизвестной ему аудитории. Для иллюстрации разницы между ними достаточно привести краткую цитату. В июне 1801 года Бетховен писал своему другу Вегелеру:

Мои сочинения приносят мне большой доход, и я могу сказать, что у меня больше заказов, чем я легко могу удовлетворить. У меня также есть на каждую вещь по шесть или семь издателей и даже больше, если я захочу этим озаботиться: со мной больше не договариваются — я требую, и мне платят. Как видишь, положение прекрасное...²⁶

Моцарт мечтал достичь этого положения, о достижении которого здесь триумфально объявляет Бетховен; и кто знает, может быть, он тоже дошел бы до этого, если бы у него хватило мужества прожить дольше. В соответствии с господствующим каноном мышления кажется естественной мысль, что и Моцарт в том же возрасте — 31 год — мог бы добиться того же, что и Бетховен, — чтобы издатели наперебой раскупали его сочинения, — если бы больше ориентировался на вкус широкой публики. Но не стоит преждевременно поддаваться давлению канона, который заставляет приписывать такие различия в жизни двоих людей в первую очередь их индивидуальным особенностям и пренебрегать объяснениями, основанными на структурных изменениях в обществе. Моцарт пользовался успехом и после своей смерти. При жизни ему не хватало, помимо прочего, той более развитой издательской деятельности в области музыки, о наличии которой у Бетховена мы можем сделать вывод из его письма (и одновременно с этим о распространении концертов платных, а не для приглашенной публики). Действительно, мало найдется предложений, которые так отчетливо высвечивали бы глубокие структурные изменения в социальном положении художников, как это: «Со мной больше не торгуются — я требую, и мне платят».

Кстати, изменения, о которых здесь идет речь, касаются не только социального положения художника. Вместе с ним изменился и канон художественного творчества, или, говоря иначе, структура искусства. Но такие взаимосвязи нельзя продемонстрировать достаточно ясно, если, как это часто бывает сегодня, переход от создания произведений искусства для лично знакомого художнику работодателю и заказчика, то есть от патроната в искусстве, к работе для платящей публики, то есть на свободный и более или менее анонимный рынок, регистрируется в сознании только как экономическое событие и забывается главное: что здесь перед нами очень точно просматривающееся структурное изменение в отношениях между людьми, в частности усиление власти художника по сравнению с его публикой. Это человеческое изменение, это изменение баланса сил — не просто между отдельными людьми *как таковыми*, а между ними как представителями различных социальных функций и позиций, между людьми в их качестве художников и публики — останется непонятным до тех пор, пока привычный ход собственных мыслей у нас нацелен исключительно на выдумывание расчеловеченных абстракций. Это изменение можно понять только тогда, когда перед глазами есть яркие примеры и когда мы попытаемся понять, что оно значило для людей, которых коснулось.

Искусство ремесленное и художественное

13

Решив оставить службу в Зальцбурге и, не имея постоянной должности, доверить свое будущее благосклонности венского высшего общества, Моцарт сделал шаг, который в то время был весьма необычным для музыканта его ранга. Однако для его творчества именно это имело самое большое значение. В самом деле, в силу специфики социальной фигуры, в рамках которой музыка в Австрии той поры выполняла свою функцию, канон музыкального творчества придворных музыкантов, работавших на конкретного работодателя в соответствии с его указаниями и потребностями, разительно отличался от канона, который постепенно складывался по мере того, как нормой становилось сочинение музыки относительно свободными художниками, конкурировавшими между собой за преимущественно анонимную аудиторию. Говоря традиционным языком, с изменением социального положения и функций создателей музыки одновременно менялись стиль и характер их произведений. Особенность музыки Моцарта, несомненно, обусловлена уникальностью его таланта. Но то, как развивался этот талант и как он проявлялся в произведениях, было теснейшим образом связано с тем, что он, придворный музыкант, решил стать «свободным художником» как бы преждевременно, то есть тогда, когда развитие общества уже допускало подобный шаг, но институционально еще не вполне было готово к нему.

Проблематичность, отчаянная смелость этого поступка, однако, станет понятной только в том случае, если мы мысленно переместимся в более широкий контекст развития, ведущего от ремесленного искусства к искусству художественному, от создания искусства для определенных, обычно социально более высокопоставленных заказчиков — к искусству для анонимного рынка, для аудитории, которая в общем и целом равна художнику по рангу. Социальное существование Моцарта, своеобразие его социальной судьбы ясно показывают, что переход от ремесленничества к «свободному» художественному творчеству был не одномоментным актом, а многоэтапным процессом, центральная фаза которого, как можно видеть, в музыке наступила позже, чем в литературе и живописи. Жизнь Моцарта становится понятнее, если рассматривать ее как микропроцесс в центральной поворотной точке этого макропроцесса.

То, что обычно называют «историей» искусства, — это не просто калейдоскопическая смена, бесструктурная последовательность стилей или случайное скопление «великих» людей, а определенный порядок преемственности,

структурированная и направленная последовательность, которая тесно связана с общеевропейским социальным процессом. Констатация данного факта не содержит скрытой гетерономной оценки. Она не подразумевает, что искусство «свободных художников» для рынка неизвестных им покупателей — лучше или хуже, чем ремесленное искусство, создаваемое для заказчика. Нам может казаться, что изменение положения художников, о которых здесь идет речь, было изменением к «лучшему» для них как людей; но это отнюдь не означает, что оно было изменением к лучшему и для их произведений. По мере того как меняются отношения между людьми, создающими искусство, и людьми, в нем нуждающимися и его покупающими, меняется структура, но не ценность искусства²⁷.

Поскольку бунт Моцарта в сфере музыки представлял собой продвижение по пути от слуги к «свободному», не служащему художнику, не будет лишним рассмотреть некоторые аспекты изменений, которые этот незапланированный процесс привнес в положение художников и в структуру их искусства. Лучший способ сделать это — представить себе художников и покупателей фигурами, стоящими на двух чашах весов, подобно гилям. Это означает, что отношения между художниками и покупателями, какой бы длинной ни была цепочка промежуточных звеньев между ними, обнаруживают специфическое неравное распределение власти. При переходе от искусства ремесленника к искусству художника этот дисбаланс меняется.

На этапе ремесленного искусства канон вкуса заказчиков как рамка для художественного творчества имеет преимущество над личной художественной фантазией каждого художника; индивидуальное воображение последнего направляется строго в русло канона вкуса высокопоставленных заказчиков. На этапе искусства художников те, кто создает произведения, в социальном отношении обычно равны публике, любящей искусство и покупающей его, а если говорить о ведущих художниках страны — истеблишменте специалистов по искусству, — то они как судьи вкуса и новаторы искусства превосходят властью свою публику. С помощью инновационных моделей они могут направить устоявшийся канон художественного творчества в новое русло, а широкая публика постепенно научится видеть их глазами и слышать их ушами.

Это изменение в отношениях между производителями и потребителями искусства и *pari passu* в структуре искусства — конечно, не изолированное явление. Это одна из ветвей более широкого процесса развития социальных единиц, формирующих рамки художественного творчества, и она может наблюдаться только там, где развитие референтного общества идет в соответствующем направлении, например вместе с растущей дифференциацией и индивидуализацией многих других социальных функций или с вытеснением придворно-аристократической аудитории профессионально-буржуазной публикой с позиций правящего слоя, а значит, и получателя и потребителя произведений искусства. Впрочем, такое направление изменений в отношениях между создателями и покупателями произведений искусства отнюдь не связано строго с европейским порядком исторических событий. С тем же самым можно столкнуться, например, в изменении ремесленного искусства африканских племен, когда они достигают более высокого уровня интеграции, на котором бывшие племенные единицы сливаются в государственные образования. И здесь тоже постепенно разрывается связь между производством ремесленных изделий, таких как фигурки предков или маски, и конкретным покупателем или конкретным поводом в собственной деревне; эти изделия начинают производиться для анонимного рынка — например, для туристов или, при посредничестве арт-дилеров, для международного рынка предметов искусства.

Везде, где происходят описанные выше социальные процессы, возникают специфические изменения в каноне художественного творчества и, соответственно, в формальном качестве произведений; везде они связаны с изменением социального статуса создателей и потребителей искусства; без раскрытия этой взаимосвязи их

можно в лучшем случае описать поверхностно, сделать понятными и объяснить вряд ли удастся.

Судьба Моцарта — трогательная иллюстрация проблем человека, который, будучи необычайно одаренным музыкантом, попал в водоворот этого незапланированного социального процесса. Конечно, в ту ситуацию, в которой он оказался, его привел не в последнюю очередь сугубо личный выбор; ведь нет никакого сомнения, что он сам решил отказаться от должности, которая обеспечивала ему скромный, но относительно гарантированный доход, и искать себе лучшей доли в качестве «свободного художника» в Вене. Но хотя подобное едва ли бывало прежде среди музыкантов, он попросил у своего венценосного работодателя отставки не случайно. Вероятно, в Париже или в немецких городах Моцарт ощутил веяние протеста буржуазии против притязаний привилегированной придворной знати на безусловное господство. Если Моцарт-отец в конце концов — неохотно — покорился своей социальной судьбе, поскольку в его поколении у музыканта не было выхода из придворно-аристократического порядка, то Моцарт-сын принадлежал к поколению, в котором надежда на выход уже не являлась столь несбыточной, а желание музыканта зарабатывать на жизнь собственными силами, не имея постоянного места службы, уже не было столь трудновыполнимым. Шансов у «свободных» художников стало немного больше, хотя прыжок в «свободу» в конечном счете не приносил ничего, кроме несколько менее жесткой зависимости от придворно-аристократической публики; а поскольку эта публика была капризной, такой прыжок заключал в себе немалый риск.

Конечно, решение оставить службу и совершить этот прыжок Моцарт принял сам. Но и такие индивидуальные решения остаются по сути непрозрачными, если не принимать во внимание сопутствующие аспекты незапланированных социальных процессов, в контексте которых они принимаются и динамика которых во многом определяет их последствия. Реконструкция того, какое значение широкое изменение отношений между создателями и потребителями искусства имело для опыта и положения художников, а значит, и для формального качества их произведений, увеличивает и углубляет понимание каждого отдельного художника, который, подобно Моцарту, сделал несколько шагов в направлении этого процесса, куда наполовину он тянул свою судьбу, наполовину она тянула его.

14

Итак, чтобы наглядно представить себе этот процесс, надо вообразить две диаметрально противоположные позиции в нем, две весьма удаленные друг от друга ступени структурной перемены, которую претерпели социальные отношения между производителями и потребителями искусства. В случае, когда художник-ремесленник работает на конкретного заказчика, которого он знает, продукт обычно также создается для социально предзаданной, совершенно определенной цели. Это может быть публичное торжество или частный ритуал — что бы это ни было, создание художественного продукта требует подчинения личной фантазии создателя социальному канону художественного творчества, освященному традицией и обеспеченному властью потребителя искусства. Таким образом, здесь конечный облик произведения искусства, в соответствии со структурой неравного распределения власти, определяется в меньшей степени его функцией для отдельных производителей, а в большей степени — его функцией для заказчиков и пользователей. Более того, последние здесь представляют собой не толпу обособленных потребителей искусства, каждый из которых относительно высоко индивидуализирован и, как бы в изоляции от всех остальных, выступает инструментом резонанса для произведения искусства. Скорее искусство настроено на реципиентов, которые независимо от повода, по которому их вниманию предложены произведения, образуют более или менее сплоченную группу; для этой группы произведение искусства обретает свое место и функцию в связи с фиксированными

поводами ее встреч — например, на оперных спектаклях, где, не в последнюю очередь, осуществляется их самопрезентация и как группы, и как входящих в нее индивидов. Главным инструментом резонанса для произведения искусства являются не столько отдельные люди сами по себе — каждый со своими чувствами, — сколько множество индивидов, объединенных в группы, чьи восприятие и чувства в значительной степени мобилизуются и направляются их совместным пребыванием там, где они потребляют созданное художником. Для наслаждения искусством в прежние времена не существовало специальных поводов, в отличие от того, что мы имеем теперь. В былые эпохи социальный контекст был более универсальным, а функция человеческих творений менее специализированной: например, изображения богов в храмах, погребальные украшения для умерших царей, музыка для застолья и танцев. Искусство тогда было «прикладным искусством», оно еще не стало «Искусством».

В обстановке широкой демократизации и соответствующего расширения рынка искусства баланс сил производителей и потребителей искусства постепенно смещается в пользу первых, и в конечном счете складывается ситуация, подобная той, которую можно наблюдать в некоторых областях искусства в XX веке — особенно в живописи, но также в элитарной и даже в популярной музыке. В этом случае господствующий в обществе канон искусства устанавливается так, что каждый отдельный художник имеет гораздо больше свободы для автономных, индивидуальных экспериментов и фантазий. По сравнению с художником-ремесленником у него при работе с символическими образами своего искусства гораздо больше возможностей следовать собственному, личному пониманию их логики и выразительности, своей манере чувствования и своему вкусу, относительно высоко индивидуализированным. Иначе говоря, в этой ситуации каждое произведение искусства в значительной степени основано на том, как индивид сам себе отвечает на вопрос, что ему самому нравится в собственных материализованных фантазиях и экспериментах, а также на его способности с помощью символического оформления этих экспериментов и фантазий рано или поздно пробудить отклик в других людях. В создании произведения искусства роль коллективного принуждения, оказываемого на художника традицией и тесными рамками местной общественной жизни, становится менее значительной, а важность самопринуждения, оказываемого на каждого мастера его художественной совестью, возрастает. То же касается и резонанса: в таких областях, как живопись, музыка и литература, — например, произведения для органа, звучащие на богослужениях, или картины, украшающие дворцы, — гораздо реже обращены к группам людей, собравшихся для других целей²⁸. На этом этапе произведение искусства в большей степени, чем раньше, обращается к публике, состоящей из отдельных индивидов, — например, к слабо интегрированной аудитории в концертных залах крупных городов или к массе посетителей музея, каждый из которых переходит от картины к картине в одиночку или, в крайнем случае, парами, держащимися изолированно друг от друга. Наглухо отделенный и защищенный от остальных, каждый человек сам задает себе вопросы о своем отклике на произведение искусства; он спрашивает себя, насколько оно нравится ему лично и что он в связи с ним чувствует. Не только индивидуализация эмоций, но и высокая степень самонаблюдения играет весьма важную роль как в производстве, так и в восприятии искусства. И то и другое свидетельствует о высоком уровне самосознания. В некоторых произведениях искусства — таких, как вариации Пикассо на тему портрета испанской инфанты Веласкеса — проблема художественного самосознания совершенно недвусмысленно влияет на творческий процесс. Соответственно, зачастую столь же ярко выраженным оказывается осознание потребителем искусства того, что его собственный, индивидуальный эмоциональный резонанс образует релевантный аспект каждого произведения искусства²⁹.

На этой фазе развития искусства отдельные художники (Пикассо, Шёнберг) или небольшие группы художников (экспрессионисты, атональные музыканты) приобретают, таким образом, большее значение как законодатели художественного вкуса. Вновь и вновь мы видим, как некоторые художники устремляются далеко вперед, за пределы канона понимания искусства в своей области, и при этом — несмотря на все трудности рецепции — не терпят неудачу. Стало общеизвестным, что художники творят «дикие» или, по крайней мере, непривычные вещи, что они изобретают новые образы, которые публика поначалу не воспринимает как таковые и поэтому не понимает; это уже почти часть их профессии.

Конечно, сначала часто очень трудно отличить удачные инновации в искусстве от неудачных. Соблазнительно широкая свобода для индивидуальной выдумки открывает все возможности для неудачных экспериментов и неформленных фантазий. Одним словом, более дифференцированные, относительно развитые общества выработали сравнительно высокую терпимость к весьма индивидуализированным формам развития существующего канона искусства, и это способствует экспериментированию, нарушению устоявшихся конвенций и, таким образом, может служить увеличению радости тех, кто смотрит и слушает произведения искусства. Однако здесь не обходится без издержек и рисков. Нарушение устоявшегося может само стать конвенцией. В целом, однако, трудности коммуникации, вызываемые художественными новшествами, сейчас переносятся лучше. Они могут порождать конфликты, но существуют социальные инстанции (искусствоведы, журналисты, критики, эссеисты), которые стремятся эти конфликты преодолеть, стараются смягчать шок от смелых инноваций в сфере искусства и помогать публике слышать и видеть непривычные формы. И пусть многие художественные эксперименты рано или поздно оказываются ценны лишь тем, что дали начало какому-то новому движению, или терпят неудачу, само экспериментирование имеет свою ценность, даже если лишь ограниченное число новаторов выдерживает испытание на прочность, устраиваемое им вновь и вновь несколькими поколениями зрителей и слушателей.

Один из самых интересных вопросов современности, на которые нет пока ответа, — это вопрос о том, какое художественное качество позволяет произведениям того или иного человека пережить процесс отбора, осуществляемый несколькими поколениями, и постепенно войти в канон общественно признанных произведений искусства, в то время как творения других людей нисходят в царство теней — произведений искусства, о которых никто не вспоминает.

Художник в человеке

15

Моцарт — один из тех художников, чьи произведения увереннее многих других прошли многократное испытание временем. Это, впрочем, относится не ко всем его вещам. Многие из того, что было создано им в детстве и юности, сегодня забыто или, во всяком случае, не вызывает большого интереса. Кривая его социальной биографии — ребенок-вундеркинд, обласканный высшим светом Европы, потом тяжелее, большими трудами добываемая слава в 20–30 лет, потом отсутствие отклика, особенно в Вене, потом все более глубокая нужда и одиночество последних лет, а затем далеко не прямолинейный взлет славы после смерти — все это достаточно хорошо известно и не требует подробного разбора здесь. Удивительно, пожалуй, то, что Моцарт пережил опасный период в детстве, когда был вундеркиндом, и при этом его талант не угас.

Часто полагают, что созревание «гениального таланта» — это происходящий сам собой «внутренний» процесс, который идет как бы в отрыве от человеческой судьбы художника. При этом часто также считается, что создание великих произведений искусства не зависит от социального бытия их создателя, то есть от его карьеры и

опыта жизни как человека среди людей. Соответственно, биографы Моцарта нередко исходят из предположения, что понимание Моцарта-художника, а значит, и его творчества может быть отделено от понимания Моцарта-человека. Это искусственное разделение, оно бесполезно и вводит в заблуждение. Современный уровень наших знаний еще не позволяет обнажать, как в анатомическом театре, взаимосвязи между социальным бытием и творчеством художника, но их можно изучать как бы с помощью эхолота³⁰.

Прославление загадки в гении, возможно, на современном этапе цивилизации удовлетворяет некую широко распространенную и глубоко ощущаемую потребность. В то же время оно представляет собой одну из многих форм обожествления «великих» людей, оборотная сторона которого — пренебрежение к обычным людям. Возвышая одних сверх человеческой меры, человек унижает других. Понимание достижений художника и удовольствие от его произведений не уменьшается, а скорее усиливается и углубляется, если попытаться понять взаимосвязь его творчества с его судьбой в человеческом обществе. Особый талант, или, как говорили во времена Моцарта, «гений», которым человек не является, а обладает, сам по себе есть один из определяющих элементов его социальной судьбы и поэтому представляет собой социальный факт — точно так же, как и простой талант негениальных людей.

В случае Моцарта — в отличие, например, от Бетховена — соотношение «человека» и «художника» оказалось для многих исследователей особенно непонятным, поскольку его образ, каким он вырисовывается из писем, рассказов современников и прочих свидетельств, не согласуется с предвзятым идеальным образом гения. Моцарт был простым человеком, не производил особого впечатления на тех, кто встречал его на улице, иногда бывал ребячливым, а в частном общении, видимо, порой без всякого стеснения употреблял метафоры, в которых фигурировали анальные выделения. С ранних лет он испытывал очень сильную потребность в любви, которая в годы его короткой мужской жизни проявилась как в физической любвеобильности, так и в постоянной жажде приязни со стороны жены и публики. Проблема в том, как индивид, наделенный всеми животными потребностями обычного человека, мог создавать музыку, которая тем, кто ее слышит, кажется лишенной всякого животного начала. Таковую музыку называют «глубокой», «проникновенной», «возвышенной» или «таинственной» — кажется, что она принадлежит миру, отличному от мира обычной человеческой жизни, — такому, где одно лишь упоминание о не самых возвышенных сторонах человека кажется оскорбительным.

Есть одна очевидная причина, по которой эта романтическая дихотомия упорно царит и по сей день. Она отражает постоянно возобновляющуюся борьбу цивилизованных людей со своим животным началом — борьбу, в которой они так и не смогли победить на предыдущих этапах развития. Идеализированный образ гения становится союзником сил, которые индивид ведет в бой за свою духовность против своей телесности. Театр военных действий перемещается. Получившаяся дихотомия, в которой тайна, приписываемая гению, и его негениальная человеческая природа разнесены по разным ящичкам, является выражением человеконенавистничества, глубоко укорененного в европейской мысли. Это нерешенная проблема цивилизации.

Каждый шаг цивилизации вперед, где бы и на какой бы стадии развития человечества он ни происходил, представляет собой попытку людей в общении друг с другом укротить необузданные животные импульсы, которые являются частью их природы. Они стараются укротить эти импульсы с помощью сформированных обществом противоположно направленных импульсов или, в зависимости от обстоятельств, преобразовывать их с помощью сублимации и культуры. Это позволяет людям жить друг с другом и с самими собой, не подвергаясь постоянно неконтролируемому давлению своих животных импульсов — как чужих, так и своих

собственных. Если бы люди и в подростковом, и во взрослом возрасте оставались все теми же инстинктивными существами, какими они были в младенчестве, их шансы на выживание оказались бы чрезвычайно низки. Они остались бы без освоенных путем научения средств ориентации для добывания пищи, они без сопротивления поддавались бы власти сиюминутного порыва любого желания, и таким образом они были бы постоянным бременем и опасностью как для других, так и для самих себя.

Но социальные каноны и методы, с помощью которых люди в своем сосуществовании выстраивают друг у друга механизмы контроля влечений, не возникают запланированным образом; они развиваются долго, слепо и незапланированно. Поэтому неравномерности и противоречия в регулировании влечений, огромные колебания в степени его строгости и мягкости относятся к повторяющимся структурным особенностям процесса цивилизации. Встречаются как целые группы людей, так и отдельные индивиды, которые вырабатывают экстремальные формы регуляции своих животных импульсов, — они склонны свои импульсы замуровывать, а с теми, кто так не поступает, ведут борьбу, причем в этой борьбе влечения задействуются в большом масштабе. Встречаются и такие, кто, наоборот, вырабатывает очень нежесткие механизмы контроля влечений и нетерпеливо стремится следовать своим сиюминутным проявлениям влечений. Некоторые остатки цивилизационной гиперреакции первого типа еще можно заметить в каноне мысли, представители которого готовы категориально разделить человека на две части, — например, с помощью таких схем, как «природа» и «культура» или «тело» и «дух», — ни в коей мере не задаваясь вопросом о взаимосвязи между теми сущностями, которые эти понятия обозначают. То же самое относится и к тенденции проводить резкую мысленную грань между художником и человеком, гением и «обычными людьми»; это относится и к склонности рассматривать искусство как нечто как бы парящее в воздухе, вне и независимо от социального сосуществования людей.

Несомненно, некоторые особенности искусства, прежде всего музыки, способствуют подобному мнению. Главным образом, это сублимационные процессы, с помощью которых фантазии людей в музыкальных произведениях могут быть лишены своей животности без обязательной утраты их стихийной динамики, их силы и мощи или, в каких-то случаях, их воображаемой сладости исполнения желаний. Многие произведения Моцарта свидетельствуют о необычайно сильной способности к такого рода трансформации.

Есть и вторая особенность музыки, как и всех искусств вообще, которая способствует тому, что их — особенно в той сложной, высокоспециализированной форме, которая развивается в наиболее дифференцированных обществах, — так легко мысленно отделяют от человеческого контекста. Вызываемый ими резонанс, очевидно, не ограничивается средой современников — членов того общества, к которому принадлежит создатель произведений. Одним из важнейших признаков человеческих творений, которые мы называем «произведениями искусства», является то, что они обладают относительной автономией по отношению к своему создателю и обществу, в котором созданы. Сегодня достаточно часто произведение искусства становится шедевром в глазах людей только тогда, когда оно способно найти признание не только у поколения самого художника, но и среди потомков. Какие формальные качества произведения искусства, какие структурные особенности социального бытия его создателя и общества, в котором он живет, приводят к тому, что последующие поколения признают его «великим» — причем иногда вопреки отсутствию резонанса среди современников, — это пока еще остается открытой проблемой, которая сегодня часто маскируется под вечную загадку.

Но относительная автономия произведения искусства и сложность порождаемых ею вопросов не освобождают нас от задачи исследовать взаимосвязь, существующую

между опытом и судьбой художника в обществе, а значит, и между самим этим обществом и произведениями, которые художник создает.

16

Релевантность рассматриваемой проблемы выше, чем может показаться на первый взгляд. Она не ограничивается музыкой и вообще искусством. Выяснение взаимосвязей между опытом художника и его творчеством также важно для понимания нас самих — людей. Общеизвестный факт, что люди музицируют и наслаждаются музыкой, причем на всех ступенях развития человечества, от примитивных до сложных, теряет часть своей самоочевидности и банальности. Вместо этого на обсуждение выносятся более широкий вопрос — об особой природе тех существ, которые обладают всеми структурными особенностями высокоразвитых животных и в то же время способны создавать волшебные творения — музыкальные чудеса, такие как «Дон Жуан» Моцарта или его последние три симфонии, — и поддаваться их воздействию. Проблеме человеческой способности к сублимации, несмотря на ее огромную социологическую значимость, уделялось меньше внимания по сравнению с проблемой способности к вытеснению. Даже если не удастся ее решить, с ней неизбежно приходится сталкиваться.

Когда говорят о Моцарте, на ум легко приходят такие словосочетания, как «врожденный гений» или «врожденные композиторские способности», но это опрометчивые высказывания. Если о структурной характеристике человека говорят, что она врожденная, то подразумевается, что она генетически обусловлена, что она биологически унаследована — в том же смысле, что и цвет волос или глаз. Однако совершенно исключено, чтобы человек мог обладать природной, то есть заложенной в генах, предрасположенностью к сочинению чего-то столь художественного, как музыка Моцарта. Еще до достижения двадцатилетнего возраста Моцарт написал большое количество музыкальных произведений в особом стиле, который был в моде при дворах Европы того времени. С той самой легкостью, которая прославила его среди современников как вундеркинда, он сочинял именно такую музыку, которая возникла в результате своеобразного развития в его обществе и только в нем, — сонаты, серенады, симфонии и мессы. Способность к написанию именно такой музыки не могла быть в нем заложена от природы, равно как и способность управляться со сложными музыкальными инструментами того времени — отец Вольфганга сообщал о том, с какой легкостью семилетний ребенок освоил технику игры на органе³¹.

Несомненно, воображение Моцарта выливалось в музыкальные формы со спонтанностью и силой, напоминающей стихию. Но если здесь и действовала какая-то сила природы, то она, конечно, обладала гораздо меньшей спецификой, нежели его способность придумывать, что можно сказать на очень специфическом музыкальном языке. Поэтому необычайную легкость Моцарта, его умение легко сочинять и исполнять музыку в соответствии с социальным музыкальным канонам своего времени, можно объяснить только выражением сублимационной трансформации природных энергий, а не проявлением природных или врожденных энергий самих по себе. Если в его особой одаренности была замешана биологическая предрасположенность, то это могла быть только очень общая, неспецифическая предрасположенность, для которой в настоящее время у нас даже нет подходящего термина.

Например, можно предположить, что биологические различия играют определенную роль в различиях в способности к сублимации. Можно представить себе, например, что Моцарт обладал врожденной, обусловленной конституцией, способностью преодолевать трудности раннего детства, с которыми приходится бороться каждому человеку, в необычайно высокой степени через сублимацию в форме музыкальных фантазий; но даже это очень смелое предположение. Причины, по которым в развитии личности конкретного человека определенные механизмы,

такие как проекция, вытеснение, идентификация или сублимация, получают предпочтительную роль, практически неизвестны. Никто всерьез не сомневается, что в случае Моцарта, помимо других механизмов, уже в раннем детстве проявилась особенно сильная сублимационная трансформация энергий влечения. Сказанное ни в коей мере не умаляет ни величия и значимости Моцарта, ни удовольствия от его произведений. Напротив, это — мост через роковую пропасть, которую мы развешиваем, когда пытаемся отделить Моцарта-художника от Моцарта-человека.

Для того чтобы понять это единство, необходимо, правда, сделать еще несколько шагов — не очень много, потому что проблемы сублимации относительно мало изучены.

В число тех обстоятельств, которые, по-видимому, вовлечены в процессы сублимации, входят степень и направление сублимации у родителей ребенка или других взрослых, с которыми он имел тесный контакт в раннем детстве. И в более позднем возрасте ролевые модели сублимации — например, подходящие учителя — могут оказывать решающее влияние через свою личность. Кстати, часто создается впечатление, что положение человека в цепи поколений имеет особое значение для его шансов на сублимацию, — одним словом, что сублимация облегчается во втором или третьем поколении.

Леопольд Моцарт был человеком с ярко выраженными педагогическими склонностями. Он был одаренным музыкантом средней руки и пользовался некоторой известностью среди занимавшихся музыкой современников как автор руководства по обучению игре на скрипке. Сын ремесленника, он был умным, широко образованным, стремился подняться выше по социальной лестнице и продвинулся на этом пути довольно далеко — достиг должности заместителя капельмейстера при зальцбургском дворе, — но недостаточно далеко в сравнении с тем, чего он требовал сам от себя. Поэтому всю свою жажду наполнить смыслом свое социальное существование он связал с детьми, прежде всего с сыном. Музыкальное образование сына превалировало над всеми другими задачами, в том числе и над его профессией. Мы недостаточно знаем об отношениях Моцарта с матерью, но отношения с отцом-музыкантом, обладающим сильной педагогической жилкой, ищущим удовлетворения своей настоящей, нереализованной потребностью в осмысленности через сына, в любом случае является благоприятной констелляцией для сублимационной переработки ранних детских конфликтов. Так, Леопольд Моцарт приветствовал первые попытки маленького Вольфганга сочинять музыку со слезами на глазах. Между отцом и сыном установилась крепкая связь любви, в награду за каждое музыкальное достижение мальчик получал отцовскую приязнь; и это, безусловно, способствовало развитию ребенка в направлении, желаемом отцом. Подробнее об этих взаимосвязях будет сказано ниже.

17

Возможно, будет полезно немного подробнее остановиться на той особой способности Моцарта, которую имеют в виду, когда называют его «гением». Конечно, от этого романтического термина лучше отказаться. Что под ним имеется в виду, определить совсем не сложно. Имеется в виду, что Моцарт мог делать то, чего подавляющее большинство людей делать не способно и что находится за пределами их воображения: Моцарт мог дать полную волю своей фантазии. Она выливалась в поток музыкальных образов, которые, будучи услышаны другими людьми, возбуждали их чувства самыми разнообразными способами. Самым главным при этом было то, что фантазия Моцарта выражала себя в комбинациях образов, которые хотя и оставались в рамках усвоенного им социального музыкального канона, но в то же время выходили далеко за пределы известных прежде комбинаций и содержащихся в них эмоциональных посланий. Именно эту способность создавать инновации в сфере звуковых образов с потенциальным или фактическим посланием для других людей, с возможностью отклика от них, мы и пытаемся отразить с

помощью таких понятий, как «творческий» или «творчество» применительно к музыке и — *mutatis mutandis* — к искусству вообще.

Тот, кто употребляет такие слова, часто не осознает, что большинство людей способны породить новаторские фантазии. Многие сны имеют такой характер. «Какая удивительная история приснилась мне сегодня», — говорят иногда люди. «Это, — сказала одна девушка, — как будто сны сняты не мне, а совсем другому человеку, потому что я понятия не имею, откуда у меня берутся такие идеи». То, что здесь обсуждается, не имеет ничего общего с объяснением содержания снов и не затрагивает новаторскую работу, проделанную в этом отношении Фрейдом и некоторыми из его учеников. Здесь речь идет о творческой стороне работы сновидения. Совершенно новые и часто совершенно непонятные для самого человека взаимосвязи проявляются в его снах³².

Но новаторские фантазии спящих, а также соответствующие фантазии бодрствующих специфическим образом отличаются от фантазий, которые превращаются в произведения искусства. Они чаще всего хаотичны или, во всяком случае, неупорядоченны, спутанны и, хотя часто живо интересуют того, кто видит этот сон, для других людей представляют лишь ограниченный интерес или вообще не имеют никакого значения. Особенность новаторских фантазий в форме произведений искусства состоит в том, что они разгораются на материале, доступном многим людям. Короче говоря, это фантазии, переставшие быть приватными. Звучит просто, но вся сложность создания произведения искусства становится очевидной, когда кто-то пытается перейти этот мост — мост от приватного к публичному; можно также назвать его мостом сублимации. Для такого шага человек должен быть в состоянии свою способность к фантазированию, проявляющуюся в личных дневных грезах и ночных сновидениях, подчинить внутренним закономерностям материала и таким образом очистить произведения от всех шлаков, исключительно связанных с его «я». Иными словами, он должен сделать релевантным для тебя, для него, для нас, для вас и для них то, что вначале было релевантно только для него самого. Этому требованию служит подчинение материалу, будь то слова, краски, камни, звуки или что-то еще.

Такое воплощение фантазий в материале, при котором не теряются их спонтанность, динамика, новаторская сила, требует к тому же способностей, превышающих простое фантазирование в материале. Оно требует основательного знакомства с присущими материалу внутренними законами: всестороннего обучения работе с ним, широкого знания его возможностей. Подобное обучение, приобретение этого знания таит в себе определенные опасности: оно может повредить силе и спонтанности фантазий, другими словами, нарушить *их* внутренние законы. Вместо того чтобы развивать свои фантазии дальше, работая с материалом, есть риск полностью парализовать их. Ведь трансформация, деанимализация, цивилизация элементарного потока фантазии посредством потока знания и, если все пойдет хорошо, происходящее в конце концов слияние первого со вторым при работе с материалом — это один из аспектов разрешения конфликта. Приобретенное знание, к которому относится и приобретенное мышление, или, выражаясь овеещающим языком традиции, — «разум», а на фрейдистском языке — «эго», сопротивляется более животным энергетическим импульсам, когда они стремятся подчинить себе скелетные мышцы, чтобы управлять их действиями. То, что эти либидинозные импульсы, пытаясь управлять человеческими действиями, также проходят и через палаты памяти, разжигая там огонь фантазий-снов и грез, и то, что при работе над произведением искусства они очищаются потоком знаний и в конце концов сливаются с ним, означает, таким образом, примирение изначально антагонистических внутриличностных течений.

Есть и другой аспект. Создание произведения искусства, обработка того или иного материала — это открытый процесс, продвижение по пути, никогда ранее не

пройденному этим человеком, а в случае великого мастера — по пути, которым никогда ранее вообще не следовал ни один человек. Художник экспериментирует. Он испытывает свою фантазию на оформляемом материале собственного воображения. В любой момент у него есть возможность направить творческий процесс в ту или другую сторону. Он может зайти не туда, может сказать себе, отступив на шаг: «Это не годится, это не так звучит, это не так выглядит. Это дешево, тривиально, рассыпается, не соединяется в тугую целостную структуру». Поэтому в создании произведения искусства участвует не только динамика потока фантазии, не только поток знания, но и судящая инстанция личности, художественная совесть творца — голос, который говорит: «Вот как это надо делать, вот так это выглядит, звучит, ощущается как надо, а вот так нет». Когда производство движется по известным путям, совесть индивида говорит голосом социального художественного канона. Но если художник, как Моцарт в поздние годы, сам развивает знакомый канон, то ему приходится полагаться на свою художественную совесть; углубляясь в материал, он должен быть способен быстро решить, соответствует ли направление, в котором его спонтанный поток фантазии увлекает его при работе над материалом, имманентно присущим этому материалу внутренним законам или нет.

Таким образом, и на этом уровне происходят примирение и слияние изначально плохо сочетающихся или конфликтующих между собой потоков в художнике — по крайней мере, в обществах, в которых создание произведений искусства является особой, высокоспециализированной и сложной деятельностью. Эти общества требуют от своих взрослых членов весьма значительной дифференциации функций эго, ид и суперэго. В них, когда либидинозный поток фантазии сравнительно свободно, не укрощенный знанием и совестью, выливается в материал, тогда художественные образы — как это можно видеть, например, в рисунках людей, страдающих шизофренией, — становятся разрозненными, несогласованными и часто бессвязными. Во многих случаях рядом оказываются вещи, которые не сочетаются друг с другом и имеют значение только для того, кто их создает. Внутренние законы материала, с помощью которых чувствование и видение художника могут быть переданы другим, не структурированы или полностью нарушены и не способны выполнять социализирующую функцию.

Вершина художественного творчества достигается тогда, когда спонтанность и изобретательность потока фантазии так сливаются со знанием присущих материалу внутренних законов и с силой суждения, присущей художественной совести, что новаторский поток фантазии в работе творца появляется как бы сам собой в форме, адекватной материалу и соответствующей художественной совести. Это один из наиболее социально плодотворных видов процесса сублимации³³.

18

Моцарт — представитель этого типа в его высшем проявлении. В его случае спонтанность потока фантазии, преобразованного в музыку, почти не нарушалась. Достаточно часто музыкальные изобретения изливались из него, как сны из спящего человека. Некоторые сообщения о Моцарте создают впечатление, что иногда, находясь в компании других людей, он вдруг начинал украдкой слушать музыкальное произведение, которое формировалось внутри него. Рассказывают, что в таких случаях он неожиданно извинялся и выходил, а через некоторое время возвращался в хорошем настроении; за это время он, как мы говорим, «сочинял» одно из своих произведений.

То, что в такие моменты произведение сочинялось само собой, объяснялось не только тесным слиянием потока его фантазии со знанием композитора-ремесленника о тембре и возможностях тех или иных инструментов или о традиционной форме музыкальных произведений, но и тесным соединением обоих потоков — потока знания и потока фантазии — с его высокоразвитой и чрезвычайно чуткой художественной совестью. То, что мы воспринимаем как совершенство многих его

произведений, в равной степени обусловлено богатством его изобретательной фантазии, всеохватным знанием музыкального материала и спонтанностью его музыкальной совести. Как бы ни были велики новшества его музыкальной фантазии, он никогда не сбивался с пути. Подобно тому как лунатик точно знает, куда ему нужно идти, Моцарт точно знал, какие звуковые формы — в рамках социального канона, в котором он работал, — соответствуют имманентной закономерности музыки, которую он пишет, а какие он должен отвергнуть.

Новые идеи приходят. Иногда, подобно сновидениям спящего, они через какое-то время исчезают сами собой и, возможно, оставляют следы, более или менее совершенные, на записывающем устройстве, которое мы называем «памятью», так что художник может столкнуться со своими собственными идеями, как зритель с работой другого художника; он может, так сказать, проверить их, рассмотрев на расстоянии, продолжить работу над ними и улучшить или — если его художественная совесть подведет — ухудшить их. Однако в отличие от идей, приходящих в голову любому человеку в ходе сновидений, идеи художника соотнесены и с материалом, и с обществом. Они образуют особую форму коммуникации, нацелены на то, чтобы понравиться публике, произвести резонанс, положительный или отрицательный, на то, чтобы вызвать удовольствие или гнев, аплодисменты или освистывание, любовь или ненависть.

При этом тот факт, что эти идеи соотносятся одновременно и с материалом, и с обществом, отнюдь не случаен, хотя взаимосвязь между тем и другим может быть на первый взгляд неочевидной. Каждый из материалов, характерных для той или иной сферы искусства, имеет свои неисчерпаемые внутренние законы и способен оказывать соответствующее сопротивление произволу творца. Для того чтобы возникло произведение искусства, личный поток фантазии художника должен быть преобразован таким образом, чтобы его можно было представить в одном из этих материалов. Только благодаря тому, что художник — при спонтанном соединении фантазии и материала — способен преодолеть и постоянное напряжение между ними, фантазия обретает форму, становится неотъемлемой частью произведения и в то же время делается коммуникабельной, то есть становится объектом возможного отклика со стороны других, пусть даже не обязательно современников художника.

Но это также означает, что ни один художник, даже Моцарт, никогда не создает произведения искусства совсем без усилий. Необычайно высокая степень слияния потока его фантазии с внутренним законом его материала, поразительная легкость, с которой ему на ум приходили длинные потоки тональных форм и образов, чья новаторская изобретательность и богатство идей сочетались как бы сами собой с имманентной логикой их формального качества, вовсе не всегда освобождали Моцарта от усилий по проверке и переработке сделанного под присмотром совести. Ведь говорят же, что однажды, в конце жизни, он заметил, что ему легче сочинять, чем не сочинять³⁴. Это показательное заявление, и многое говорит в пользу его подлинности. На первый взгляд может сложиться впечатление, что это слова любимца богов. Только при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что перед нами исполненное боли высказывание много страдавшего человека³⁵.

Возможно, это краткое упоминание о структурах личности, которые действовали в таком удивительном человеке, как Моцарт, и не только в нем, немного поможет нам перестать считать чем-то само собой разумеющимся привычные разговоры о Моцарте-человеке и Моцарте-художнике словно о двоих разных людях. В прошлом люди пытались идеализировать Моцарта-человека, чтобы он соответствовал предвзятому идеальному образу гения. Сегодня люди иногда склонны относиться к Моцарту-художнику как к некоему сверхчеловеку, а к Моцарту-человеку — с тихим презрением. Такой оценки он не заслуживает. Не в последнюю очередь она основана на упомянутом выше представлении, будто его музыкальные способности были унаследованным природным даром, никак не связанным с остальными качествами

его личности. Чтобы исправить такие представления, полезно напомнить о том, насколько обширные познания о музыке и насколько высокоразвитая совесть были неотъемлемыми составляющими его творчества. Многие стереотипные высказывания, которые можно встретить в этом контексте, фразы типа «Моцарт просто не мог сфальшивить», закрепляют идею о том, что художественная совесть является одной из врожденных функций людей, включая Моцарта. Но совесть, в какой бы конкретной форме она ни проявлялась, не является врожденной ни для кого. В конституции человека заложен, самое большее, потенциал для формирования совести. Этот потенциал активизируется и трансформируется в конкретную сущность в процессе совместной жизни человека с другими людьми. Индивидуальная совесть специфична для того общества, в котором существует индивид. Это видно по художественной совести Моцарта, по его настроенности на такую своеобразную музыку, как музыка придворного общества.

О становлении одного гения

19

Сегодня никто не возьмется разрешить вопрос о генезисе такого необыкновенного таланта, каким обладал Моцарт. Но можно более четко сформулировать сам вопрос и наметить направления, двигаясь в которых мы имеем шанс найти ответы. В этом отношении частный случай тоже имеет парадигматическое значение. Проблема того, как появляется уникальный творческий дар, в некоторой степени касается всех людей.

У Моцарта было очень необычное детство. По сей день мы знаем его как «вундеркинда» *par excellence*. Уже на четвертом году жизни он мог под руководством отца за очень короткое время заучивать и исполнять довольно сложные музыкальные произведения. В возрасте пяти лет он начал сочинять музыку. Ему не исполнилось еще и шести лет, когда отец взял его и его сестру в их первую концертную поездку — в Мюнхен, где оба ребенка продемонстрировали свое мастерство перед баварским курфюрстом Максимилианом III. Позже, осенью 1762 года, три Моцарта отправились в Вену, где играли, в частности, при императорском дворе. Вольфганг Моцарт был хрупким и болезненным ребенком, но везде его восхваляли и восхищались его необыкновенными музыкальными способностями. Огромный успех, который Леопольд Моцарт имел в Вене, демонстрируя своих детей, особенно маленького сына, побудил его организовать «мировое турне» по дворам и дворцам Европы.

С социологической точки зрения концертные поездки семьи Моцарт показывают нам ее в своеобразном, в некоторых отношениях почти уникальном, аутсайдерском положении. Из тесного мира зальцбургской жизни, где в их ближайший круг общения входили придворный трубач и придворный кондитер, Моцарты, начиная с поездки в Вену, одним махом переносятся в высшие сферы общества. 16 октября 1762 года отец пишет домой из Вены, что молодой граф Пальфи слышал концерт шестилетнего Вольфганга в Линце. Через него весть о местонахождении ребенка дошла до императрицы; отсюда произошло приглашение дать концерт при дворе. Леопольд Моцарт пишет об этом так:

Сейчас нет времени, могу лишь второпях сообщить, что мы были так необычайно милостиво приняты их величествами, что, если я расскажу об этом, это сочтут басней. Довольно! Вольферл вскочил императрице на колени, обхватил ее за шею и добросовестно расцеловал. Короче говоря, мы пробыли у нее с трех часов до шести, и сам император вышел в другую комнату, чтобы пригласить меня послушать, как инфанта играет на скрипке. 15-го числа императрица прислала через тайного казначея, который приехал к нашему дому в парадном мундире, 2 платья: одно для мальчика, другое для девочки. Как только придет приказ, они должны явиться ко двору, и тайный казначей за ними выйдет. Сегодня в половине третьего они должны отправиться к двум самым младшим эрцгерцогам, в четыре часа — к графу Пальфи,

венгерскому канцлеру. Вчера мы были у графа Кауница, а позавчера — у графини Кюнцин, а затем у графа фон Улефельда. У нас уже снова на два дня все занято³⁶. И так продолжается день за днем. Императрица поручает своему казначею выдать отцу 100 дукатов; одна академия приносит шесть дукатов, некоторые из высокопоставленных господ и дам, перед которыми выступают дети, в итоге дают только по два дуката. 19 октября отец посылает 120 дукатов своему другу-купцу, чтобы тот вложил их в надежные бумаги; часть денег, однако, должна быть использована для покупки дорожной кареты, «чтобы доставить моим детям больше удобства»³⁷. Для шестилетнего мальчика это турне, как и все последующие, — тяжелая и изнурительная работа. Он заболевает скарлатиной, и концерты приходится на некоторое время прервать. Он получает возможность оставаться в постели и отдыхать.

Это небольшой пример той жизни, которую семья Моцарт, особенно отец и сын, вели — с перерывами — примерно до того времени, когда последнему исполнился 21 год.

Итак, когда Вольфгангу было семь лет, Леопольд Моцарт взял сына вместе с женой и дочерью в большую поездку по Европе. Семья провела в путешествии более трех лет. Где бы они ни выступали, эти двое детей, особенно «мальчуган», производили сенсацию. Он играл на клавесине как взрослый, выполнял все трюки, которые от него требовали, — например, играл по закрытым тканью клавишам или одним пальцем. Он постоянно находился в тесном контакте с «великими» мира сего. В Париже и Лондоне вся семья была приглашена ко двору. Все это возбуждало и удивляло ребенка, но в то же время ему приходилось постоянно трудиться. Повсюду, куда они приезжали, отец устраивал для сына и дочери как можно больше выступлений. И они приносили деньги. Ибо как еще он мог покрыть расходы на турне, если не за счет постоянного дохода от детских концертов? Как и концертные турне современных виртуозов, это было коммерческое предприятие. Вместе с тем и для Леопольда, и для его сына оно было в высшей степени осмысленным и наполняло смыслом их жизнь.

Однако вельможи, перед которыми выступали дети, платили их отцу по собственному усмотрению. Плата художнику, виртуозу, в то время, в соответствии с абсолютистской придворной традицией, все еще была подарком, делаемым из милости. Размер его никогда нельзя было предсказать — он зависел от щедрости монарха или аристократа, для которого играли. Некоторые из них были щедрыми, другие — большинство — не оправдывали ожиданий Моцарта-старшего. Его письма создают впечатление, что финансовая выгода от кочевой жизни, связанной с путешествиями по дворам и замкам Европы, поначалу была вполне удовлетворительной. Временно благосостояние семьи выросло. Но слава вундеркиндов по мере их взросления быстро проходила. Во время второго посещения Парижа и Вены прием был заметно прохладнее, чем во время первого, и сборы, соответственно, ниже. Но все же в итоге поездки, которая завершилась 29 ноября 1766 года возвращением в Зальцбург, похоже, обеспечила семье больший доход, чем она имела в Зальцбурге.

В 1767 году Моцарты снова отправились в Вену, где их застигла эпидемия оспы. У них была аудиенция у императрицы Марии Терезии и ее сына Иосифа II. Император предложил, чтобы юный Моцарт написал оперу, и отец согласился — отчасти потому, что надеялся, что это заставит наконец завистников замолчать. Весной и летом 1768 года двенадцатилетний Моцарт написал свою первую *opera buffa* «Притворная простушка» (*La finta semplice*), однако ее постановка не состоялась из-за сопротивления руководства театра. В конце лета того же года Вольфганг написал зингшпиль «Бастьен и Бастьенна», который вскоре был поставлен в Садовом театре знаменитого доктора Месмера и время от времени ставится по сей день. На этот раз семья отсутствовала в Зальцбурге всего полтора года, до января 1769-го.

В 1770 году отец вместе с сыном отправился в путешествие в Италию, где юный Моцарт праздновал новые триумфы. Помимо прочего, он сдал экзамен в Болонской филармонической академии, который был бы достаточно сложным и для большинства взрослых музыкантов. По заказу болонского театра Вольфганг начал писать оперу-серию «Митридат, царь понтийский» (*Mitridate, Rè di Ponto*), премьера которой состоялась в Милане в декабре того же года. В марте 1771-го отец и сын вернулись в Зальцбург, но уже в августе — Моцарту-младшему исполнилось к тому времени 15 лет — они отправились в Италию во второй раз и вернулись к концу года. Леопольд Моцарт занимал должность вице-капельмейстера при зальцбургском дворе, но старый князь-епископ проявил снисхождение, поскольку мог не платить ему жалованье за время отсутствия. После его смерти в 1772 году в Зальцбург прибыл новый духовный и светский владыка — граф Иероним Коллоредо, который установил более строгий режим.

Период с 1756 по 1777 год можно, наверное, назвать годами учения Моцарта. Если присмотреться к ним повнимательнее, то не останется и следа от упомянутого ранее представления, будто «гений» существовал изначально и, независимо от опыта юности, следуя лишь своему внутреннему закону, наконец достиг зрелости в таких произведениях, как «Дон Жуан» или симфония «Юпитер». Становится понятно, что особенности детства Вольфганга Моцарта и годы учения совершенно неотделимы от особенностей его личности, к которым относится понятие гениальности.

20

Какой образ юного Моцарта вырисовывается перед нами? Среди самых ранних свидетельств, которыми мы располагаем, есть рассказ о необычайной слуховой чувствительности этого ребенка и его особо сильной и уязвимой потребности в любви. Друг дома, зальцбургский придворный трубач Шахтнер, рассказывает³⁸: [...] И даже ребяческие шалости и баловство надлежало сопровождать музыкой, чтобы они могли стать для него интересными; если мы, Он и Я, несли для забавы игрушки из одной комнаты в другую, то всякий раз тот из нас, кто шел с пустыми руками, должен был по этому случаю петь и играть на скрипке какой-нибудь марш. И далее:

[...] маленький Вольфганг почти до десятилетнего возраста боялся трубы, если играли только на ней одной без сопровождения других инструментов. Даже сам вид трубы действовал на Вольфганга так, будто бы в него направлен пистолет.

Шахтнер же описывает и очень раннее желание любви³⁹:

Поскольку я [...] с ним возился, он так сильно меня полюбил, что часто спрашивал меня по десять раз на дню, люблю ли я его, и, если я иногда, хотя бы в шутку, говорил, что нет, глаза его тут же наполнялись горячими слезами.

Похоже, что еще в раннем детстве Моцарт, испытывая потребность в любви, был лишен уверенности в том, что получит ее. Чувство, что его не любят, с годами вновь и вновь подкреплялось различными переживаниями, и интенсивность неудовлетворенной жажды быть любимым, которая ощущается на протяжении всей жизни Моцарта как доминирующее желание, в очень большой степени определяла, что именно для него наполняло жизнь смыслом, а что — лишало ее смысла. В детстве он постоянно нуждался в заверениях, что его любят, и, когда его потребность не удовлетворялась, он открыто выражал печаль и отчаяние. В воспоминаниях Шахтнера со всей очевидностью проявляется особая уязвимость мальчика: если его не любили, его это очень ранило, — вероятно, у него не было никакой защиты от этого.

Как мужчина он был не менее чувствительным и ранимым. Стремление получать доказательства любви, приязни и дружбы — за которым угадывается известная мера ненависти к себе, ощущение себя недостойным любви — всю жизнь было одной из его доминирующих черт. В письме, в котором он сообщает отцу о предстоящей женитьбе на Констанции Вебер, фразу «и она любит меня от всего сердца» он

заканчивает — вероятно, по ошибке — вопросительным знаком⁴⁰, а в другом письме, к жене, он цитирует строчку из «Волшебной флейты»: «Смерть и отчаяние были ему наградой». Это сказано о мужчине, который полагался на женщин⁴¹.

В те поздние годы Моцарт старался скрыть свою уязвимость. Он защищался от нее часто мрачным и грубым юмором, но прежде всего — забвением, незамечанием, твердым безразличием к поражениям. И, разумеется, музыкой, особенно сочинением ее. Возможно, музыка помогала ему преодолевать невзгоды с самого детства. Долгое время она, конечно, приносила ему любовь и восхищение. Когда чувство нелюбимости и, следовательно, одиночества становилось слишком сильным, музыка, вероятно, давала ему убежище и утешение. Однако в конце жизни Моцарт больше не мог закрывать глаза на то, что стало очевидным: его постигла неудача, неутоленной осталась его жажда любви, его существование лишилось смысла. И тогда он сдался и умер — очевидно, лишенный успеха, хотя и успех, и слава уже ждали его за следующим поворотом.

21

Моцарт-отец, сам музыкант, научил Вольфганга играть на клавире, вероятно, уже в трехлетнем возрасте. Возможно, в нем очень рано пробудилась слабая надежда с помощью сына подняться по социальной лестнице, то есть добиться того, чего он своими силами добился лишь в небольшой степени — по сравнению с требованиями, которые он предъявлял к себе. Несомненно, Леопольд посвящал мальчику гораздо больше сил и времени, чем было принято. Он завладел сыном и, как отец вундеркинда, стал вести жизнь, которая ему дотоле была недоступна. В течение 20 лет, фактически до начала путешествия в Париж с матерью, Вольфганг практически постоянно жил — и путешествовал — с отцом. Он всегда был с ним вместе, всегда у него на глазах и под его опекой. Очевидно, он не ходил в школу; все свое образование, раннее обучение музыке, владение иностранными языками и получение всех прочих познаний, которые он усвоил, — все это он приобрел по предписаниям отца и с его помощью.

Поэтому вполне естественно будет сказать, что Леопольд Моцарт стремился достичь того, чего ему самому прежде не хватало, — наполненности своей жизни смыслом — через своего сына. Ни к чему спрашивать, правильно ли он поступил. Когда речь заходит о наполнении собственного существования смыслом, люди часто пренебрегают интересами и желаниями ближних. В течение 20 лет отец работал над сыном, почти как скульптор над статуей, — работал над «вундеркиндом», которого, как он часто заявлял, ему Бог послал в Своей милости и который, возможно, не стал бы вундеркиндом без его неустанного труда. В сентябре 1777 года ему пришлось впервые отпустить сына в поездку, в которой он не мог его сопровождать, так как в противном случае потерял бы место при новом князе-епископе; впрочем, эта поездка в Париж, которую он финансировал, была абсолютно необходима для его собственных надежд на будущее. И вот, разрываясь между двумя необходимостями, Леопольд отправил мать в путешествие вместе с сыном, а сам остался, как он пишет, глубоко подавленным, с симптомами болезни и тяжелой депрессии. Одна из самых распространенных фигур в психотерапевтической сценарии наших дней — полностью завладевающая ребенком мать, *possessive mother*. Реже — по крайней мере, при нынешнем состоянии наблюдений — встречается отец-собственник. Примером такой фигуры может, наверное, служить Леопольд Моцарт.

И вновь необходимо добавить, что данная констатация является установлением факта в диагностических целях. Кто может назначать себя в таких делах судьей? Наша задача — лучше понять великого человека, Вольфганга Амадея Моцарта, которому человечество обязано огромной радостью. Вовсе без родителей — в данном случае в первую очередь без отца — понять его невозможно.

Итак, вот что вкратце мы знаем об отце: Леопольд Моцарт происходил из семьи ремесленников. И его отец, и брат были аугсбургскими переплетчиками. Возможно, о статусе семьи можно составить представление, узнав, что, когда молодой Вольфганг остановился в Аугсбурге по пути в Париж и был принят одним высокопоставленным патрицием, его дяде, брату Леопольда, пришлось остаться за дверью и ждать на улице, пока племянник снова выйдет⁴².

О том, как Леопольд Моцарт поднялся от ранга ремесленника до ранга придворного музыканта и вице-капельмейстера зальцбургского двора, здесь рассказывать нет нужды. Это был — в том числе, предположительно, и с его собственной точки зрения — шаг вперед, но шаг не очень большой, значительно меньший, чем он надеялся. Он написал учебник по игре на скрипке, который был хорошо принят и сделал его имя известным, а также ряд композиций, которые, насколько мы знаем, были не лучше и не хуже множества других. Он был более или менее доволен своей службой в Зальцбурге при мягком режиме старого архиепископа, хотя еще до рождения сына он, кажется, искал способа достичь — возможно, с помощью своего учебника — более высокого положения, при более крупном и богатом дворе. Более строгий режим при графе Коллоредо был для него давящим, фактически невыносимым. Но что ему оставалось делать? В душе он был гордым человеком. Он полностью осознавал свое интеллектуальное превосходство над большинством придворных лизоблюдов; он проявлял живой интерес к политическим событиям своего времени, не только ближним, но и далеким, и, как свидетельствуют его письма, обладал поразительным пониманием и наблюдательностью в отношении происходившего при дворах всего мира.

Сын писал ему по дороге в Париж, что ненавидит пресмыкаться⁴³. И действительно, это одна из самых ярких черт Моцарта: сколько бы он ни вращался в придворно-аристократических кругах, он не лебезил, не льстил, не пресмыкался. Леопольд Моцарт, вероятно, был не менее гордым человеком. Но если он не хотел вернуться к своему ремеслу или оказаться на улице, ему оставалось только играть придворного. *Как* он играл, лучше всего видно на портрете, написанном в 1765 году, — с несколько злобно сжатым ртом и недоверчивыми глазами⁴⁴. Ему приходилось нагибаться и кланяться, льстить и лебезить, хотя он и не признавался в этом сыну. Кстати, кланялся он иногда настолько преувеличенно, что всякому становилось ясно: делает он это не добровольно. Моцарт-отец, конечно, лучше сына умел перенимать придворные манеры, но они не вошли в его плоть и кровь, не стали для него второй натурой.

Человек, который предстает перед нами при чтении писем Леопольда Моцарта, — это человек со специфически буржуазными взглядами, чьи ум и проницательность часто противоречат его озлобленности, черным депрессиям, паническому страху и мукам совести. Непростой человек. Он исповедовал доктрины Просвещения, а после неожиданного выздоровления дочери от тяжкого недуга сразу же заказал в различных церквях Зальцбурга ряд месс, которые он, должно быть, в страхе обещал святым во время ее болезни. Он был рационалистом в духе своего времени и в то же время склонялся к вере в чудеса в духе церкви, которой он оставался верно предан. Свой план концертного турне с двумя детьми он оправдывал открыто антипросветительским утверждением, что он обязан «возвестить миру о чуде, которому Бог судил родиться в Зальцбурге»:

Этот поступок я задолжал Богу Всемогущему, а иначе я был бы самой неблагодарной тварью: и если я когда-то обязан убедить мир в этом чуде, то именно сейчас, когда всё, что только называется чудом, высмеивают, а все чудеса опровергают⁴⁵.

В отношениях с сыном Леопольд, похоже, тоже был не в ладу с самим собой. Его мучило чувство вины, и он часто колебался между тем долгом, который он сам себе избрал и который наполнял смыслом его существование, — посредством неумолимой дисциплины и труда сделать из сына что-то «великое», — и состраданием к ребенку,

в котором у него не было недостатка. Выдержка из другого письма ясно это показывает:

Бог (слишком добрый ко мне, нехорошему человеку) дал моим детям такие таланты, что, не думая о долге отца, я был бы склонен пожертвовать всем ради того, чтобы их хорошо взрастить. Каждое мгновение, которое я теряю, потеряно навеки. И если я когда-либо знал, как драгоценно время для юности, то я знаю это теперь. Вы знаете, что мои дети приучены к труду: если бы они привыкли к праздности под предлогом, что один мешает другому, то вся моя постройка рухнула бы; привычка — это железная [рубашка], и вы сами знаете, как многому мои дети, особенно Вольфгангерл, должны научиться⁴⁶.

Однажды Леопольд заметил, что хотел бы быть не только отцом своего сына, но и его лучшим другом⁴⁷. В то же время он с помощью искусства аргументации, которым владел гораздо лучше, всегда заставлял сына делать то, что считал правильным. Сам он учился у иезуитов. Модели, которые он запомнил из собственного воспитания, в определенной степени помогали ему в обращении с собственными детьми. Будучи просвещенным человеком, он не бил их. Суровость палки, от которой он их избавил, он заменил суровостью интеллекта, который был не менее эффективным — и не менее болезненным — средством поддержания дисциплины. Короче говоря, он обладал свойственной многим педагогически одаренным рационалистам способностью: с помощью холодной логики безличных аргументов и собственных более обширных познаний добиваться того, чтобы воспитуемые починались воле воспитателя.

Итак, юный Моцарт вырос в этой школе, привязанный к отцу, для которого социальный, а значит, и финансовый успех сына в годы его детства и ранней юности означал единственный шанс вырваться из противного ему положения и при этом найти то, что наполнило бы смыслом его жизнь.

22

Потребность отца в смысле отвечала определенным образом потребностям сына, пока он был маленьким. Надежда Леопольда достичь с помощью Вольфганга того, чего не достиг сам, нашла отклик в сильной потребности ребенка в любви; мальчик явно получал удовольствие оттого, что отец ставил перед ним музыкальные задачи.

То, что слуховая чувствительность у разных людей различается в силу их наследственности, то есть то, что Моцарт-сын от рождения был наделен необычайно высокой чувствительностью к звукам, — вполне возможно, пусть в данном случае и недоказуемо. Доказуемой и, благодаря этому, более доступной для понимания является взаимосвязь между особой человеческой констелляцией, в которой прошли детство и юность Моцарта-сына, и развитием его особого таланта, а также вообще всего того, что стало для него значимым как наполняющее его жизнь смыслом или опустошающее ее. Интенсивная жажда отца (часто страдавшего от чувства вины и депрессии) наполнить смыслом свою жизнь через своего маленького сына и интенсивная жажда любви и приязни, которую испытывал этот сын (имевший потребность в любви и уже в раннем возрасте лишившийся уверенности в том, что может и должен получить ее), подпитывали друг друга.

Мы не знаем точно, какую роль в этой комбинации играла мать; источники говорят об этом недостаточно. Она, судя по всему, была сердечной, живой и терпеливой женщиной не без интереса к музыке, родом из семьи, тоже вышедшей из ремесленного сословия. Насколько можно судить, она беспрекословно и без особого труда подчинялась власти мужа, как это было принято у женщин ее круга. Семью родителей Вольфганга Моцарта сегодня можно было бы назвать счастливым браком старого типа: муж принимал все решения, а жена следовала за ним с полным доверием к его порядочности, его приязни к ней и его интеллектуальному превосходству. Очевидно, что мать полностью отождествляла себя со своей семьей; в письмах она иногда говорит «мы» там, где можно было бы ожидать «я».

Конечно, нет ничего необычного в том, что у ребенка развиваются именно те способности, которые отвечают жажде смысла, ощущаемой его отцом, а приязнь и внимание отца в свою очередь отвечают жажде смысла, испытываемой ребенком. Здесь она проявляется с особой отчетливостью, потому что в этот ранний период их отношений потребности отца и сына были так хорошо согласованы, так явно сочетались друг с другом. Каждый признак музыкального таланта в сыне делал счастливым отца. Его счастье выразилось в той интенсивности, с которой он старался развить талант ребенка, и в том, что он с ним постоянно занимался, и в той любви и приязни, которые он ему дарил. И все это делало счастливым ребенка и подвигало его к новым достижениям, которые сулили ему любовь.

Вряд ли можно сомневаться, что и негативные чувства также играли роль в этой двойной связи, тем более что у таких маленьких детей эмоции почти всегда двойственны. Но немногие источники, которыми мы располагаем по тому периоду, позволяют нам видеть в основном положительные стороны. Один биограф резюмирует их данными следующим образом:

К «папе» он был привязан трогательной любовью: каждый вечер перед отходом ко сну он забирался в его кресло и пел с отцом мелодию на итальянский текст, чтобы затем, в качестве финала, запечатлеть поцелуй на «кончике носа» своего родителя⁴⁸. Много лет спустя, когда сын, опьяненный большой любовью, захочет вырваться из уз этой двойной связи, отец в отчаянном письме-предостережении напомним ему об этих сценах из детства.

На дворе 1778 год, Вольфгангу 22 года. Он очертя голову влюбился в семнадцатилетнюю девушку, старшую сестру своей будущей жены, и хочет отказаться от запланированной отцом поездки в Париж. Он намерен посвятить себя образованию возлюбленной и совершить с ней турне по Италии, чтобы сделать ее знаменитой певицей. Это фантастический план; он ставит под угрозу все надежды, которые отец возлагал на успех сына в столице Франции. Леопольд Моцарт изо всех сил пытается обуздать гнев и отчаяние по поводу бессмысленного проекта и непослушания отпрыска. Но сам он прикован к Зальцбургу, а сын с матерью находится далеко, в Мангейме. Только с помощью писем отец может побудить юношу, постепенно ускользающего из-под его контроля, не бросать намеченную поездку в Париж. И вот в многостраничном письме от 12 февраля 1778 года он напоминает ему о сценах из детства:

Я прошу тебя, мой дорогой сын, прочти это письмо внимательно — найди время, чтобы прочитать его и подумать над ним. Господи Боже все милостивый, прошли те радостные для меня мгновенья, когда ты ребенком и отроком не ложился спать без того, чтобы, встав на кресло, спеть мне *oragnia figatafa*, расцеловать меня, а в конце поцеловать в кончик носа и сказать, что, когда я состарюсь, ты поместишь меня в капсулу со стеклом спереди, без воздуха, чтобы я всегда был при тебе и в почете. — Поэтому выслушай меня с терпением! Наши зальцб[ургские] тяготы тебе все известны: ты знаешь о моих скудных средствах к существованию и, наконец, почему я сдержал данное тебе обещание отпустить тебя дальше, и все мои бедствия. Замысел твоей поездки имел две причины: или искать постоянную хорошую службу, или, если это не удастся, отправиться в большое место, где большие заработки. И то и другое было нацелено на замысел поддержать твоих родителей и помочь твоей сестрице пробиться в жизни, но прежде всего — обеспечить тебе славу и честь в мире, что частично уже и произошло, когда ты был ребенком, частично — когда ты был юношей. И теперь только от тебя зависит, сможешь ли ты мало-помалу подняться до величайшего почета из когда-либо достигнутых музыкантом: это твой долг перед твоим необыкновенным талантом, полученным от все милостивого Бога; и только от твоего ума и образа жизни зависит, умрешь ли ты как простой музыкант, забытый всем миром, или как знаменитый капельмейстер, о котором потомки будут еще и читать в книгах; умрешь ли ты у женщины с комнатой, полной обездоленных детей,

на соломенном тюфяке, или после жизни, проведенной по-христ[иански], с удовольствием, честью и посмертной славой, хорошо обеспеченный всем, что нужно твоей семье, и почитаемый всем миром?⁴⁹

В ответе от 19 февраля Вольфганг говорит, что он никогда и не ожидал ничего другого, кроме того, что отец не одобрит путешествие с девушкой (и ее семьей), и добавляет:

Времена, когда я, стоя на кресле, пел вам *oragna fiagata fà* [...] разумеется, миновали, но разве из-за этого мое глубокое уважение, к вам, любовь и покорность стали меньше? — мне больше нечего сказать. относительно ваших упреков в мою сторону из-за маленькой певицы в Мюнхене, я Должен признать, что был ослом [...] ⁵⁰
Вскоре после этого из-под его пера вырывается двусмысленное замечание, что в конце концов он приехал в Мюнхен «прямоком из Зальцбурга, где отучают противоречить». Может быть, это относилось к князю-епископу, но, скорее всего, также и к отцу.

Его письмо четко отражает давление, которое на него оказывалось. Жажда вырваться из стесненных условий главенствовала в его жизни; жажда смысла, в которой потребность найти выход из тяжелого материального положения смешивалась с потребностью в уважении и человеческом достоинстве, угнетала его не меньше, чем неудовлетворительное положение при дворе. Теперь легче понять, как получилось, что отец уже через несколько лет после рождения Вольфганга стал превращать его образование в дело всей своей жизни. Неудивительно, что сила, которая двигала отцом, и оказываемое на него давление в преобразованном виде переносились на сына.

23

Выше уже говорилось, какое значение может иметь для человека то, что он является кем-то во втором поколении, — другими словами, что он с малых лет растет в семье, дающей ему интенсивные импульсы в той области, в которой развивается его талант. Слышал ли Моцарт игру своего отца на скрипке в первый год своей жизни — неизвестно, но исключать это нельзя. Во всяком случае, есть сообщения о том, что уже в раннем возрасте он присутствовал при ежедневных уроках игры на клавесине, которые отец давал Анне, старшей сестре Вольфганга.

Вскоре младший брат сам попробовал играть на клавире. Соперничество между братьями и сестрами — один из самых сильных стимулов в раннем детстве. Подражая сестре и тоже ударяя по клавишам, юный Моцарт, как и многие дети в таком же положении, возможно, пытался заполучить свою долю любви и внимания, которые его отец уделял старшей сопернице. Отец был рад необычайно раннему интересу сына к звукам спинета, а затем и к игре на скрипке и с тех пор он стал давать и ему — в форме регулярных уроков музыки — любовь и внимание, которые в глазах ребенка ранее уделялись только сестре. Сын живо реагировал на педагогические усилия отца, осваивая программу музыкальных уроков в таком темпе и таком объеме, которые намного превзошли все ожидания, и это, должно быть, усилило приязнь Леопольда к отпрыску, а возросшая приязнь отца подстегнула ребенка к новым достижениям.

Сначала Моцарт-старший был поражен и восхищен тем, как необычайно быстро его сын все схватывал, — а в развитие этого дара он, сам того не осознавая, внес решающий вклад. Необыкновенное чувство звука и звуковая память юного Вольфганга, а также прочность усвоения им выученного отец искренне считал своего рода чудом. Систематические уроки, которые он давал сыну с трехлетнего возраста, усиливали это впечатление. Уроки были строгими, с регулярными упражнениями по нотной тетради, которую отец составил сам. Рукопись эта сохранилась. Она состоит из 135 пьес, в основном в форме менуэта, методично расположенных от более легких к более трудным упражнениям. До нас дошли и некоторые из первых попыток

ребенка создать музыкальные композиции, которые вызвали у отца «слезы восхищения и радости»⁵¹.

Будучи мудрым и предусмотрительным, Леопольд Моцарт осознавал возможности, которые открывались перед ним и его семьей. Как отец, друг, учитель и импресарио, он с тех пор посвятил свою жизнь сыну. Выражением этой деятельности стала длинная серия концертных турне, описанная несколько подробнее выше.

24

Моцарт прошел очень трудную школу. Что она принесла ему?

Положительной стороной является уникальное богатство музыкальных стимулов, которые Вольфганг получал дома и во время турне. Моцарт-отец начал с того, что пытался сформировать у сына понимание музыки в духе традиций того времени. Он ориентировался на ставший каноническим фонд музыкальных знаний. Это соответствовало как его собственному вкусу, так и вкусу публики, от благосклонности которой зависел успех концертных турне. Публика не хотела, чтобы ей представляли что-то необычное, никаких комбинаций звуков, к которым уху понадобилось бы сначала привыкнуть. Она хотела слышать музыкальные произведения в знакомом ей стиле — возможно, в новейшей, самой модной версии, но ничего сложного, ничего индивидуализированного, ничего такого, что требовало бы от нее усилий. Одним словом, от молодых музыкантов ожидали легкой, приятной музыки. Трудной ей разрешалось быть только в техническом отношении, но не с точки зрения формального качества. Восхищались виртуозами и виртуозностью.

Итак, Моцарт получил от отца очень основательную традиционную выучку. В возрасте от трех до шести лет он познакомился с творчеством большинства музыкантов, известных в Австрии и Южной Германии, а также, вероятно, и некоторых северогерманских композиторов. Однако, путешествуя, он приобрел гораздо более широкие знания о музыкальной жизни своего времени. В Париже он познакомился с произведениями Люлли, Филидора, Иоганна Шоберта и других выдающихся представителей французской школы; в Лондоне — с творениями Генделя, Иоганна Кристиана Баха и другого ученика Баха-старшего, Карла Фридриха Абеля. В Вене он услышал сочинения Георга Кристофа Вагензейля и Георга Рейттера, учителя Гайдна. В Италии он познакомился с падре Мартини — ведущим мастером контрапункта того времени. Он услышал новейшие на тот момент итальянские оперы и лично встречался с их авторами. Он также познакомился с представителями мангеймской школы. Йозеф Гайдн произвел на него глубокое впечатление; он многому научился у Гайдна, который в свою очередь не скрывал величайшего восхищения, которое вызывал у него юный Моцарт.

Многие из только что упомянутых имен ничего не говорят современной музыкальной аудитории. Но если мы хотим понять, что значили для Моцарта и для его развития путешествия, которые совершал с ним отец, то упомянуть эти имена надо уже хотя бы ради их пестроты. Сегодня легко получить доступ к современному музыкальному творчеству всех континентов, если возникает такое желание. Во времена же Моцарта мало кто из молодых людей получал такое всестороннее музыкальное образование — всестороннее в понимании той эпохи, — как он.

Возникает вопрос: не закоснел бы Моцарт, несмотря на весь свой талант, в традиционном музыкальном языке своего времени, как его отец, если бы провел свое детство исключительно в Зальцбурге (и если бы впоследствии не смог вырваться из Зальцбурга)? По всей вероятности, разнообразие музыкального опыта, который ему довелось приобрести во время путешествий, способствовало развитию его склонности к экспериментам и поиску новых синтезов различных стилей и школ своего времени. Возможно, это разнообразие сыграло роль в формировании у него особой способности отпускать поводья музыкальных грез, никогда не теряя над ними контроля.

Одновременно можно проследить, как Моцарт вначале перерабатывал то, что воспринимал от других, в имитации; в этом ему помогала необыкновенная музыкальная память. Лишь постепенно, по мере взросления, он приобрел способность включать полученные таким образом познания в поток собственной фантазии и так создавать нечто новое, никогда ранее не слышанное. Тетрадь с набросками, относящаяся к периоду пребывания Моцартов в Лондоне, показывает, как восьми-девятилетний ребенок пытался — пока еще очень неуклюже — соединять друг с другом получаемые впечатления. Синтез, дальнейшее развитие заданного канона и превращение его в индивидуальный музыкальный язык были долгим процессом, который требовал много усилий, труда и который в огромной степени зависел также и от жизненных обстоятельств Моцарта.

25

Конечно, этот шанс извлечь пользу из богатства разнообразных стимулов мог бы оказаться упущен, если бы принимающий человек не был восприимчив. Моцарт, безусловно, был таким в высочайшей мере. Его раннее и интенсивное соприкосновение с музыкой, многолетнее строгое обучение у отца, стимулирующая, но трудоемкая карьера вундеркинда в сочетании с тяжелой борьбой семьи за финансовое выживание, за статусные возможности, за отвращение постоянной опасности социального падения — все это привело к тому, что индивидуальное развитие Вольфганга приняло очень конкретное направление раньше, чем у многих других людей. Вероятно, с первого дня жизни он постоянно подвергался воздействию музыкальных стимулов — меняющихся последовательностей звуков скрипки и клавесина; он слышал, как отец, сестра и другие музыканты занимались и совершенствовались. Неудивительно, что у него рано развилась высокая чувствительность к различиям тонов, чрезвычайно чуткая музыкальная совесть, благодаря которой, например, нечистые тоны трубы были для него невыносимы в течение многих лет.

При этом в самом раннем детстве его интерес к музыке еще не был таким концентрированным, как позже. Старый друг дома, трубач Шахтнер, сообщает, что больше всего в маленьком Вольфганге ему бросилось в глаза то, как этот мальчик целиком посвящал себя тому, что занимало его в данный момент:

Он всегда настолько отдавался тому, чему его заставляли учиться, что забывал обо всем, даже о музыке. Например, когда учился считать, то стулья, стены и даже пол были покрыты цифрами, написанными мелом.

А чуть раньше:

Он был полон огня, его симпатию легко вызывал любой предмет; я думаю, что, если бы не столь благодетельное воспитание, какое было у него, — он мог бы стать самым гнусным злодеем, столь восприимчивым он оказывался к каждому побуждению, пользу или вред которого он еще не в состоянии был проверить⁵².

Итак, здесь это говорится недвусмысленно: сначала малыш проявлял необычное погружение во все, что захватывало его воображение, чувствительность к стимулам, которая не ограничивалась музыкой.

Примерно с трехлетнего возраста Моцарт стал все больше специализироваться на исполнении, а вскоре и на сочинении музыкальных произведений. Ряд наблюдений подсказывает, что такая ранняя концентрация сил может быть чрезвычайно важна для процессов сублимации, для формирования специализированных областей совести и знания, которые работают вместе с потоками влечений и фантазии, а не против них. Эта проявляющаяся в раннем возрасте и продолжающаяся годами концентрация чаще встречается в более простых обществах и, как правило, в кругах ремесленников, нежели в сложных индустриальных обществах; ее функция для формирования личности, для совершенствования и роста постепенно развивающегося таланта пока еще изучена мало. Это одна из причин, по которой стоит обращать внимание на биографии людей, получивших уже в раннем детстве такое одностороннее

ремесленно-художественное воспитание и оказавшихся, когда они выросли, необычайно одаренными и изобретательными.

В случае с Моцартом, кроме того, в распоряжении исследователя имеется очень богатая, хотя, конечно, неполная источниковая база по изучаемой эпохе. Она дает весьма яркое впечатление о неразрывной взаимосвязи между художественной специализацией Моцарта, начавшейся с раннего детства, и его человеческим развитием в более общем смысле.

Сначала безотчетно, а затем все более осознанно, Моцарт-отец направлял побуждения ребенка, а вместе с ними и значительную часть его фантазий по одному пути — на занятия музыкой. Проводимое им интенсивное обучение сына включало в себя и многое другое. Но музыка, обучение виртуозному исполнительскому мастерству, была в центре этой учебы; напряженная профессиональная деятельность музыканта, которой Моцарт был вынужден заниматься в детстве и позже, двигала его развитие в том же направлении. И, несомненно, музыкальную специализацию усугубляло следующее: несмотря на то, что тяжкий труд лишал юного Моцарта части удовольствия от занятий, она все же приносила ему большое удовольствие, то есть делала его жизнь осмысленной.

В детстве Моцарт не мог быть нечувствительным к выражениям благосклонности публики, к приятности, дружбе и приветливости людей, с которыми он встречался во время концертных турне. Императрица Мария Терезия, как уже отмечалось, прислала ему и его сестре элегантные, сверкающие придворные платья, которые ранее принадлежали юным членам ее семьи. Семилетний Вольфганг обедал за одним столом с королем и королевой Франции. Король Англии, после концерта проявивший общительность и заведший с юным виртуозом разговор, на следующий день случайно встретил семью Моцарт на улице: они гуляли по Лондону; король проехал мимо них в карете, наклонился и на глазах у всех помахал маленькому мальчику. Папа римский пожаловал его орденом, награждение которым сопровождалось возведением в рыцарское достоинство; таким образом, он оказал ему еще в детстве честь, которой великий Глюк удостоился только в зрелом возрасте (кстати, Моцарт почти никогда не пользовался этим титулом). Люди толпились вокруг него. В его честь слагали стихи. Вот один из них:

Маленькому шестилетнему пианисту из Зальцбурга.

Вена, 25 декабря 1762 года. <...>

О, дивное дитя, чье мастерство все ныне хвалят,

Кого хоть самым маленьким, но величайшим называют,

Тебе искусство покорилося без трудов —

Ты стать уж величайшим мастером готов;

Молю, пусть тело выдержит всю мощь твоей души!

Как любечанин тот, в могилу не спеши⁵³.

Это был не единственный в то время голос, выражавший обеспокоенность тем, что вундеркинд ведет опасную жизнь. Было известно, что другие вундеркинды быстро и ярко вспыхивали, как фейерверк, и столь же быстро гасли. В случае с Моцартом также возник вопрос о том, не является ли он тепличным растением. Подозрение, что такого ребенка вырастили слишком быстро и что его талант не сохранится, напрашивалось — и было не лишено оснований. В течение первых 20 лет жизни Моцарт подчинялся стимулирующему, но чрезвычайно строгому режиму, установленному отцом. Удивляться стоит, пожалуй, не столько тому, что эти высокоспециализированные годы ученичества позволили ему добиться необычайных профессиональных достижений, сколько тому, что в результате он не понес большего ущерба для своего общего развития как человека.

За тяжелый труд, который Моцарту приходилось выполнять с детства, ему доставались похвалы, восхищение и подарки, и это, возможно, укрепило его стойкость. Глубокая неуверенность в том, что его любят, не покидала его на

протяжении всей жизни, но не исключено, что эта неуверенность смягчалась признанием его искусства и любовью, полученной в символической форме. Растущее осознание своей ценности как художника с годами придало ему бóльшую уверенность и укрепило гордость. Вполне возможно, что награда, которой оказывалось это чувство, помогала ему легче переносить ограничения и тяготы социального существования в обществе в качестве вундеркинда и странствующего концертного исполнителя. Возможно, это вознаграждение подталкивало его к тому, чтобы работать дальше и стать мастером своего ремесла.

Можно понять, что при таком воспитании и карьере Моцарт уже в детстве стал в высшей степени компетентным специалистом в своей области. Раннее обучение у отца, который сам обладал чрезвычайно властной совестью и довольно жестко исправлял все музыкальные ошибки детей, привело, как это часто бывает, к формированию у сына совести не менее перфекционистской, чем у отца, но в то же время совершенно иного характера. Отец был педагогом-перфекционистом, он требовал от учеников и от себя как учителя лучшего, на что они способны; сын же был музыкантом-перфекционистом, его художественная совесть позволяла ему, через слияние и примирение с потоком фантазии, очищенной от всех запретных содержаний, сначала как виртуозу, а затем как композитору создавать спектакли, удовлетворявшие его собственные притязания на совершенство.

Но незапланированный процесс развития в лоне семьи, лежавший в основе этого сублимационного аспекта музыкальной социализации Моцарта, дорого обошелся ему. Процесс этот привел к определенным особенностям его личности, которые часто считаются странными. Именно это нужно для понимания того, что человек и художник неразделимы.

Юность Моцарта — между двумя социальными мирами

26

Отец Моцарта, как я уже говорил, был полон противоречий. Он совершенно искренне считал себя просвещенным человеком и в то же время являлся противником Просвещения. Мучимый чувством вины, депрессиями и властной совестью, он был если не как капельмейстер, то интеллектуально чрезвычайно талантлив. С живейшим интересом ко всем политическим событиям вокруг, ко всем достопримечательностям во время путешествий, с образовательным кругозором, который, наверное, был гораздо шире, чем у большинства ближайших его коллег по зальцбургскому придворному оркестру, у Леопольда Моцарта сочеталось тайное презрение к высокопоставленным господам маленького епископского двора в Зальцбурге, которые были вынуждены, не обладая достаточными средствами, имитировать ту же пышность, которую позволяли себе крупные и богатые властители. А такого двора без собственного оркестра представить себе невозможно, поэтому князю-епископу приходилось содержать и музыкантов, и капельмейстера.

Чтобы вообразить положение одаренного человека недворянского происхождения в обществе, где доминировали придворные аристократы, вряд ли есть способ лучше, чем прочитать письма Леопольда Моцарта. Они прекрасно показывают, в каком безнадежно подчиненном положении пребывали в этом мире слуги, принадлежавшие к неблагородному сословию. Именно потому, что Моцарт-старший вынужден был жить при одном из малых, небогатых дворов, те принуждения, которым подвергались люди, подобные ему, проявляются в его случае особенно резко. Он, конечно, не мог полностью скрыть, что хочет выбраться из этой тесной и душной жизни, — путешествия с сыном показали это. Вряд ли они способствовали уменьшению resentimenta со стороны некоторых коллег в отношении этого человека, который, очевидно, считал, что он слишком хорош для своего места.

Да и благорасположение высокопоставленных особ зальцбургского двора Моцарт этими поездками едва ли мог завоевать. Для них он был слугой, от которого

ожидалось, что и вести себя он будет как подобает его низкому рангу. Ему ничего не оставалось, кроме как соответствовать этим ожиданиям. Вот в каком стиле он должен был обращаться к своему господину — архиепископу:

Обращаюсь к Вашей Высококняжеской Милости с покорнейшей просьбой не только о выплате за прошедший месяц, но и из особой Высочайшей Милости издать всемилостивейшее приказание, чтобы и то, что было удержано, мне было выдано. Чем больше эта милость, тем больше я буду стараться стать достойным ее и молить Бога о благополучии Вашей Высококняжеской Милости. Настоящим смиреннейше вверяю себя вместе с моими детьми этим, а также всем другим Высококняжеским Милостям.

Вашей Высококняжеской Милости, моего милостивейшего правителя и повелителя

всеподданнейше покорнейший

Леопольд Моцарт Вице-капельмейстер⁵⁴.

Это письмо написано до 8 марта 1769 года. За год до этого Моцарты ездили в Вену, чтобы юный Вольфганг продемонстрировал свое искусство виртуоза; в результате в апреле 1768 года выплату жалованья его отцу приостановили. Он понимал, что это было совершенно оправданно и, кроме того, облегчало исполнение его следующего плана — поездки в Италию. Однако, поскольку в Вене у него, очевидно, возникли финансовые затруднения, в конце концов он все же попросил выдать ему остаток причитавшегося жалованья. Это прошение было удовлетворено лишь в минимальном объеме.

Итак, Леопольд Моцарт оказался в стесненных обстоятельствах. Концертная поездка в Италию с сыном возможна только в том случае, если их доходы будут превышать расходы. А получится ли это — предсказать невозможно. С другой стороны, он чувствует, что откладывать поездку больше нельзя:

...или, может быть, мне следовало бы сидеть в Зальцб[урге], вздыхая в пустой надежде на лучшую долю, дать Вольфгангу вырасти, [дать] водить меня и моих детей за нос, пока я не достигну таких лет, которые уже не позволят мне путешествовать, пока Вольфг[анг] не достигнет таких лет и такого роста, что его достижения перестанут быть удивительны?⁵⁵

Таким образом, Леопольд прекрасно понимал, что по мере взросления сына его виртуозная игра перестанет привлекать к себе всеобщее внимание и восхищение при европейских дворах. Если он хотел навсегда убежать от ненавистной ему тесноты и духоты маленького зальцбургского двора, у него имелся только один шанс: он должен был добиться для юноши должности при другом, большем и более богатом дворе. Такова была цель тура по Италии, такова же была и цель последующих поездок.

В письмах упоминания об этом плане встречаются на каждом шагу. Даже годы спустя мать, сопровождавшая сына в его первом путешествии без отца, пишет о Мангейме:

Я только желала бы, чтобы Вольфганг в Париже поскорее добился успеха, чтобы ты и Наннерль могли вскоре последовать за нами⁵⁶.

Вопрос всегда заключается в том, как, не входя в долги, финансировать поиск места для взрослеющего вундеркинда, от успеха которого зависит счастье семьи, освобождение отца от ситуации в Зальцбурге и, не в последнюю очередь, будущее самого Моцарта. Имея это в виду, 15 октября 1777 года отец, оставшийся в Зальцбурге, внушал сыну:

[...] там у вас есть то преимущество, и немалое, что вам не нужно ничего платить за еду, питье и т. д., потому что счета от трактирщиков тоже бьют по кошельку. Ну, ты меня понял. *Это те места, которые наиболее необходимы; которые касаются интереса*: все остальные комплименты, визиты и т. д. — лишь второстепенные вещи, если можно легко ими пренебречь, не упуская главного дела, *которое что-то*

приносит. Все усилия должны идти на то, чтобы *получать деньги*, и все помыслы — о том, чтобы как можно *меньше тратить*; иначе нельзя путешествовать с честью; более того, иначе можно остаться на мели и влезть в долги⁵⁷.

Однако в ретроспективе кажется, что план Моцарта-отца — используя особый талант своего сына, найти подходящую должность для него и пристанище для семьи — не имел больших шансов на реализацию. При каждом дворе шла ожесточенная конкуренция между местными музыкантами за освобождавшиеся места. Князья и их советники, безусловно, стремились привлечь в свои оркестры, театры или церкви известных или знаменитых художников со стороны. Концертные туры с демонстрацией собственного мастерства были одним из обычных способов, с помощью которых музыканты искали новые места службы. Но именно юность Моцарта, благодаря которой им восхищались во время его концертных турне, играла против него, когда вставал вопрос о найме на постоянную должность. Леопольд Моцарт, похоже, не совсем реалистично оценивал базовые условия для успеха своего сына.

Представители европейского придворного общества, особенно монархи, легко начинали скучать. У них были обязательства, которые они иногда выполняли добросовестно, а иногда нет. Но это не были обязательства такого рода, какие имеются у профессионала, работающего по найму. Такая работа была для них признаком низших слоев, то есть буржуазии и простого народа. Как слой праздный, придворная аристократия нуждалась в полной программе развлечений. В нее входили оперы и концерты в исполнении музыкантов, служивших при дворе, а также выступления путешествующих виртуозов, в том числе, например, ребенка-вундеркинда. Виртуозная игра Моцарта, особенно его необычайно искусная импровизация, была лишь одним из номеров в разнообразной развлекательной программе двора, хотя, несомненно, привлекающим к себе очень большое внимание. Где бы он ни выступал, слушателей поражали и восхищали его чуткость и мастерство пианиста, скрипача и органиста.

В придворных обществах, состоявших из аристократов, живших на унаследованные от предков доходы — в основном на прибыль от аграрного производства в фамильных владениях — или на поступления от высоких придворных, государственных и церковных должностей, то, что мы называем «искусством» в целом и музыкой в частности, имело другую функцию и, соответственно, другой характер, нежели в обществах, где практически каждый зарабатывает свой хлеб регулярным профессиональным трудом. Консенсус сильных мира сего диктовал вкус в искусстве. Музыка, как уже говорилось, существовала прежде всего не для того, чтобы выражать личные чувства, страдания и радости отдельных людей, живущих сами по себе, или чтобы апеллировать к ним; ее главной функцией было ублажать элегантных дам и господ из правящего слоя. Это не означает, что она не должна была обладать качествами, которые мы определяем понятиями «серьезность» или «глубина»; это означает только то, что она ориентировалась на образ жизни истеблишмента того времени. Музыка была более привязана к социальному канону, к «стилю», как мы его называем, а возможности для индивидуализации канона были меньше, чем в случае музыки, сочиняемой для трудящихся обществ профессионалов.

В придворных кругах было много пламенных любителей музыки. Но более широкая придворная публика прежде всего хотела, чтобы ее развлекали, она искала разнообразия. Даже притягательность выступлений Моцарта обычно ослабевала через несколько недель, сенсация угасала — так было и в Вене, и в Неаполе, и в Париже. Хотя и тут, и там некоторые люди сохраняли благосклонность к вундеркинду и его семье, подавляющее большинство знакомых очень скоро теряло интерес к его выступлениям. Ситуация усугублялась тем, что отец Вольфганга во

время этих концертных турне искал для него место. Если об этом становилось известно, то, как правило, это мобилизовывало местные интересы против него.

Ни юный Моцарт, ни его отец, насколько можно судить, не имели четкого представления об этой структурной особенности придворного общества. Они каждый раз оказывались не готовы к этому и каждый раз удивлялись как впервые тому, что необычное искусство столь юного музыканта встречало все большее равнодушие, если они оставались в одном месте дольше чем на пару недель или приезжали туда же во второй раз через некоторое время.

27

Вряд ли можно винить Леопольда Моцарта за то, что он все поставил на одну карту, которая при ближайшем рассмотрении не давала ему особых шансов: других карт у него просто не было. Он неустанно тренировал сына, чтобы тот выполнял одну задачу: блистал перед придворным обществом как виртуоз, а затем и как композитор. От всех прочих задач он его освободил. Он был импресарио своего сына и отвечал за подготовку концертов. Он покрывал расходы на поездки и брал на себя решение сложных проблем с обменом валюты, возникавших при пересечении многочисленных государственных границ. Пока Моцарт окончательно не стал самостоятельным и не женился, то есть лет до двадцати пяти, практически все его финансовые дела проходили через руки отца. Это касалось и публикации его сочинений. 6 октября 1775 года Леопольд Моцарт обратился к лейпцигскому издателю И. Г. И. Брейткопфу со следующими словами:

Поскольку я уже некоторое время назад решил напечатать что-нибудь из работ моего сына, прошу сообщить мне так скоро, как Вам будет удобно, стали ли бы Вы публиковать что-нибудь, будь то симфонии, квартеты, трио, сонаты для скрипки и виолончели, то есть так называемые скрипичные соло, или клавирные сонаты⁵⁸. Издатель поблагодарил за любезное предложение, но отклонил его ввиду неблагоприятности момента.

Юного Моцарта эта забота, вероятно, вполне устраивала: он интересовался только своей музыкой. Но в его зависимом положении было что-то обоюдоострое. Позже, когда Леопольд не смог отправиться вместе с сыном в новое большое путешествие по немецким дворам, а затем в Париж, он так объяснил, почему послал с ним в дорогу мать, а не позволил ехать одному: ему нельзя доверить даже обмен денег, да и в упаковке вещей он ничего не смыслит⁵⁹.

Небольшой эпизод очень наглядно показывает отношения между родителями и сыном. Они собираются уезжать из Мюнхена; надежды на получение места опять рухнули. При дворе курфюрста ничего невозможно было добиться. Перед отъездом Моцарт пишет длинное письмо отцу. Разочарованный неудачей, он, среди прочего, спрашивает, не стоит ли ему попробовать получить контракт на оперу (*scrittura*) в Неаполе. Там его знают; один знакомый сказал ему, что там известно: никто не играет так, как Моцарт. Сейчас ему 21 год, и в письме от 11 октября 1777 года он пишет вещи, которые показывают его приязнь и преданность отцу: я могу сейчас написать письмо в Неаполь, если захочу; и чем скорее, тем лучше: но сначала я хотел бы узнать мнение наиболее разумнейшего придворного капельмейстера господина фон Моцарта, у меня снова появилось невыразимое желание еще раз написать оперу, путь не близок, это правда; но и нам еще далеко до того времени, когда мне надобно будет писать [эту] оперу; до тех пор еще многое [может] изменит[ь]ся, я думаю, что это предложение можно было бы все же принять, может, до того времени я вообще не получу никакой службы, Eh bien, тогда я буду иметь resource в италии. а в карнавал у меня будут верных 100 Дукатов; стоит мне раз написать для Неаполя, и меня будут всюду искать[.] как Пап[e], без всякого сомнения, известно, весной, летом и осенью то здесь, то там требуется какая-нибудь опера-буффа, которую можно написать в качестве упражнения и чтобы не бездельничать. Это правда, получишь немного, но хоть что-то; и это приносит

больше Чести и Доверия, чем 100 концертов в германии, и я был бы [более] доволен, потому что мне надобно было бы тогда сочинять музыку, а ведь это моя единственная радость и Страсть. Стало быть, если я где-то [получу должность] или имею надежду быть где-то принятым, то скриттура меня очень хорошо рекомендует, привлекает внимание и меня еще больше оценят, однако я все говорю и говорю; говорю то, что у меня на сердце — если папа доводами убедит меня, что я не прав, Ну, тогда я покорюсь, хотя и неохотно, ведь стоит мне только услышать об опере, стоит только побывать в театре, услышать голоса — о, [я уже совсем без ума]⁶⁰. Пока Моцарт таким образом распространяется о своих планах, его мать занята трудной задачей упаковки вещей. У нее едва хватает времени и сил, чтобы добавить постскриптум к письму сына:

[...] а я от хлопот с паковкой вещей потею так, что у меня по лицу течет, шут бы побрал эти разъезды, я хочу сказать, что так устала — хоть ноги в рот засовывай [...] пока, целую вас обоих миллион раз [...]⁶¹

Образ матери вырисовывается из источников далеко не так четко, как образ отца. Здесь мы видим ее мельком, как бы на стоп-кадре. Тем временем отец сидит в Зальцбурге и, сгорая от нетерпения, начинает писать письма еще до того, как получил ответ на предыдущее. Он страдает, наставляет и предупреждает:

[...] господи, если вы так долго — почти три недели — пробыли в Мюнхене, где ведь нет надежды ни на крейцер дохода, то далеко же вы уедете⁶².

Намерение сына написать в Неаполь Леопольд сразу же одобряет, но не может удержаться от того, чтобы добавить: «Все это уже давным-давно было у меня на уме»⁶³. И повторяет 15 октября: «То, что ты написал по поводу оперы в Неаполе, было и у меня на уме»⁶⁴.

Мы видим перед собой сцену: мать пакует вещи, отец — исполненный беспокойства по поводу неудачи и напряженного финансового положения — не может перестать руководить. Ни в чем, кроме музыки, он пока не дает сыну никакой самостоятельности. Для Леопольда слишком многое зависит от того, чтобы сын поступил правильно. А тот живет в своих мечтах. Нельзя доверять его планам. Если он в кои-то веки и предлагает что-то разумное, то у отца уже была эта же мысль. Сам Моцарт-старший, может быть, отрицал бы это, но мы видим: в его представлении сын все еще ребенок, которым он должен полностью управлять, который принадлежит ему.

И сын покоряется. Он, как почти всегда, очень прям и искренен в своем заявлении: «Если папа убедит меня, что я не прав, то я подчинюсь».

Рядом с этим в письме молодого человека 21 года от роду уже сказано то, что останется актуальным до конца его жизни: «Я доволен, когда мне надо сочинять музыку», а позже: «Стоит мне только услышать об опере или в театре услышать голоса, как я уже без ума». Все социальное существование Моцарта уже в ранней юности было со всей страстью и интенсивностью сосредоточено на слушании и создании музыки. Он называет это своей «единственной радостью и страстью», что, наверное, несколько удивительно для молодого человека, который в то же время испытывает — и навсегда сохраняет — живой интерес к женщинам. Но, возможно, в музыке у него меньше разочарований. Именно это он имеет в виду, когда незадолго до смерти, в отчаянном положении, пишет фразу: «Я продолжаю [работать], потому что сочинительство утомляет меня меньше, чем отдых»⁶⁵.

28

Уже в 1777 году — как мы узнаем из того же письма — Моцарт играет с мыслью, которая потом превратится в решение и которую он воплотит в жизнь несколько лет спустя. Разочаровавшись из-за неудачных попыток получить место при каком-нибудь дворе, а с ним и относительно надежный доход, он мечтает о возможности зарабатывать себе на жизнь случайными заказами — примерно так, как это будут потом делать «свободные художники» XIX или XX века. Таким способом, считает

Моцарт, он сможет прославиться. Как только он своими сочинениями, особенно операми, и виртуозной игрой убедит весь мир в своих способностях, думает он, у него не будет недостатка в возможностях для заработка, будь то на службе у какого-нибудь монарха или же, как мы говорим, на «свободном рынке». О том, почему эта идея была иллюзией, стоит подумать еще раз.

Представьте себе как можно более живо ситуацию. Перед вами молодой человек с необычным, почти уникальным музыкальным талантом. Все его устремления направлены на то, чтобы реализовать этот талант через сочинение музыки, особенно через написание опер. В этом желании кульминацией становится его жажда наполнить смыслом свое социальное существование. Еще будучи очень молодым, он уже создал восемь опер, из которых три («Митридат», «Асканио в Альбе» и «Луций Сулла») с большим успехом шли в Италии. Он знает, что может делать больше и лучше. Он жаждет этого. Но ему надо жить, надо зарабатывать деньги. И, путешествуя по Центральной Европе в поисках места, он наталкивается на непробиваемую стену — в Мюнхене, в Аугсбурге, Мангейме, Париже и нескольких других городах, через которые он проезжает. Очевидно, дело не в том, что там не замечают его необычайного таланта. Если читать между строк его писем, видно, что дело в другом: когда столь молодой человек претендует на способность к совершению чего-то экстраординарного, это, похоже, скорее отпугивает людей, ведающих раздачей должностей.

По поведению, по маниакальной сосредоточенности на собственной музыке, по манере общения с людьми Моцарт не совсем вписывался в придворно-аристократическое общество. Нагляднее увидеть, в чем были его трудности, поможет сравнение с другими выходцами из мелкой буржуазии, которым удалось войти в это общество. Вспомним Руссо. Он уже в юности покинул женеvскую мелкобуржуазную среду, в которой родился. Во Франции его взяла под покровительство одна знатная дама значительно старше его; она стала его любовницей и помогла несколько неотесанному молодому человеку из франкоязычной Швейцарии стать цивилизованным в придворном смысле этого слова. Год, проведенный в Венеции, и возвращение в салоны придворных откупщиков в Париже обеспечили его дальнейшее формирование в том же духе. В парижских салонах выражали готовность дать шанс явному таланту, если его носитель не был скучным и если его непринужденные манеры соответствовали канонам чувствования и поведения, действовавшим в их кругах. Как писатель Руссо был одним из первых представителей альтернативного движения, которое восстало против господствующего в обществе канона. Весьма сомнительно, что его работы восприняли бы в придворных кругах, если бы он не был там лично известен. В непосредственном общении он обладал определенным «лоском», без которого ему тяжело было бы добиться успеха со своими произведениями, которые по сути восхваляли отказ от этого лоска и преимущества более простого, «естественного» человеческого бытия; а без резонанса в парижском свете (*monde*) его произведения вряд ли вошли бы в канон «писаний святых отцов» европейской истории идей в той степени, в какой это впоследствии произошло.

С Моцартом все было по-другому. На его творчество оказал глубочайшее определяющее влияние царивший тогда в аристократическом обществе музыкальный канон, хотя сам Моцарт с возрастом и внес уникальный вклад в развитие этого канона. Но по своему поведению он менее всего был «светским человеком» (*homme du monde*): он имел обыкновение без обиняков говорить то, что чувствовал и думал, не особенно задумываясь о том, как это будет воспринято. У него почти полностью отсутствовали привычка проявлять сдержанность в общении с людьми, дабы не вызвать ничьего недовольства, искусство повседневной дипломатии, способность предвидеть впечатление, которое его слова и жесты окажут на того или иного собеседника, — все это было само собой разумеющимся в любезном общении придворных людей. Он умел притворяться, иногда прибегал к мелкой лжи, но делал

это не очень умело. Наиболее комфортно он чувствовал себя с людьми, в обществе которых мог расслабиться. Иногда он испытывал почти навязчивую потребность говорить грубые и неприличные вещи, когда они приходили ему в голову, — потребность, о которой ниже еще будет идти речь. Поскольку практиковавшееся и ожидавшееся в правящих кругах искусство человеческого общения было ему в принципе чуждо или даже противно, он не чувствовал себя дома в этом придворно-аристократическом мире. Этот мир оставался явно чужим для него, в нем зрели антагонизм и бунтарство, которые затем проявились, в частности, в выборе нашумевшей парижской комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» в качестве либретто для одной из его опер или в явно антиаристократическом «Дон Жуане».

Леопольд Моцарт, вероятно, был довольно искусен в обхождении с теми, кто стоял выше его на социальной лестнице, — с людьми из придворной аристократии. Насколько далеко это искусство заходило, насколько он умел держаться как равный среди равных в этих кругах во время своих долгих путешествий с сыном и дочерью, а затем с одним только сыном — сказать трудно. Его положение было не из легких. Особенно при небольших и сравнительно бедных дворах Германской империи было принято сознательно и подчеркнуто давать людям более низкого ранга почувствовать свое подчиненное положение, и часть этой манеры, вероятно, вошла в немецкую традицию. В зальцбургской иерархии Моцарты занимали относительно низкое место, и, несомненно, им нередко давали это почувствовать. Но при больших дворах аристократы зачастую были гораздо более любезны, а за границей, особенно при итальянских дворах, где обожали музыку, вундеркинду и его отцу часто, похоже, оказывали весьма сердечный прием, не осложнявшийся сословными различиями. Таким образом, в результате триумфов сына, которые были и его собственными, Леопольд Моцарт, да и вся его семья оказались в Зальцбурге в особо странном положении. Избежать связанных с ним опасностей было не так-то просто.

Противоречие между растущей славой Моцартов за границей и их низким положением дома хорошо иллюстрирует небольшая сцена, которую отец описывает в одном из своих писем⁶⁶: в Мюнхене ставят оперу Моцарта «Мнимая садовница». После премьеры князь-епископ Зальцбурга граф Коллоредо, работодатель и Леопольда, и Вольфганга Моцартов, тоже приезжает к баварскому двору и вынужден «перед господином курфюрстом и всей знатью выслушивать похвалы опере». Граф Коллоредо, привыкший относиться к своему вице-капельмейстеру и его сыну очень свысока, как к слугам, явно чувствует себя неловко на этом торжестве и, как описывает события Леопольд Моцарт, выглядит смущенным. Как видим, положение было неудобным и вызвало ресентименты с обеих сторон.

В то время как отец, возможно, умел приспособливаться к обхождению с придворными аристократами, сыну на протяжении всей жизни это как следует не удавалось. Эту черту Моцарта можно понять немного лучше, если принять во внимание его строгое воспитание, которому он долгое время не мог сопротивляться. Что-то из его бунта против отца, вероятно, позже выразилось в бунте против господствующего порядка, которому Леопольд Моцарт более или менее подчинялся.

29

В течение многих лет все контакты Моцарта с другими людьми во время его концертных туров осуществлялись через отца и под его присмотром. Если мы можем полагаться на письма, наш основной и часто единственный источник, то впечатление таково, что примерно в 14 лет с Моцартом произошла своеобразная перемена, которую можно было бы ожидать в этом возрасте, но ход которой в некоторых отношениях является неожиданным. То, что Вольфганг общался лишь с теми, с кем сводил его отец, очевидно, привело к некоторому одиночеству и повышенной зависимости от собственной фантазии. Так, 2 ноября 1777 года он пишет из Милана:

Сегодня опера Хассе; но поскольку папа не выходит, я не могу на нее пойти. К счастью, я знаю почти все арии наизусть, так что я могу дома мысленно слышать и видеть ее⁶⁷.

Моцарту в это время уже почти 16 лет. Он не может пойти в оперу, не может вообще выйти из дома, потому что не выходит его отец. Жизнь под постоянным контролем приводит к одиночеству, с которым он справляется благодаря своему музыкальному воображению. Он проигрывает в уме оперу, от посещения которой ему приходится отказаться.

Во время этого пребывания в Милане он сочинил прежде всего *serenata teatrale* «Асканий в Альбе», которая была исполнена 17 октября на свадьбе эрцгерцога Фердинанда. Снова и снова речь шла о проблеме поиска должности, которая, вероятно, для его отца превалировала над всем остальным. Но его попытка пристроить сына к месту при миланском дворе с помощью оперы провалилась. Леопольд Моцарт, конечно, не мог и заподозрить, что императрица Мария Терезия прямо предупредила эрцгерцога не брать на службу таких бесполезных людей, как молодой зальцбургский композитор:

Если Вам это нравится, я, конечно, не буду Вас останавливать. Я только хочу сказать, чтобы Вы не обременяли себя бесполезными людьми [...] Это только унижает придворную службу, если эти люди разъезжают по всему миру, как попрошайки⁶⁸.

Год спустя отец и сын Моцарты снова оказались в Милане, на этот раз для того, чтобы реализовать контракт на написание оперы и тем самым укрепить репутацию молодого мастера как оперного композитора. Моцарту предстояла большая работа над новой *opera seria* «Луций Сулла». На кону стояло очень многое, и его голова была занята музыкой, затмившей все остальные мысли:

Теперь мне осталось сделать еще 14 номеров, и я закончу. Правда, терцет и дуэт можно засчитать за 4 номера. Я не могу много написать, потому что ничего не знаю, а во-вторых, я не знаю, что пишу, потому что теперь все мысли у меня только о моей опере, и я рискую написать тебе вместо слов целую арию⁶⁹.

Во время этой поездки тоже казалось, что появился шанс найти место, теперь уже при флорентийском дворе. В день премьеры «Луция Суллы» (26 декабря 1772 года) Моцарт-отец послал копию партитуры с письмом великому герцогу Тосканскому Леопольду и — вероятно, потому, что не получил ответа, — написал ему еще раз в начале 1773 года. Опера имела успех у миланской публики, ее несколько раз повторяли, но с должностью опять ничего не вышло. Трудно сказать, насколько глубоко волновали самого Вольфганга неизменный успех его музыки и столь же регулярные неудачи в поисках места.

«Луций Сулла» стала последней оперой Моцарта для итальянской публики. Ему пришлось очень потрудиться, чтобы закончить ее, и не исключено, что более опытные итальянские композиторы немного помогли ему; годом ранее, с «Асканием в Альбе», дела у него шли не многим лучше. О его напряженной работе свидетельствуют краткие постскриптумы, которые он во время обеих поездок приписывает к письмам отца к матери и сестре в Зальцбург. Сам он обращается почти исключительно к сестре. Судя по этим посланиям, его энергия настолько полностью сосредоточена на музыкальной работе, что остальная часть жизни остается совершенно пустой. Он не знает, о чем писать домой, потому что на самом деле в его жизни ничего не происходит.

А поскольку ему нечего сказать, он придумывает комические истории, своего рода анекдоты без остроумной концовки⁷⁰, которые выходят на первый план одновременно с его склонностью юмористически использовать фекальную лексику. В Италии, особенно в Неаполе, где Вольфганг был четырнадцатилетним подростком, он, судя по письмам, еще наслаждался жизнью. Но теперь, спустя один или два года, когда латентный период закончился (а также, конечно, из-за тщетных поисков места, которые, скорее всего, влияли на сына через испорченное настроение отца),

конфликты из более ранней фазы, кажется, вспыхивают снова. Истории, которые Моцарт рассказывает сестре за неимением других новостей, весьма характерны для не совсем осознанного ощущения пустоты и бессмысленности, которое, очевидно, охватывает его. Постоянно повторяемые слова «Мне вообще ничего в голову не приходит, отец уже все сказал» говорят сами за себя. Вот пример письма из Милана, написанного в 1771 году:

Я тоже, слава и благодарение Богу, здоров; поскольку моя работа теперь подошла к концу, у меня есть больше времени, чтобы писать, только мне ничего в голову не приходит, потому что все уже написал папа. Я ничего нового не знаю, кроме того, что в лотерее выпало 35, 59, 60, 61, 62, и значит, если бы мы поставили на эти числа, то выиграли бы, а так как мы вообще ничего не поставили, то не выиграли, не проиграли, а посмеялись над людьми⁷¹.

Подросток Моцарт смеется над людьми, которые выигрывают или проигрывают. Этот жутковатый юмор, который становится все более заметным у него, явно тесно связан с ощущением, что жизнь проходит мимо, что он не может ни выиграть, ни проиграть, поскольку вообще не играет.

Годом раньше — вторая история того же типа, с которой можно встретиться в переписке. Она объясняет эту полускрытую безотрадность, эту странную форму «На самом деле ничего никогда не происходит»:

Кстати, ты уже знаешь историю, которая здесь произошла? Я тебе расскажу. Сегодня мы вышли от Гр. Фирмиана, чтобы пойти домой, и когда мы пришли в наш переулок, мы открыли дверь нашего дома, и — как ты думаешь, что произошло? Мы вошли внутрь. Прощай, потаскушка моя. Целую тебя, моя печень, и остаюсь, как всегда, мой желудок, твой недостойный брат Вольфганг *frater*. Пожалуйста, пожалуйста, моя дорогая сестра, у меня зуд, почеси меня⁷².

В этот период у Моцарта усилилась склонность дурачиться. Его сестра Наннерль в дразнящих, полных приязни письмах, которые они в юности писали друг другу, когда были в разлуке, часто называет его «Гансвурст»⁷³. Он называет себя «шутком» или даже «бедным шутком». В самом деле, Моцарт неплохо вписывается в образ клоуна, классического паяца, который шутит перед публикой, в то время как его сердце болит оттого, что жена любит не его, а другого. Моцарт был сродни Петрушке, у которого Арап похищает возлюбленную, этакий лунный Пьеро (*Pierrot lunaire*).

30

Когда пытаешься составить представление о Моцарте, прежде всего сталкиваешься с противоречиями его личности. Он — создатель музыки, возвышенной, чистой и безупречной по своей природе. Она обладает в высшей степени катарсическим характером и, кажется, возвышается над всеми животными сторонами человека. Очевидно, что она свидетельствует о высокой способности к сублимации. Но в то же время Моцарт был способен на шутки, которые для ушей последующих поколений звучат чрезвычайно грубо. Насколько мы можем судить, они обыгрывали сексуальные темы, только когда были адресованы женщинам, с которыми Моцарт спал или хотел переспать. В остальных же случаях он своими шутками с наслаждением нарушал табу на слова, связанные с анальной, а иногда и с оральной зоной. В письмах Моцарта есть много соответствующих примеров; особенно печально известны в этом отношении «письма к кухне», которые Вольфганг писал в возрасте 21–22 лет⁷⁴ и которые, если так можно выразиться, все еще являются продуктами поздней фазы его полового созревания. Конечно, он паясничал не только в своих письмах.

Некоторые биографы позднейшего времени толкуют склонность Моцарта к анальным шуткам, которая проявилась прежде всего, но не исключительно в определенный период жизни, как ненормальную особенность его личности. Подобная трактовка по отношению к нему несправедлива. Сегодня среди воспитанных людей такая клоунада вызывает неодобрение и оскорбляет их чувства.

Но те, кто в случае с Моцартом рассматривает ее как чисто индивидуальные отклонения, судят о поведении и чувствованиях человека, жившего за много лет до них, так, как если бы это был их современник, и не учитывают прежних стандартов.

К одному из писем к отцу (4 ноября 1777 года) Моцарт добавил на конверте следующий постскрипtum, касающийся изготовления мишеней для стрельбы из арбалета:

Гиловски Катерль, фр. фон Герлиш, г-н фон Хеффнер, фр. фон Шиденхофен, г-н Гешвендер, г-н Занднер и все, кто умер. На мишенях, если не поздно, прошу изобразить следующее. Маленький человечек со светлыми волосами стоит нагнувшись и показывает голую задницу. Из его рта идут слова: *Приятного, приятель, аппетита*. Потом надо изобразить другого человечка, в сапогах, со шпорами, в красном платье. Он представлен в такой позе, будто лижет в задницу другого. Из его рта идут слова: *Как вкусно, нет, вы только посмотрите*. Вот так и прошу сделать.

Если на этот раз не получится, ну, тогда в другой раз⁷⁵.

Эти предложения, безусловно, показывают направление фантазий Моцарта. Но тот факт, что сын мог без тени смущения давать отцу такие указания и просить его сделать соответствующие мишени для публичной стрельбы, показывает в то же время, насколько свободно ходили копрофильские фантазии в тех кругах, где он вращался. Там их приходилось скрывать от общественности — а значит, и подавлять в сознании — гораздо меньше, чем в индустриальных обществах XX века.

Без сомнения, индивидуальные структуры личности частично ответственны за компульсивное использование Моцартом анальных (или иногда оральных) слов и образов. Можно предположить, что инфантильные конфликты, отчасти связанные с приучением маленького ребенка к чистоте, у него вновь вышли на поверхность в пубертатный период. Возможно, здесь нашла косвенное выражение агрессия против отца, которая долгое время была лишена возможности прямого выражения, а затем и агрессия в более широком смысле — против установленного порядка в целом.

То, что в Моцарте присутствовала агрессия против современного ему господствующего слоя общества и что она составляла одну из доминирующих черт его личности, можно наблюдать на протяжении всей его последующей карьеры. Вспомним его гордость, отвращение к «пресмыкательству», о котором он пишет отцу. Его непреклонный отказ носить дворянский титул, дарованный ему папой римским, и называть себя «рыцарь фон Моцарт», как это делал, например, Глюк, который, получив более низкую папскую награду, всю жизнь называл себя «рыцарь фон Глюк», — тоже симптом его нежелания идентифицироваться с придворным аристократическим истеблишментом. Конечно, эта неидентификация была амбивалентной. Она, как показано выше, шла рука об руку с очень сильным желанием быть признанным и принятым как равный в придворно-аристократических кругах — разумеется, на основании его достижений как музыканта, а не титула. И поскольку в этом признании ему было отказано уже в ранних попытках получить должность, он, безусловно, испытывал очень ярко выраженные негативные чувства по отношению к правящему обществу. Не исключено, что такая подавленная агрессия вырывалась наружу в его склонности к вербальным указаниям на животные акты. В общем контексте его жизни это было бы вполне объяснимо.

Но, сказав все это, следует сразу же добавить, что суждение о вербальной копрофилии Моцарта окажется ошибочным, если применять к нему сегодняшние цивилизационные стандарты и тем самым невольно рассматривать свой собственный канон чувствительности как не исторически сложившийся, а универсальный канон всего человечества. Для того чтобы правильно оценить эту черту Моцарта, необходимо иметь четкое представление о процессе цивилизации, в ходе которого социальный канон поведения и чувствования специфическим образом меняется. В обществе Моцарта, в той фазе социального процесса цивилизации, в которой он жил,

в тех кругах, где он вращался, табу на использование шокирующих слов, которые можно найти в его письмах, было далеко не таким суровым и жестким, как в наши дни. Неприкрытые намеки на человеческие анально-выделительные функции были обычны в веселом общении молодых людей (да, вероятно, и людей постарше). Они вовсе не были запрещены или, в крайнем случае, были немного запретными — настолько, что совместное нарушение словесного табу доставляло мальчикам и девочкам массу удовольствия и давало повод для шуток и смеха.

Вот еще два примера, которые помогут понять разницу между тогдашними и сегодняшними обычаями. Среди самых близких зальцбургских знакомых Моцартов была подруга сестры Вольфганга по имени Розали Жоли. Дочь придворного кондитера князя-архиепископа, она служила камеристкой в доме графа Арко; Леопольд Моцарт упоминает ее в письме от 13 августа 1763 года как «девицу Розалию Жоли, камер-киску при Ее Превосходительстве графине фон Арко»⁷⁶. Младший Моцарт с ней дружил, они писали друг другу стихи по разным случаям. Одно из этих стихотворений, написанное Розали Жоли на именины Моцарта и вложенное в письмо отца к жене, дает представление о стандартах чувствительности, принятых в моцартовском кругу, — по крайней мере, среди молодежи, которая, однако, вовсе не скрывала их от старшего поколения. Вот это стихотворение:

Вольфганг, друг дорогой,
Сегодня день ангела твой,
К нему я желаю тебе,
Милейший мой бебебе,
Всего, сколько будет желательно,
И сколько иметь обязательно:
Чтоб счастлив ты был постоянно,
Чтоб не жрали тебя тараканы;
Удача, что тут постоянно
К тебе лишь жопой стояла,
В далеких краях пусть к тебе
Благосклонна будет вдвойне.
Желаю тебе всей душой,
Иначе не быть мне живой.
А если бы только могла,
Не желала бы, а дала.
Скажи мамаше своей,
Со всем уважением к ней,
Что я ее обожаю
И чаще видеть желаю.
Пусть дружбу со мной не забудет,
Пока в жопе щель у ней будет.
Друзья мои, будьте здоровы
И веселы, и притом
Устраивайте снова и снова
Дуэтцы свои с пердежом.

Розали Жоли⁷⁷.

Слова о телесных образованиях у матери Моцарта и о дуэте пердунов могут показаться особенно обидными с точки зрения современных канонов чувствования. Но совершенно очевидно, что здесь они сказаны без малейшего ощущения нарушения табу. Это шутка, которая исходит от нескованной души.

Другой пассаж — из постскриптума Моцарта к письму матери к отцу — показывает, в какой степени «свинские» слова были нормальной составной частью непринужденного общения и молодых, и немолодых людей:

Я, Иоганнес Хризостомус Амадеус Вольфгангус Сигизмундус Моцарт, признаю себя виновным в том, что позавчера и вчера (и до того много раз) вернулся домой только в 12 часов ночи; и что с 10 часов до вышеупомянутого часа я находился у Канабиха в присутствии и в компании Канабиха, его супруги и дочери, г[оспод] Шацмайстера, Раама и Ланга, многократно и — —⁷⁸ не тяжело, а очень легко сочинял вирши, причем сплошь свинские: про говно, срать и лизать жопу, причем это мыслями, словами и — — но не делом. Но я не вел бы себя так безбожно, если бы закоперщица, а именно так называемая Лизль (Элизабет Каннабих), так сильно не поощряла и не подстрекала бы меня к этому; и я должен признаться, что получал от этого большое удовольствие. Я исповедуюсь во всех этих своих грехах и проступках от всего сердца и в надежде, что смогу исповедоваться в них чаще, твердо намереваюсь начатую мною греховную жизнь еще исправить. Поэтому прошу святого отпущения, если это не трудно; если нет, то мне все равно, потому что игра идет дальше своим чередом [...]⁷⁹ Будучи молодым человеком, Моцарт точно знал, где можно позволить себе подобные шутки, а где нет; он знал, что они допускаются и ценятся среди низших, неблагородного звания придворных слуг, к которым принадлежали и музыканты, да и там на самом деле только среди хороших знакомых, а в высших кругах совершенно неуместны⁸⁰. Моцарт, как уже говорилось, с детства вращался в двух мирах — в непридворном кругу своих родителей, который можно назвать «мелкобуржуазным», хотя это сегодняшнее понятие не совсем к нему подходит, и в кругу придворных аристократов, которые в годы его жизни в немецких и итальянских землях все еще были вполне уверены в своем превосходстве власти, несмотря на далекие зарницы и далекий раскат первого великого грома — Французской революции.

Раздвоенность социального существования Моцарта проявилась и в структуре его личности. Вся его музыкальная деятельность, подготовка как виртуоза и композитора несли на себе отпечаток музыкального канона господствовавших в Европе придворных обществ. Его творчество в значительной степени характеризовалось ориентацией на придворные аристократические круги, причем не только сознательной и произвольной ориентацией его произведений на вкусы императоров, королей и других высокопоставленных заказчиков, но и в большой мере непроизвольной ориентацией его художественной совести на их музыкальную традицию. Эта привязка совести к придворным образцам дала ему достаточную свободу действий, чтобы развивать придворную традицию в очень личном ключе, никогда не нарушая границ ее канона. Но благодаря индивидуальной фантазии он во многих случаях уносил эту традицию далеко за пределы понимания реальной придворно-аристократической аудитории.

В то же время по структуре своей личности, особенно в том, что касается манер, он оставался в значительной степени человеком мелкобуржуазного круга («мелкобуржуазного» не в нашем смысле, а в том смысле, который придавался этому понятию во времена самого Моцарта), где приязнь или неприязнь к ближним выражали гораздо более непосредственно. Непридворный габитус Моцарта — его вид и поведение — парадоксальным образом сочетался с его творчеством, ориентированным на придворный канон. И этот парадокс, безусловно, в значительной степени способствовал его социальному неуспеху — равно как и посмертному триумфу его музыки.

31

Легко представить, что отношение Моцарта к женщинам в решающей степени определялось этим его существованием в двух социальных мирах. С одной стороны, он жил в самых близких отношениях с женщинами, такими как его мать, сестра и их подруги, среди которых грубые и телесные шутки — в известных пределах — безусловно разрешались и являлись частью нормальных эротических игр молодежи. Границы были строгими. Можно сомневаться, что в юношеском кругу общения Моцарта возникала мысль о добрачном сожителе, не говоря уже о практике.

Когда сестра Моцарта вышла замуж, он послал ей на свадьбу небольшое серьезное стихотворение, в котором ясно и прямо говорит: «Теперь ты узнаешь многое, что до сих пор было наполовину скрыто от тебя. Возможно, не всегда всё будет проходить гладко. Мужчины иногда гневаются. Но помни: они правят днем, а женщины — ночью»⁸¹.

Наряду с этим Моцарт с раннего возраста общался с женщинами совершенно иного типа — с представительницами придворной знати. Возникает вопрос, как могло бы пойти его развитие, если бы одна из опытных придворных дам взяла под покровительство этого мальчика-подростка, юного мужчину, и открыла ему доступ к такой связи, которой он в жизни так и не достиг. Такие связи были довольно распространены, как показывает пример Руссо. Но в случае с Моцартом этому противостоял двойной контроль — со стороны отца и со стороны совести. Моцарт всегда был очень чувствителен к тому, что можно назвать аурой женственности. Есть сведения, что он влюблялся в каждую из своих учениц⁸². Многие, если не большинство из них, особенно в венский период, происходили из дворянских кругов. Они были для него недостижимы. Его вождение, его желания по отношению к ним определенно шли в том направлении, которое мы называем «эротическим». Он мечтал о них, и не исключено, что отблеск их элегантности и очарования иногда проникал в его музыку — точно так же, как и отголоски печали по поводу их недостижимости и негодования на собственную судьбу.

В общении с женщинами своего круга у Моцарта иногда — может быть, не слишком часто — до брака возникали возможности для отношений, в которых эротическая сторона отступала на второй план по сравнению с сексуальной или исчезала совсем. О разной роли этих двух типов женщин в жизни Моцарта можно судить по письмам, которые он писал представительницам одного и другого типа. В качестве примера я выбираю письмо к сестре его будущей жены — Алоизии Вебер, которая впоследствии прославилась как великая оперная певица, а также его письмо к кузине, которая, вероятно, была его первой любовницей⁸³:

[Дражайшая подруга!] — надеюсь, что ваше здоровье в отличном состоянии — я прошу вас всегда о нем заботиться — поскольку это лучшее, что есть в этом мире; у меня, слава Богу все хорошо, что касается моего здоровья, потому что я о нем забочусь — но у меня беспокойно на душе — и никогда не будет спокойно до тех пор, пока не буду иметь утешение быть уверенным, что когда-нибудь была отдана справедливая дань вашим заслугам — но самое счастливое состояние и ситуация для меня будет в тот день, когда я буду иметь наивысшее удовольствие снова увидеть вас и обнять вас от Всего сердца, — но это также Все, чего я могу жаждать и желать, — я не Нахожу, что в этом желании и надежде мое единственное утешение, и мой покой [...]

[Дражайшая подруга!] — я переполнен нетерпением получить письмо от вас, я прошу вас поэтому не заставляйте меня слишком долго ждать, и слишком много томиться — надеюсь очень быстро получить новости от вас, целую вам руки, обнимаю вас сердечно и есть и буду всегда вашим истинным и искренним другом

В. А. Моцарт⁸⁴

Второе письмо:

В величайшей спешке [...] я к вам пишу и новость сообщить спешу, что завтра я уже уезжаю в Мюнхен. — Дорогая кузинушка, не будь такой врединушкой. — Я ведь и вправду с удовольствием приехал бы в Аугсбург, уверяю вас, но вот г-н имперский прелат решил меня не отпускать [...] Возможно, из Мюнхена я и заскочу ненадолго в Аугсбург. Но это не точно. А если вы так же рады видеть меня, как я вас, то приезжайте в славный город Мюнхен. И постарайтесь до Нового года туда поспеть [...] Итак, с приездом решено, иначе выйдет засранство одно. А уж тогда я лично, собственной персоной буду вам комплименты сочинять, сургучом зад заливать, руки целовать, задницей как из ружья стрелять, вас целовать, сзади и спереди

клизтировать, и все долги до мелочи возвращу, ветры звонкие подпущу, а может, что-то и оброну. Ну,

адьё —

ангел мой, сердечко моё,

со стенаньем жду свиданья

Напишите же мне прямо в Мюнхен *Poste restante*⁸⁵ [...]

искренне Ваш [...]

В. А.⁸⁶

Бунт Моцарта: из Зальцбурга в Вену

1

В мае 1781 года напряжение между Моцартом — недовольным молодым музыкантом — и его не менее недовольным кормильцем и сувереном — архиепископом Зальцбургским графом Коллоредо — переросло в открытый конфликт. Эти отношения с самого начала были ненормальными, а конфликт — почти неизбежным. Моцарт благодаря своему необычайному таланту виртуоза и композитора уже в юном возрасте прославился среди любящей музыку аристократии при европейских дворах. Но в самом Зальцбурге он занимал должность, формально мало чем отличавшуюся от должности повара или камердинера. Таким образом, Моцарт был аномалией на своей родине, в маленьком абсолютистском государстве, которым авторитарно правил граф Коллоредо.

Потерпев неудачу в поисках должностей при других дворах, Моцарт вернулся на службу в Зальцбург, потому что ему больше ничего не оставалось. Ему повезло: прежний придворный органист недавно умер, поэтому образовалась вакансия. Моцарт немедленно подал прошение о приеме на это место — или, по всей вероятности, это сделал за него отец; в стиле того времени (столь недвусмысленно свидетельствующем об огромном неравенстве власти в обществе XVIII века) он писал, что вверяет себя «всеподданнейше прочим высочайшим благодеяниям и милостям» архиепископа⁸⁷. Коллоредо прекрасно понимал, как выгодно для его репутации, что столь знаменитый музыкант родом из Зальцбурга состоит у него в придворном штате. Поэтому декретом от 17 января 1779 года он распорядился о найме молодого человека на должность придворного органиста, причем с тем же жалованьем 450 гульденов, которое получал его предшественник — пожилой человек, отец семейства.

Для молодого музыканта это было по меркам того времени очень неплохо, и уж точно нельзя было сказать, что архиепископ пожадничал. Но в декрете о назначении обычным ритуальным языком оговаривалось, что новый органист, как и старый, должен выполнять все свои служебные обязанности как в придворной капелле и в оркестре, так и в домском соборе, а также при самом дворе, со рвением и беспрекословно — и это не считая композиций, которые ему надлежало в любое время сочинять как для церковного, так и для придворного исполнения. В его обязанности по традиции входили также функции камердинера, а это означало, что Моцарт каждый день должен был являться ко двору. Его предшественник, очевидно, безропотно брал на себя эти функции, когда князь-епископ того требовал: это было чем-то само собой разумеющимся в понимании того времени, тем, от чего нельзя уклониться. Моцарт же этого не делал, а позже говорил, что ничего не знал о таких обязанностях. Ему, по его словам, лишь несколько раз сказали, что следует более регулярно появляться при дворе, а он ходил туда только тогда, когда его прямо вызывали. Его небрежность в этом отношении была одной из главных причин, по которым архиепископ был недоволен его службой⁸⁸.

Кроме того, Моцарт даже после восстановления в должности иногда отсутствовал в Зальцбурге по несколько недель. Осенью 1780 года он покорнейше попросил об отпуске, поскольку баварский двор хотел, чтобы он написал новую *opera seria* для

карнавальных празднеств 1781 года. Моцарту нужен был отпуск, чтобы в самом спешном порядке сочинить эту оперу и отрепетировать ее с певцами в Мюнхене. Либретто — «Идоменей, царь Критский», — которое должен был написать тоже некий зальцбуржец, было прислано ему из Мюнхена. (Моцарт, правда, позволил себе в некоторых местах изменить это либретто, но все равно невозможно не заметить ремесленного характера всей процедуры: курфюрст Баварский не только дает композитору заказ, но и определяет и тему, и текст, и ожидает чего-то нового в своем вкусе.) Ради такой цели архиепископ Зальцбургский не мог отказать ему в отпуске, поскольку это было бы нелюбезно по отношению к баварскому двору, на что граф Коллоредо, занимавший более низкое положение, чем курфюрст, не мог отважиться. Поэтому он промолчал и предоставил Моцарту шестинедельный отпуск, хоть и был при этом, возможно, очень зол, — ведь он платил Моцарту. Как уже говорилось выше, уродливые отношения.

Моцарт был гордым молодым человеком, знавшим себе цену; ему приходилось делать над собой очень большое усилие, чтобы вести себя как покорный подданный, чего в Зальцбурге требовали от него князь-епископ и многие, хотя и не все, придворные вельможи и чего пытался добиться от него отец. Но сейчас (с начала ноября 1780 года) он находился в Мюнхене и работал над «Идоменеем». Такую работу он любил, она поглощала его целиком. Он просрочил возвращение из отпуска, решив: будь что будет. В принципе он был бы вполне доволен, если бы архиепископ уволил его со службы. При баварском дворе вельможи к нему относились на первый взгляд как к равному. Как это часто с ним бывало, он принял это за чистую монету и, вероятно, расценил это как знак того, что после успеха его оперы ему гарантирована постоянная должность, если не в Мюнхене, то где-нибудь еще. Зальцбург ему надоел. Опоздав из отпуска, он бросил вызов архиепископу. В письме от 16 декабря он обрисовал отцу свое видение ситуации:

Кстати, как там <архиепископ>? В будущий понедельник исполнится <шесть недель>, как я <уехал из Зальцбурга>. Вы знаете, дорогой отец, что я <только в угоду вам> нахожусь в....., ибо, ей-богу, что до меня, то я бы, прежде чем <уехать>, <задницу бы подтер последним Декретом>, ибо, клянусь Честью, мне с каждым днем теперь все невыносимее кажется не <Зальцбург>, а <князь и заносчивая знать>. Поэтому я был бы очень рад получить от него известие, что <он во мне больше не нуждается>. А я при той большой <Протекции>, которую я <здесь имею> в достаточной мере <обеспечен> и <в настоящем> и <на будущее> — <исключая смерть>, от которой <никто> не застрахован — и которая <человеку> <таланта>, который <не женат>, ущерба не нанесет. Но — все на свете ради вас, и мне было бы легче, если бы я хоть ненадолго мог уезжать, чтобы вздохнуть свободно. Вы знаете, как тяжело было <на этот раз уехать>. Ведь без <серьезной причины> и <думать об этом было нечего>, просто <плакать хочется> [...]⁸⁹

На самом деле у Моцарта было не так много шансов закрепиться при баварском дворе. Он был упрям в том, что касалось его музыки. Иногда он даже вступал в конфликт с влиятельным главным режиссером театра. Вельможи не привыкли к возражениям со стороны подчиненных, и особенно со стороны такого молодого человека. Если что-то в опере им приходилось не по вкусу, они говорили об этом и ожидали соответствующих изменений. Им казалось несомненным, что люди их ранга, занимавшиеся театром, были лучшими судьями хорошего вкуса, чем музыкант-буржуа. Моцарт же, когда дело касалось музыки, часто отказывался кого-либо слушать. Он был молод, полон мечтаний и не знал мира. В конце концов его оставляли в покое, ведь то, что он делал, было не так уж важно. Но для человека, ищущего постоянную должность, такое упорство в представлениях о собственной музыке вряд ли служило хорошей рекомендацией.

И вот он остался в Мюнхене, хотя срок его отпуска истек, и на этот раз отец был полностью на его стороне. Леопольду Зальцбург был противен не меньше, чем

Вольфгангу; только он не осмеливался показать это, да и не мог себе этого позволить. Сыну он писал⁹⁰, что в Зальцбурге уже все расхваливают его новую оперу, фрагменты которой слышали еще до премьеры. Если спросят о просроченном отпуске, то он просто прикинется дурачком. Если двор спросит, он ответит, что шестинедельный отпуск они поняли так, будто Моцарту разрешается остаться в Мюнхене на шесть недель после завершения работы над сочинением, поскольку он все еще нужен там для репетиций и всей подготовки спектакля. Или Его Высококняжеская Милость полагают, что такую оперу можно сочинить, скопировать и отрепетировать за шесть недель? Леопольд, конечно, знал, что у архиепископа связаны руки. Приказать Моцарту вернуться в Зальцбург или тем более уволить его в то время, когда он по приказанию баварского курфюрста работает над оперой для его карнавальных празднеств, было бы афронтом для последнего. Но не исключено, что архиепископ, несмотря на невозможность что-либо предпринять, постепенно все больше и больше злился по поводу отсутствия своего слуги, а отец не учел этого обстоятельства. Моцарта волновала его опера (и радужные перспективы, которые, как казалось, она ему сулила), архиепископа же — неисполняемая служба, за которую он платил жалованье, и неповиновение, которое позволял себе его подчиненный. Это была в чистом виде борьба за власть в небольших масштабах, какую часто можно наблюдать.

13 января 1781 года состоялась первая репетиция третьего акта «Идоменей». Знакомые из Зальцбурга прибыли в Мюнхен, чтобы посетить ее. 26 января приехали отец и сестра. 27 января, в день 25-летия Моцарта, состоялась генеральная репетиция, а 29-го — премьеры. Она прошла с большим успехом. От архиепископа по-прежнему ничего не было слышно. Он был занят другими делами, в том числе и прежде всего — серьезной болезнью отца. Чтобы навестить больного, он вместе со своим двором отправился в Вену. Оттуда Моцарт 12 марта наконец получил приказание следовать за своим господином. Он немедленно выехал и, в соответствии с распоряжением архиепископа, был размещен в его резиденции. Произошло несколько сцен, когда Коллоредо распекал его; он явно хотел показать молодому человеку, что он хозяин в своем доме, называл его наглым парнем и т. п.

О том, что за этим последовало, мы знаем только от самого Моцарта, а его свидетельства могут быть односторонними. Архиепископ, возможно, тоже не был создан для таких сцен. Он был замкнутым, несколько своеобразным человеком, который не выносил вида крови. Отец Моцарта рассказывал об этом в одном из писем в Мюнхен⁹¹: недавно, сообщил он, архиепископ во время еды случайно порезал палец; когда потекла кровь, он встал, взял себя в руки, чтобы не упасть в обморок на глазах у всех, вышел в соседнюю комнату и упал на пол. Станный человек. В начале мая он внезапно приказал Моцарту освободить покои в венской резиденции. Моцарт нашел комнату у своих знакомых по Мангейму — фрау Цецилии Вебер и ее дочерей, одна из которых, Алоизия, была его первой, большой и до сих пор не забытой любовью. За это время Вебер-отец умер, и вдова сдавала комнаты внаем.

9 мая произошел разрыв между Моцартом и его господином. Выселенный придворный музыкант едва успел переехать, как получил приказ с ближайшей почтовой каретой доставить в Зальцбург срочный пакет. Моцарт, которому еще нужно было взыскать причитающиеся ему деньги, явился к архиепископу и с извинениями сообщил, что не может уехать так скоро. По совету одного камердинера он прибегнул ко лжи и сказал, что в почтовой карете не осталось свободных мест. Граф Коллоредо, по словам Моцарта, назвал его самым беспутным парнем из всех, кого он знает, заявил, что никто не служит ему так плохо, как он, и что он советует ему немедленно ехать в Зальцбург, как он ему велел, иначе он, архиепископ, прекратит выплату ему жалованья. Сам же Моцарт, по его словам, сохранял спокойствие, хотя архиепископ обзывал его босяком и паршивцем. Он только спросил: «Ваша Милость недовольны мною?» Тогда граф еще сильнее разъярился и

заявил, что более не желает иметь с ним дела. Воспользовавшись этим заявлением, Моцарт ответил, что пусть все так и будет: завтра он подаст прошение об отставке.

Этого архиепископ, очевидно, не ожидал. Он хотел заставить Моцарта подчиниться, но вряд ли был готов к тому, что его подчиненный перехватит инициативу и сам подаст в отставку. С точки зрения архиепископа, такая реакция молодого человека была совершенно безумной, ведь это он повсюду искал себе должности и ничего не нашел, пока зальцбургский двор милостиво не принял его обратно, да еще и с увеличенным жалованьем. Однако Моцарт твердо решил остаться в Вене. 9 мая, сразу после ссоры с архиепископом и все еще исполненный ярости, он в своем новом обиталище у фрау Вебер сел за стол, чтобы написать отцу о последних событиях. Он рассказал, как граф Коллоредо осыпал его ругательствами, и подчеркнул — не переставая заверять отца в любви к нему и к сестре, — что с Зальцбургом у него покончено⁹².

2

Теперь маленький мир зальцбургского двора забурлил по-настоящему. 10 мая Моцарт отправился к своему непосредственному начальнику, оберсткюхенмейстеру графу Арко, и вручил ему формальное письмо к архиепископу с просьбой дать ему отставку. Одновременно он хотел вернуть средства на обратную дорогу в Зальцбург, которые уже получил. Граф Арко отказался принять и письмо, и деньги. Вероятно, по согласованию с архиепископом он попытался отговорить строптивного молодого человека от его намерения. Он сказал, что Моцарт не может уйти со своего поста, не получив согласия отца; это его долг и обязанность. Моцарт ответил, что прекрасно знает, в чем заключается его долг перед отцом. Чтобы отвлечься, он пошел вечером в оперу, но все равно был крайне взволнован, весь дрожал и вынужден был покинуть театр в середине первого акта. На следующий день он также чувствовал себя больным; он остался в постели и пил тамариндовую воду, чтобы успокоиться.

12 мая Моцарт снова написал отцу и повторил, что твердо намерен навсегда оставить службу. После того как архиепископ так унижил его и запятнал его честь, писал он, у него нет другого выбора; отец же, если сын ему дорог, пусть лучше вообще ничего не говорит по поводу этой истории⁹³. Через несколько часов он, очевидно, немного пришел в себя и отправил второе письмо вслед за первым. Теперь он пытался объяснить, что и при трезвом рассмотрении его решение было совершенно разумным. Тяжелое оскорбление, нанесенное ему, стало лишь последней каплей. Зальцбург не дает ему ничего, кроме тесноты; ни стимула, ни признания. А в Вене у него уже появилось много хороших и полезных связей. Его приглашают, оказывают ему всяческие почести и к тому же платят. Пусть отец не беспокоится ни о нем, ни о своем собственном положении. В самом деле, не может же архиепископ быть такой дрянью, чтобы лишить отца должности из-за того, что поссорился с сыном.

На этот счет Леопольд Моцарт имел сомнения. Для него ситуация действительно была крайне шаткой, и он действовал, как он это часто делал и раньше, с величайшей осмотрительностью, но поступки его были неоднозначны. Даже сегодня трудно определить, чем он больше руководствовался в своем поведении — заботой о будущем сына или о своем собственном. Во всяком случае, он настаивал на том, что честь его сына требует решения этого вопроса не в Вене, а в Зальцбурге. Поэтому пусть Вольфганг возвращается, что абсолютно необходимо, если он хочет выйти из этого дела достойно. В то же время он подозревал сына в том, что остаться в Вене тот желает в основном ради собственного удовольствия. Возобновление — в качестве жильца — связи с семьей Вебер, очевидно, вызвало у него глубокое недоверие — небезосновательное, как вскоре выяснилось. Воспоминание о том, что в Мангейме Моцарт без памяти влюбился в одну из дочерей этой семьи, осталось грузом на сердце Леопольда. Он знал, что есть еще две дочери, заподозрил неладное и использовал весь свой авторитет, чтобы вернуть мальчика в Зальцбург. Но при всем

этом он, конечно, опасался и жестокой мести архиепископа в случае, если тот заметит хоть малейший признак поддержки непокорного Вольфганга, решившего уйти с придворной службы. Поэтому Леопольд не откладывая написал графу Арко письмо с заверениями в том, что он никоим образом не одобряет поступок сына, а, наоборот, требует от него немедленно вернуться в Зальцбург. Вольфгангу он написал то же самое и в том же тоне.

Для Моцарта письмо отца оказалось сильным ударом. Но теперь, когда бунт против архиепископа грозил перерасти в бунт против отца, вдруг стало видно, насколько уверенным в себе и независимым в своих решениях он стал к тому времени. Он ясно видел, что в тесноте Зальцбурга ему и его творчеству не суждено реализоваться. В отличие от отца он понимал, что те жалкие интриги, в которые он был вовлечен при зальцбургском дворе, и те унижения и мытарства, которым он там подвергался, будут повторяться вечно, если он даст слабинку и вернется туда.

Однако, в отличие от отца, Моцарт недостаточно ясно представлял себе трудности, с которыми ему предстояло столкнуться после отъезда из Зальцбурга. Граф Арко, которому он после первого отказа вручил второе и, наконец, третье прошение об увольнении, при последней встрече недвусмысленно обрисовал ему, что ждет молодого музыканта, который хочет зарабатывать на жизнь в Вене без постоянной должности. Он сказал Моцарту (который в письме к отцу воспроизвел его слова) следующее:

поверьте мне, [тут вы слишком обольщаетесь]. Слава человеческая длится здесь недолго. Поначалу тебя все превозносят, и ты очень много зарабатываешь, это правда. Но что потом? Через несколько месяцев венцам опять захочется чего-то новенького⁹⁴.

Этот разговор состоялся в начале июня. Как видим, конфликт между Моцартом и его господином затянулся. Архиепископ не собирался принимать отставку своего слуги. Моцарт, не уступавший ему в упрямстве, подавал — по инстанциям, через оберсткюхенмейстера — одно прошение за другим. Граф Арко, очевидно, отказывался передавать их наверх. Чтобы вразумить молодого человека, он даже объявил ему, что и сам тоже частенько принужден сносить от архиепископа злые слова. Моцарт ответил, пожав плечами: «У вас, должно быть, есть причины, почему вы это терпите, а у меня есть причины не терпеть этого»⁹⁵.

Но, так сказать, перетягивание каната еще не закончилось, прошение Моцарта все еще не было принято. Венское общество сплетничало об этой забавной истории. Сочувствующие обеим партиям обменивались аргументами. Архиепископ назвал Моцарта спесивым человеком; Моцарт ответил, что если с ним обращаются спесиво, то и он сам будет таким же. Решение было принято через несколько дней, 8 или 9 июня 1781 года. Моцарт вновь явился к графу Арко и продолжил настаивать, чтобы его прошение об увольнении было удовлетворено. Наконец граф потерял терпение и пинком вышвырнул твердолобого молодого человека за дверь.

Моцарт был в ярости и в то же время явно испытывал определенное удовлетворение оттого, что дело приняло такой оборот. Теперь он мог с некоторым основанием утверждать, что зальцбургский двор дал ему отставку. Теперь у него был шанс остаться в Вене. Возможно, он решил, что полученный пинок — не слишком высокая цена за это. Но, конечно, неоднократные оскорбления со стороны архиепископа и его придворного вельможи подвергли самообладание гордого молодого человека серьезному испытанию.

3

За время карьеры вундеркинда у Моцарта по понятным причинам развилось очень сильное чувство собственной ценности и своего предназначения как композитора и виртуоза⁹⁶. Оно плохо сочеталось с его социальным положением подданного и слуги. Можно понять, что для него было совершенно невозможно смириться и вернуться в Зальцбург, как побитая собака. Там, как он пишет в первом письме от 12 мая 1781

года, он потерял бы здоровье и душевное спокойствие. Даже если бы ему пришлось просить подаяния, он бы ушел после такого оскорбления — «ибо кто же позволит себя изводить?»⁹⁷. Только у подавляющего большинства подданных в Зальцбурге в этом отношении не было выбора. Как и любой «гений», Моцарт был социальным девиантом в своем обществе, аномалией, и вел себя немного по-кольхасовски⁹⁸.

На самом деле уже в момент разрыва он представлял себе, какие трудности повлечет за собой жизнь в Вене без должности. Но он не переставал надеяться, что император (или, в крайнем случае, какой-нибудь столь же высокопоставленный король) рано или поздно вознаградит такой талант, какой есть у него, постоянной должностью. Как человек, верящий в себя, он внутренне был убежден, что до тех пор найдет способы и средства продержаться на плаву. К своим 25 годам он явно обрел способность выбирать для себя тот путь в жизни, который казался ему наиболее осмысленным при его потребностях и талантах. И у него хватило сил привести это решение в исполнение вопреки всему и всем, даже вопреки собственному отцу.

Насколько он стал уверен в себе, видно из каждой строчки его писем того времени к отцу, который, как и прежде, используя весь арсенал своих умных аргументов, пытался удержать его от шага, который считал ужасной ошибкой. Очевидно, Леопольд Моцарт обвинил сына в пренебрежении долгом по отношению к монарху и отцу. Но сын уже ускользнул от него. Своей недвусмысленностью и жесткостью отказ, которым ответил Моцарт отцу, нисколько не уступал жесткости аргументации последнего; и эффект был особенно силен благодаря тому, что внешне общепринятых норм взаимоотношений отца и сына Моцарт не нарушил. Назидательное указание на сыновний долг он парировал напоминанием о долге отца. Так, например, 19 мая 1781 года он писал:

[...] я до сих пор не могу оправиться от удивления, и никогда не смогу, ежели вы будете продолжать думать и писать в том же духе. Должен признаться вам, что ни в единой черточке вашего письма я не узнаю своего отца! Да, я вижу некоего отца, но не того Самого лучшего, любящего отца, который печется о Чести своей и своих детей, словом — не моего отца⁹⁹.

Своим решением Моцарт создал ситуацию, в которой его отец рисковал потерять место при зальцбургском дворе. Он успокаивал его. Но, как это было ему свойственно, фантазия оказалась сильнее его. Например, он заявил, что если наступит худшее, то пусть отец и сестра переедут к нему в Вену; он наверняка сумеет обеспечить всех¹⁰⁰. Можно понять масштаб его дилеммы: до сих пор семья Моцарт в борьбе за выживание неизменно держалась вместе. Отец всегда безоговорочно защищал сына, а значит, и себя тоже. И сын был глубоко привязан к отцу. Как бы ни смешивалась его любовь с враждебностью, интенсивность писем, которые он писал отцу в то время, свидетельствует о прочности этой связи. Леопольд Моцарт, однако, не мог не отдавать себе отчета в том, что сын собирается разрушить единство семьи, обеспечивавшее ее выживание, и пойти своим путем, хотя и уверяет в обратном. Отец гораздо яснее видел, насколько мала вероятность того, что Вольфганг сможет зарабатывать себе на жизнь без постоянной должности, не говоря уже о возможности содержать еще и отца с сестрой. Ему было ясно одно: сын ставит на карту все, ради чего сам он так долго трудился.

При ближайшем рассмотрении нельзя не признать, что отделение от отца было поразительным поступком со стороны Моцарта. Если мы хотим уяснить себе и другим, что развитие художника — это развитие человека, необходимо немного разобраться с этой стороной его взросления, его личного процесса цивилизации. Пусть музыковеды, которые много понимают в музыке и мало в людях, конструируют автономную куклу художника, имманентно развивающегося «гения». Но это лишь способствует ложному пониманию самой музыки.

Почти 20 лет жизнь Моцарта была очень тесно связана с жизнью отца, который все это время руководил им. На протяжении большей части этого самого главного

для формирования личности этапа жизни он был учителем сына, его менеджером, другом, врачом, проводником и посредником в отношениях с другими людьми. Иногда говорят о детских чертах характера, которые Моцарт сохранил до самой смерти. Действительно, у него были такие черты. Учитывая его постоянную зависимость от отца, который, по сути, не давал ему свободы ни в чем, кроме исполнения и сочинения музыки, это неудивительно.

Моцарт внимательно, во всех мелочах и подробностях, наблюдал за происходящим вокруг него, но его понимание реальности было ограниченным, значительно ослабленным желаниями и фантазиями. Каждый раз, когда, путешествуя, он попадал к новому двору, когда какой-нибудь монарх обращался к нему с приветливыми словами, когда то или иное из его произведений встречало благосклонный прием публики, его всегда охватывала абсолютная уверенность в том, что мечта о надежном, почетном месте на постоянной должности скоро исполнится. Так продолжалось почти всю его жизнь. Лишь очень поздно, под растущим бременем долгов, он осознал, что эта надежда — возможно, всего лишь иллюзия, и тогда шок от столкновения с реальностью сильно способствовал тому, что Моцарт сломался. Его безразличие и некомпетентность в денежных вопросах также, вероятно, шли из детства, когда сильный, предприимчивый отец брал на себя решение всех подобных вопросов. Возможно, сюда же относится и спонтанность, с которой фантазии Моцарта воплощались в звуки, претворяли его чувства в музыку, то есть богатство его музыкальных идей. И кто бы мог пожелать, чтобы эта спонтанность более ранней стадии уступила место отсутствию спонтанности, которое в его обществе было нормой для взрослых людей?¹⁰¹

Но когда говорят о «детских» чертах Моцарта, легко забывают, насколько взрослым он был в другом. Доказательством тому служит решимость, с которой он осуществил личный бунт против своего работодателя и государя, и не меньшее доказательство — бунт против отца, давшийся ему, вероятно, гораздо тяжелее. Кризис этого разрыва, знак наступления взрослости, с точки зрения опыта жизненных циклов может казаться вполне ожидаемым нормальным случаем. Но если учитывать глубину и продолжительность предшествующей привязанности Вольфганга к отцу, то именно это отсоединение от него и не может не поражать. Оно свидетельствует о силе характера — неожиданной на фоне того, как этого юношу воспитывали.

Моцарту, как мы можем понять по его письмам, было очень важно, чтобы отец был на его стороне. Шаг, который он сделал, придал всему его будущему новое направление, и он это прекрасно понимал. И он сделал этот шаг, не спросив совета отца. Это было что-то новое в его жизни. Он действовал импульсивно, но в то же время совершенно четко сознавал, что должен действовать именно так, а не иначе.

4

Моцарт, безусловно, смог противостоять объединенным силам работодателя и суверена, с одной стороны, и отца — с другой, только потому, что его поддерживало сознание ценности собственного художественного творчества и, следовательно, своей ценности как личности. За долгие годы ученичества и странствий вундеркинда это убеждение в нем укрепилось и, очевидно, нисколько не ослабло из-за неудачного поиска должности.

Невозможно не задаться вопросом, что стало бы с Моцартом, если бы он не был уже в относительно юном возрасте так глубоко убежден в особой природе своего музыкального таланта, в обязанности посвятить ему жизнь и в том, что этот долг придает смысл его существованию. Смог бы он создать музыкальные произведения, которым обязан позднейшей репутацией «гения», если бы в критической ситуации 1781 года у него не хватило сил противостоять давлению своего государя, придворного начальства, отца — короче говоря, объединенным силам зальцбургцев? Были бы у нас такие оперы, как «Похищение из сераля», «Дон Жуан» или «Свадьба

Фигаро», клавирные концерты, подобные восхитительной «Венской серии», если бы он тогда вернулся на службу в Зальцбург, исполнял бы все обязанности, которые в нее входили — с точки зрения архиепископа, — и в лучшем случае лишь изредка мог бы участвовать в богатой венской музыкальной жизни с ее сравнительно более открытой аудиторией? На эти вопросы не стоит ожидать неопровержимого ответа. Но вполне вероятно, что если бы Моцарт решил ради пропитания подчиниться приказу архиепископа и использовать основную часть своих сил так, как того желал его работодатель, то в своем творчестве он остался бы преимущественно связан традиционными формами музицирования и имел бы меньше простора для того индивидуального развития придворной музыкальной традиции, которое характерно для произведений его венского периода и посмертной славы «гения».

Моцарт не сформулировал этого в общих словах; но то, что он говорил и делал в это кризисное время, показывает, насколько сильным было у него ощущение, что он не сможет реализовать себя и наполнить свою жизнь смыслом, если не будет иметь свободы следовать музыкальным фантазиям, которые рождались в нем, причем зачастую помимо его воли. Он хотел писать музыку по велению звучащих у него в голове голосов, а не по велению одного человека, который поправил его честь и унижил его, оскорбил его чувство собственной ценности. В этом, таким образом, и заключалась суть его конфликта с архиепископом: дело шло о его личной, в особенности же о его художественной целостности и независимости.

Конфликт медленно назревал и впервые открыто проявился в неравной борьбе Моцарта с князем, а затем в освобождении от власти отца. И с тех пор — с более или менее длительными перерывами — этот конфликт преследовал его так же, как в представлении древних человека преследовали богини мести Эринии. Только у греков людей, без вины виноватых, ввергала в конфликт принуждающая сила судьбы, предначертанной богами. Здесь же перед нами неприкрытое принуждение, вытекающее из сосуществования людей и их неравных властных потенциалов, то есть социальный конфликт. Сначала он происходил между правящим монархом и слугой, обладавшим необычным талантом и требовавшим возможности следовать собственным голосам, собственной художественной совести, собственному чутью на имманентную правильность тех последовательностей нот, которые рождались у него внутри, как у других слова. Но в то же время речь шла не столько о двоих людях, сколько о двух концепциях социальной функции музыканта; одна из этих концепций имела давние и прочные позиции, в то время как для другой еще не было подходящего места в этом мире. Соответственно, это был и конфликт по поводу двух видов музыки, один из которых, ремесленно-придворный, полностью соответствовал господствующему социальному порядку, а другой — музыка «свободных художников» — противоречил ему.

Положение музыканта в этом обществе было, по сути, положением слуги или служащего-ремесленника. Оно не сильно отличалось от положения резчика по дереву, художника, повара или ювелира, которые по приказу знатных дам и господ должны были создавать со вкусом элегантные или, в зависимости от обстоятельств, умеренно возбуждающие продукты для возвышения их душ и для их развлечения, для улучшения качества их жизни. Моцарт, без сомнения, знал, что его искусство, каким он его видел, зачахнет, если ему придется по приказу нелюбимых, даже ненавистных людей создавать музыку, угодную им, независимо от собственного настроения и собственного желания. Несмотря на молодость, он точно чувствовал, что его композиторская сила будет утрачена, если ему придется расходовать ее в тесноте зальцбургского двора на поставленные там задачи, тем более что там не было даже оперы и был лишь посредственный оркестр. Архиепископ же, несомненно, знал, что молодой Моцарт необычайно талантлив и что наличие такого человека среди слуг повышает славу его двора. Он также готов был одалживать его другим дворам, если потребуется. Но в конечном счете он ожидал, что Моцарт будет выполнять свои

обязанности и делать для него, как любой другой ремесленник или слуга, то, за что он ему платил. Одним словом, он ожидал, что Моцарт будет создавать дивертисменты, марши, церковные сонаты, мессы или какие-нибудь другие модные произведения того времени, как только они ему, князю, понадобятся.

В этом и заключался конфликт — конфликт между двумя людьми, конечно, но между двумя людьми, чьи отношения друг с другом в значительной степени определялись разницей в их положении, а значит, и в средствах власти, имевшихся в их распоряжении. Именно в этой конstellации Моцарт принял тогдашнее решение. Нужно помнить об их неустрашимом неравенстве власти, чтобы по достоинству оценить мощь сил, подтолкнувших его к этому.

Воспоминание о том, что Моцарт однажды вот так стоял на перепутье, что он вынужден был принять решение, которое определило всю его жизнь, и не в последнюю очередь — что он принял именно такое решение, а не иное, — это воспоминание помогает увидеть всю ложность мысленного деления его на «художника» и «человека». Здесь мы отчетливо видим, что музыкальное развитие Моцарта, его особенную композиторскую биографию, просто невозможно отделить от развития других аспектов его личности — в данном случае, например, от его способности распознать, какая карьера и даже какое место жительства будет благоприятнее всего для реализации его талантов. Идея, будто «художественный гений» может развиваться словно бы в социальном вакууме, то есть независимо от того, как «гению» живется как человеку среди людей, может казаться правдоподобной, пока обсуждение ведется на самом обобщенном уровне. Если же рассматривать модельные случаи со всеми присущими им подробностями, то идея автономного развития художника в человеке утрачивает львиную долю своей убедительности.

Бунт Моцарта против монарха и отца — как раз такой пример. Нетрудно представить себе настроение этого двадцатипятилетнего человека, если бы он заставил себя покориться приказу своего повелителя и вернуться к отцу в родной город. Так, вероятно, поступили бы многие музыканты его возраста в ту эпоху. Но тогда Моцарт, по всей вероятности, жил бы в Зальцбурге, как птица с подрезанными крыльями; необходимость этого решения нанесла бы удар в самую сердцевину его жизненного мужества и его творческой силы — она лишила бы его ощущения того, что он может иметь дело, наполняющее жизнь смыслом, то есть что его жизнь может быть осмысленной.

5

Тем не менее, в социальных обстоятельствах той эпохи, это было крайне необычное решение для музыканта его положения. Поколением раньше для придворного музыканта, вероятно, было бы немислимо отказаться от одной должности, не найдя сначала другой. В то время в этом социальном пространстве практически не было альтернативы. Во время посещения Вены Моцарт — отчасти с помощью знакомых семей придворной знати — искал иные способы заработка. Возникшие надежды на этот счет сыграли важную роль в его решении уйти со службы в Зальцбурге. Он смог прислушаться к своему желанию наполнить смыслом собственную жизнь и обосноваться в Вене в качестве своего рода «свободного художника», потому что условия в австрийской столице уже изменились настолько, что давали ему небольшой шанс на выживание.

Другой вопрос, являлось ли его решение реалистичным. Возможно, правы были старшие, когда напоминали ему о крайней ненадежности социального существования в Вене в качестве музыканта без постоянной должности и фиксированного жалованья, а его решение рассматривали как признак юношеской глупости и незнания жизни. Ведь тогда редко бывало — да и сегодня редко бывает — такое совпадение, чтобы у человека стремление к наполнению жизни смыслом и стремление к обеспеченному существованию оказывались направлены в одну

сторону. Однако сам Моцарт, вероятно, не сомневался в том, какой выбор ему следует сделать. В его глазах вернуться в Зальцбург означало бы лишиться жизни смысла; для него план — порвать с Зальцбургом и остаться в Вене — был вполне осмыслен. В Вене он мог дышать свободнее, пусть даже ему стоило немалых усилий зарабатывать себе на хлеб. Здесь у него не было хозяина, который имел бы право приказывать ему, что и как делать.

Конечно, он и в Вене зависел от других людей. Но это была несколько менее жесткая (и менее надежная) зависимость. Еще живя в резиденции архиепископа и будучи вынужден вместе со всем штатом его домашних музыкантов мириться с ролью слуги, Моцарт восстановил прежние контакты в среде венской высшей аристократии. Графиня Вильгельмина Тун и вице-, гоф- и статс-канцлер граф фон Кобенцль приглашали необычайно одаренного молодого человека в гости. Он начал искать учениц для уроков клавирной игры, и, по-видимому, с некоторым успехом. Еще в мае 1781 года, то есть перед пинком, поставившим точку в его зальцбургской карьере, он сообщил отцу о «подписке на шесть сонат»¹⁰². Это были пьесы для клавира и скрипки, которые он посвятил ученице, Йозефе фон Ауэрнхаммер, и которые в конце ноября того же года были опубликованы. Вена восхищала и вдохновляла его. После разрыва с архиепископом он, очевидно, некоторое время находился там в приподнятом настроении. Как всегда, ему за следующим поворотом виделась возможность получить соответствующее его таланту место; как всегда, это оказывалось воздушным замком.

Для уроков Моцарт мог иметь столько знатных учениц, сколько хотел. Но давать уроки он очень не любил и старался ограничивать их количество. Однако он рассчитывал на дополнительный доход от концертов в аристократических домах, от более публичных концертов по подписке, от подписки на ноты его сочинений.

А главное — назревал заказ на оперу при императорской поддержке. Обходительный и опытный автор оперных текстов, младший Штефани, 30 июля 1781 года вручил Моцарту либретто немецкоязычного зингшпиля на турецкий сюжет — «Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля». Над этим проектом Моцарт работал с большой энергией. В музыке, написанной для него, заметно чувство радости и свободы, характерное для первого времени пребывания композитора в Вене. Здесь в большей степени, чем в предыдущих операх, он позволил себе в собственной манере развить придворную музыкальную традицию, в которой вырос и которая стала для него второй натурой. Возможность свободнее, чем в Зальцбурге, следовать собственной музыкальной фантазии была одним из его самых заветных желаний. Это, как уже говорилось, наполняло его жизнь смыслом.

В этом отношении Моцарт теперь действительно был подобен «свободному художнику». Но уже в этой ранней попытке дать волю своему индивидуальному музыкальному воображению начала проявляться вечная дилемма «свободного» художника: давая в своих произведениях свободу фантазии, особенно способности видеть или слышать все вместе, и этим нарушая границы существующего канона художественного вкуса, художник изначально снижает шансы встретить отклик со стороны публики. Это может быть опасно для него, если отношения власти в его обществе таковы, что публика, которая наслаждается искусством и платит за это наслаждение, относительно нетверда в своем вкусе или, по крайней мере, вкус ее формируется под влиянием специализированного художественного истеблишмента, к которому принадлежат и сами ведущие художники. Иначе обстоит дело в обществе, истеблишмент которого рассматривает хороший вкус в искусстве, а также в одежде, мебели и архитектуре как само собой разумеющуюся привилегию своей социальной группы¹⁰³; здесь склонность «свободного художника» к инновациям, выходящим за рамки существующего канона, может стать для него крайне опасной. Император Иосиф II, принимавший некоторое участие в планировании оперы «Похищение из сераля» как прототипа немецкого зингшпиля, был, очевидно, не вполне удовлетворен

завершенным произведением. После премьеры в Вене он сказал композитору: «Слишком много нот, дорогой Моцарт, слишком много нот».

Одна из певиц, видимо, тоже пожаловалась на то, что оркестр заглушает ее голос. И в этом отношении Моцарт, сам того не осознавая, инициировал смещение баланса власти. В придворных операх старого стиля главенствовали певцы и певицы. Инструментальная музыка должна была подчиняться им, лишь сопровождать их пение. Моцарт же несколько изменил этот баланс: ему нравилось иногда переплетать человеческие голоса и голоса инструментов в своеобразном диалоге. Тем самым он подрывал привилегированное положение певцов и певиц. Одновременно он приводил в замешательство и придворное общество, которое в опере привыкло испытывать эмоции от звуков человеческих голосов, а не голосов музыкальных инструментов. Поэтому, когда Моцарт давал слово и оркестру, публика этого не слышала. Она слышала только «слишком много нот»¹⁰⁴.

Завершение эмансипации: женитьба Моцарта

6

Описанные до сих пор события — разрыв с архиепископом, решение покинуть родной город и жить «свободным художником» в Вене — были лишь первыми шагами Моцарта на пути его расставания с отцом. Следующим эмансипационным шагом стало решение жениться.

Казалось бы, такой мудрый отец, как Леопольд Моцарт, мог бы воспринять сообщение двадцатипятилетнего сына о намерении жениться как нечто долгожданное — если не радостно, то невозмутимо. Но он не смог этого сделать — по понятным причинам. Он тоже ненавидел службу при зальцбургском дворе. Как вице-капельмейстер, он получал не очень хорошее жалованье, имел относительно низкий ранг, который никак не соответствовал его интеллектуальным качествам, и достаточно часто подвергался унижительному обращению. Но, в отличие от сына, он мирился с неизбежным; скрипя зубами он принимал унижение и кланялся. Его единственным шансом выбраться из невыносимой ситуации была высокая и хорошо оплачиваемая должность сына. Он всегда мечтал — как и его жена, вплоть до ее смерти в Париже, — что, когда Вольфганг получит такую должность, он переедет к нему; и сын не переставал подпитывать эту надежду во все годы учения и странствий, в течение которых он не в последнюю очередь материально зависел от своего отца. В семейном кругу считалось делом решенным, что все останутся вместе, когда мальчик наконец найдет свое великое место.

Теперь Моцарту было 25 лет и, расставаясь с Зальцбургом, он невольно сохранил это привычное представление о будущем. Пытаясь успокоить испуганного отца, он написал ему, что будет отдавать ему половину заработка, как только у него появится постоянная должность¹⁰⁵. Сестре он обещал вытащить ее и ее тайного жениха из Зальцбурга, где — неизвестно почему — заключение брака было для них невозможно¹⁰⁶. За резкими упреками, которыми отец осыпал сына за то, что тот выбрал Вену, и за напряженными попытками отговорить его от этого решения скрывался страх заключенного, который видел, как исчезает надежда когда-либо вырваться из тюрьмы. Большинство его писем того времени утрачены. Но о том, с какой тревогой и страхом Леопольд пытался издали контролировать действия сына, можно судить по их отражению в ответных письмах Вольфганга.

В этом маленьком, относительно тесном мирке письма быстро доносили венские сплетни до Зальцбурга, а другие письма доносили эхо зальцбургских сплетен обратно в Вену. Расстроенный и озадаченный растущей самостоятельностью сына, от судьбы которого зависело и его собственное будущее, отец, очевидно, спрашивал себя вновь и вновь: «Чем там этот мальчишка занят в Вене?!» Снова и снова до него доходили слухи, которые ему не нравились, и он тут же забрасывал сына вопросами и полными беспокойства наставлениями. Так, Леопольд писал, что до него дошли сведения,

будто Вольфганг ест мясо в постные дни и даже хвастается этим. Он что, вообще не думает о спасении своей души? В ответ сын подробно написал, что он не хвастался, что каждый постный день ест мясо, а всего лишь сказал, что не считает это грехом. Отец пишет: он слышал, что Моцарта-младшего видели на карнавальном балу в компании особы с дурной репутацией. А тот ответил — со свойственной ему искусной откровенностью, которая на самом деле многое скрывала, — что он с этой женщиной был знаком долго, прежде чем заметил, что у нее не очень хорошая репутация, а поскольку для карнавальных танцев требовалась партнерша, было бы, наверное, неприлично, если бы он внезапно разорвал отношения; а постепенно он стал танцевать и с другими¹⁰⁷.

Кроме того, была тема квартиры. Она беспокоила отца больше всего. Моцарт поселился у вдовы Вебер и ее дочерей — своих знакомых еще по Мангейму. Одну из дочерей, которая с тех пор вышла замуж и стала известной певицей, он в свое время особенно любил — это была большая любовь. Он откровенно написал отцу, что его чувства к ней все еще живы. Это ничего не значит, добавил он, ведь она больше не свободна¹⁰⁸. Но теперь Моцарт жил с мамашей Вебер и ее пока незамужними дочерьми, как петух в курятнике, и отец очень тревожился: а вдруг там что-то назревает? Поэтому он все настойчивее советовал сыну найти другое жилье. О характере вдовы Вебер ходили тревожные слухи. Она была властной женщиной, которая всеми способами, включая сдачу комнат в наем, пыталась выдать дочерей замуж. Моцарт ответил, что поищет квартиру, но у него голова занята другими заботами, нежели женитьба: ему и одному-то достаточно трудно удержаться на плаву¹⁰⁹.

Переписка не ограничивалась опасениями отца по поводу личной жизни сына и попытками последнего развеять их. Моцарт рассказывал об опере, над которой работал: она поглощает его целиком, где уж думать о женитьбе? Но либреттист Штефани задерживает текст:

Однако я начинаю терять терпение, потому что не могу работать дальше над оперой. Правда, я пока пишу другие вещицы. Однако же — сейчас внезапно явилось вдохновение — и то, на что я обычно трачу 14 дней, теперь пишется за 4 дня¹¹⁰. Между ними происходила и профессиональная дискуссия об этой опере. Отец высказал критическое замечание, что слова, которые Штефани вложил в уста Осмину, слишком сырые и как стихи не очень хорошо сложены, а сын ответил, что это, пожалуй, верно, но именно такая поэзия соответствует характеру Осмина, ведь это глупый, грубый и злобный мужик. Именно своей неровностью и грубостью эти стихи подходили к тем музыкальным мыслям, которые уже «гуляли» у композитора в голове¹¹¹. Моцарт был явно доволен текстом — он вдохновлял его, он совпадал с его представлением, что в опере поэзия должна быть служанкой музыки. Именно поэтому, писал он, итальянские комические оперы пользуются таким успехом: в них музыка преобладает над словами.

Моцарт в ту пору, конечно, не жил отшельником. Он любил женщин и, несомненно, в Вене встречал много женщин в своем вкусе, которым в свою очередь тоже нравился этот физически не особенно импозантный, но живой, умный и невероятно талантливый молодой музыкант. Мы не знаем, как далеко заходили эти интрижки. Но стоит, пожалуй, упомянуть об одной из них, которая, как маленькая комедия, вплелась в более драматические события того времени.

Среди венских дам высшего сословия, которые покровительствовали Моцарту, следует назвать прежде всего баронессу фон Вальдштеттен. Она жила отдельно от мужа и имела репутацию женщины, ведущей несколько легкомысленный образ жизни. Насколько можно судить, отношения с ней, каков бы ни был их характер, были единственной связью Моцарта, которая соответствовала известной придворно-аристократической модели связи между опытной пожилой женщиной и относительно неопытным молодым мужчиной. Баронесса фон Вальдштеттен, урожденная фон

Шефер, родилась в 1741 году, то есть была на 15 лет старше Моцарта. Когда Моцарт познакомился с ней, это была привлекательная женщина лет сорока. Она стала ему на время и матерью, и подругой, и меценаткой. 3 ноября 1781 года он не без гордости рассказал Леопольду¹¹², что в день его именин, после того как он рано утром сотворил молитву и как раз собирался написать ему письмо, его посетила толпа поздравителей. В полдень он поехал в Леопольдштадт к баронессе Вальдштеттен, где и провел свой праздничный день. Вечером в 11 часов — он уже собирался раздеваться, чтобы лечь в постель, — во дворе расположились шесть музыкантов и сыграли для него «Маленькую ночную серенаду», его собственную пьесу для духовых ми-бемоль мажор (KV 375). Хочется представить себе эту сцену, которая подошла бы для одной из его опер: как он с балкона слушает музыкантов, явно нанятых баронессой, благодарит их и удаляется.

Чуть позже, 15 декабря, он сообщил отцу, что решил жениться на одной из сестер Вебер, Констанции, и попросил у него понимания и одобрения. Он признался, что медлил с написанием этого письма, потому что предвидел реакцию. Наверняка отец скажет: как может человек, не имеющий гарантированного дохода, думать о женитьбе? Но этот шаг, возражал Вольфганг, вполне обоснован: природа говорит в нем так же громко, как и в любом другом человеке, и, добавил он, «наверное, даже громче, чем в Ином большом, сильном [болване]»¹¹³. С другой стороны, не в его привычках связываться с гулящими девками или соблазнять молодых девушек. Он любит Констанцию так же сильно, как и она его, а поскольку в любви ему нужно что-то определенное, брак для него — единственно правильное решение.

Для отца такое решение сына означало конец всех надежд. Он пытался отговорить его от этого намерения, угрожал и отказывался дать согласие на брак — об этом можно прочитать в любой биографии Моцарта. В конце концов, именно баронесса Вальдштеттен организовала свадьбу для этой пары. Леопольд Моцарт так никогда и не смог оправиться от этого удара¹¹⁴.

План: драма жизни Моцарта в ключевых словах

Предварительные замечания

а. Социологическая проблема: переход от ремесленного искусства к художественному

Ремесленное искусство (с его ответвлением — *придворным* или *служебным искусством*): создание произведений искусства для лично знакомого заказчика, который в социальном плане стоит гораздо выше производителя (большое неравенство во власти). Подчинение фантазии производителя канону художественного вкуса заказчиков. Искусство не специализировано, оно выполняет функцию для других социальных действий покупателей (преимущественно как часть статусного потребления и статусной конкуренции). Более подчеркнутый социальный, менее подчеркнутый индивидуальный характер произведений искусства символизируется тем, что мы называем «стилем».

Художественное искусство: создание произведений искусства для рынка анонимных покупателей через посредников, таких как торговцы, музыкальные издатели, импресарио и т. д. Изменение баланса власти в пользу производителей искусства — при условии, что они смогут добиться консенсуса среди публики относительно своего таланта. Большая независимость художников от общественного вкуса, социальное равенство художника и покупателя (демократизация).

Проблема: *Каковы причины изменения социального положения*

художников? Социальный подъем трудящихся массовых слоев; покупателями произведений искусства становятся в основном состоятельные люди из среднего слоя или государственные и муниципальные органы власти. Пока еще является

исключением то, что в Англии, например, профсоюз систематически покупает произведения искусства в качестве вложения капитала.

Какие изменения в формах искусства можно объяснить этими изменениями в социальном положении художников? Большая индивидуализация произведения искусства, большой простор для индивидуальной художественной фантазии, большой простор для ошибок и неудач, отсюда рост китча, поскольку строгий канон художественного вкуса социально вышестоящего слоя в значительной степени утратил свою функцию принуждающей и контролирующей инстанции для индивидуальной художественной фантазии. Поэтому переход от искусства ремесленного к искусству художественному характерен для *нового этапа в процессе цивилизации*: художник в деле контроля и канализации своей художественной фантазии в большей степени сам осуществляет самопринуждение.

Почему переход от ремесленного искусства к художественному не происходит одновременно во всех областях искусства? Или во всех регионах мира?

Пример неравномерности в развитии искусства разных обществ: африканское ремесленное искусство до недавнего времени существовало бок о бок с европейским художественным искусством. Сейчас оно постепенно превращается в художественное.

Пример хронологической неравномерности перехода от ремесленного искусства к художественному в разных областях искусства: в немецкой литературе этот переход произошел несколько раньше, чем в немецкой музыке. Одно из ключевых объяснений: развитие немецкой литературы было связано с ростом немецкоязычной читающей публики среднего слоя. Развитие же музыки во времена Моцарта в решающей степени определялось придворным вкусом. Тот факт, что возможности заработка у Моцарта зависели от придворной аристократии, в то время как его личный габитус уже был габитусом «свободного художника», который стремился в первую очередь следовать течению собственной фантазии и самопринуждению своей художественной совести, был главной причиной трагедии его жизни.

б. Психологическая проблема

Психологическая проблема, конечно, не может рассматриваться отдельно от социологической. Речь идет о процессе, который практически не привлекал к себе внимания академических психологов и сравнительно мало внимания психоаналитических психологов, — о процессе *сублимации*. Я уже кратко указывал на то, что одной из характерных особенностей непридворного, «свободного» художника является сочетание свободной фантазии со способностью посредством индивидуального самопринуждения, посредством высокоразвитой совести свою фантазию обуздывать. Точнее говоря, в рамках художественной деятельности потоки фантазии и импульсы совести не только примиряются друг с другом, но и практически сливаются. Это суть того, что мы обозначаем понятием «художественный гений»: поток фантазий и грез не только лишается своих по происхождению весьма животных тенденций, неприемлемых для потоков совести, но и разряжает свою динамику прямо-таки в гармонии с социальным канонам, не теряя спонтанности. Без очищения художественной совестью поток грез и фантазий анархичен и хаотичен для всех, кроме самого мечтателя. Либинозный поток фантазии становится значимым для других людей, то есть появляется возможность приобщить их к нему, только тогда, когда он социализируется через слияние с канонам, одновременно динамизируя и индивидуализируя канон или совесть. То, что часто называют интуитивной «уверенностью лунатика», с которой великие художники вроде Моцарта придавали материалу своих фантазий такие формы, что всякий чувствовал: эта совокупность форм и образов не может быть иной, она есть выражение этого слияния потока фантазии с художественной совестью.

Акт I: 27 января 1756 — сентябрь 1777 года

- a.** Детство и юность вундеркинда.
- b.** Отец и сын. Развитие их отношений.
- c.** Тщетные поиски места при дворах Европы.
- d.** Ломка голоса (в Неаполе) и растущее давление власти отца.
- e.** Уникальное музыкальное образование Моцарта. Знакомство со всеми известными и знаменитыми музыкантами того времени (включая Иоганна Кристиана Баха, Глюка, Гайдна, Иоганна Адольфа Хассе, падре Мартини). И все это в дополнение к интенсивным тренировкам, которые проводил отец.

Акт II: сентябрь 1777 — 8 июня 1781 года

- a.** Первое путешествие без отца. Начало эмансипации и ее трудности: совесть.
- b.** Первая (известная) любовница: Кузинушка, низкая женщина Моцарта.
Первая (известная) большая любовь: Алоизия Вебер, высокая женщина Моцарта.
— Секс и эротика.
- c.** Первая (известная) большая ссора с отцом.
- d.** Фекальный юмор Моцарта. Проблема: что в этом юморе характерно для канона его общества, а что является моцартовским, то есть специфически индивидуальным? Учесть цивилизационную проблематику юмора как индивидуальной скачки идей, постоянного соединения фекальных фантазий с оральными. Компульсивный характер, который тем не менее находится под контролем.
- e.** Растущее осознание собственной ценности.
- f.** Растущее осознание своего призвания как композитора, особенно как оперного композитора.
— Первые оперы, первоначально скорее подражательные (в том числе: «Притворная простушка», 1768; «Митридат», 1779; «Луций Сулла», 1772; «Мнимая садовница», 1775);
— большое количество инструментальных произведений: струнные квартеты, дивертисменты; первая соль-минорная симфония (1773), скрипичные концерты (1775).
- g.** Возвращение в Зальцбург, поступление на службу при зальцбургском дворе в качестве концертмейстера и придворного органиста (15 января 1779 года). В том же году: «Ифигения в Тавриде» Гёте (1-я версия); опера Глюка «Ифигения в Тавриде»; «Натан Мудрый» Лессинга.
- h.** Исполнение его последней на данный момент *opera seria* — «Идоменей» (Мюнхен, 1780/81). Опера старого стиля, но уже сильно индивидуально развитого. Лессинг, «Воспитание человеческого рода»; Виланд, «Оберон». Смерть императрицы Марии Терезии.
- i.** Разрыв с архиепископом.

Акт III: 8 июня 1781 — май 1788 года

Освобождение художественной фантазии, индивидуализация канона. Придворная музыка в уникальной, очень индивидуализированной форме. Вот лишь оперы: 16 июля 1782 года — первое исполнение оперы «Похищение из сераля» («Слишком много нот», — говорит император). Премьера оперы «Разбойники» по Шиллеру. 1 мая 1786 года «Свадьба Фигаро»; встречена критично.

7 мая 1788 года «Дон Жуан». Меры жесткой экономии в Вене из-за войны с турками.

Акт IV: 1788 — 5 декабря 1791 года

Все больше одиночества, все больше неудач. Если бы кто-то захотел изобразить этот акт драматически, то показал бы, как Моцарт стоит на сцене, а люди, которых он знал до этого, один за другим покидают его. Жена большую часть времени проводит в Бадене; из знатных учениц, которые у него были (графиня Румбеке, графиня Тун, Йозефа Ауэрнхаммер, Тереза фон Тракнерн и прочие), никого не осталось. Трудности с деньгами, все больше долгов. Подписки на концерты, которые он объявляет, полностью проваливаются. «Дон Жуана» прохладно принимают в Вене, хотя в Праге — тепло. По письмам видно его растущее отчаяние отчасти из-за финансовых трудностей, отчасти из-за психологической изоляции.

Причины этого многообразны:

а. Придворное аристократическое общество отвернулось от него в связи с «Фигаро», который, вероятно, был воспринят как бунтарство.

б. Его произведения становятся все более сложными для понимания зрителями.

с. Все чаще сочиняет для себя, идя туда, куда поведет его собственная фантазия.

Три великие симфонии и другие произведения созданы без заказчика — Моцарт творит как свободный художник. Но свободного рынка музыкальных произведений пока еще почти не существует.

Предварительные замечания

77%

Предварительные замечания

а. Социологическая проблема: переход от ремесленного искусства к художественному

Ремесленное искусство (с его ответвлением — *придворным* или *служебным искусством*): создание произведений искусства для лично знакомого заказчика, который в социальном плане стоит гораздо выше производителя (большое неравенство во власти). Подчинение фантазии производителя канону художественного вкуса заказчиков. Искусство не специализировано, оно выполняет функцию для других социальных действий покупателей (преимущественно как часть статусного потребления и статусной конкуренции). Более подчеркнутый социальный, менее подчеркнутый индивидуальный характер произведений искусства символизируется тем, что мы называем «стилем».

Художественное искусство: создание произведений искусства для рынка анонимных покупателей через посредников, таких как торговцы, музыкальные издатели, импресарио и т. д. Изменение баланса власти в пользу производителей искусства — при условии, что они смогут добиться консенсуса среди публики относительно своего таланта. Большая независимость художников от общественного вкуса, социальное равенство художника и покупателя (демократизация).

Проблема: Каковы причины изменения социального положения художников? Социальный подъем трудящихся массовых слоев; покупателями произведений искусства становятся в основном состоятельные люди из среднего слоя или государственные и муниципальные органы власти. Пока еще является исключением то, что в Англии, например, профсоюз систематически покупает произведения искусства в качестве вложения капитала.

Какие изменения в формах искусства можно объяснить этими изменениями в социальном положении художников? Большая индивидуализация произведения искусства, большой простор для индивидуальной художественной фантазии, большой простор для ошибок и неудач, отсюда рост китча, поскольку строгий канон

художественного вкуса социально вышестоящего слоя в значительной степени утратил свою функцию принуждающей и контролирующей инстанции для индивидуальной художественной фантазии. Поэтому переход от искусства ремесленного к искусству художественному характерен для *нового этапа в процессе цивилизации*: художник в деле контроля и канализации своей художественной фантазии в бóльшей степени сам осуществляет самопринуждение.

Почему переход от ремесленного искусства к художественному не происходит одновременно во всех областях искусства? Или во всех регионах мира?

Пример неравномерности в развитии искусства разных обществ: африканское ремесленное искусство до недавнего времени существовало бок о бок с европейским художественным искусством. Сейчас оно постепенно превращается в художественное.

Пример хронологической неравномерности перехода от ремесленного искусства к художественному в разных областях искусства: в немецкой литературе этот переход произошел несколько раньше, чем в немецкой музыке. Одно из ключевых объяснений: развитие немецкой литературы было связано с ростом немецкоязычной читающей публики среднего слоя. Развитие же музыки во времена Моцарта в решающей степени определялось придворным вкусом. Тот факт, что возможности заработка у Моцарта зависели от придворной аристократии, в то время как его личный габитус уже был габитусом «свободного художника», который стремился в первую очередь следовать течению собственной фантазии и самопринуждению своей художественной совести, был главной причиной трагедии его жизни.

б. Психологическая проблема

Психологическая проблема, конечно, не может рассматриваться отдельно от социологической. Речь идет о процессе, который практически не привлекал к себе внимания академических психологов и сравнительно мало внимания психоаналитических психологов, — о процессе *сублимации*. Я уже кратко указывал на то, что одной из характерных особенностей непридворного, «свободного» художника является сочетание свободной фантазии со способностью посредством индивидуального самопринуждения, посредством высокоразвитой совести свою фантазию обуздывать. Точнее говоря, в рамках художественной деятельности потоки фантазии и импульсы совести не только примиряются друг с другом, но и практически сливаются. Это суть того, что мы обозначаем понятием «художественный гений»: поток фантазий и грез не только лишается своих по происхождению весьма животных тенденций, неприемлемых для потоков совести, но и разряжает свою динамику прямо-таки в гармонии с социальным канонам, не теряя спонтанности. Без очищения художественной совестью поток грез и фантазий анархичен и хаотичен для всех, кроме самого мечтателя. Либинозный поток фантазии становится значимым для других людей, то есть появляется возможность приобщить их к нему, только тогда, когда он социализируется через слияние с канонам, одновременно динамизируя и индивидуализируя канон или совесть. То, что часто называют интуитивной «уверенностью лунатика», с которой великие художники вроде Моцарта придавали материалу своих фантазий такие формы, что всякий чувствовал: эта совокупность форм и образов не может быть иной, она есть выражение этого слияния потока фантазии с художественной совестью.

Акт I: 27 января 1756 — сентябрь 1777 года

- a.** Детство и юность вундеркинда.
- b.** Отец и сын. Развитие их отношений.
- c.** Тщетные поиски места при дворах Европы.
- d.** Ломка голоса (в Неаполе) и растущее давление власти отца.

е. Уникальное музыкальное образование Моцарта. Знакомство со всеми известными и знаменитыми музыкантами того времени (включая Иоганна Кристиана Баха, Глюка, Гайдна, Иоганна Адольфа Хассе, падре Мартини). И все это в дополнение к интенсивным тренировкам, которые проводил отец.

Акт II: сентябрь 1777 — 8 июня 1781 года

а. Первое путешествие без отца. Начало эмансипации и ее трудности: совесть.

б. Первая (известная) любовница: Кузинушка, низкая женщина Моцарта.

Первая (известная) большая любовь: Алоизия Вебер, высокая женщина Моцарта.
— Секс и эротика.

с. Первая (известная) большая ссора с отцом.

д. Фекальный юмор Моцарта. Проблема: что в этом юморе характерно для канона его общества, а что является моцартовским, то есть специфически индивидуальным? Учесть цивилизационную проблематику юмора как индивидуальной скачки идей, постоянного соединения фекальных фантазий с оральными. Компульсивный характер, который тем не менее находится под контролем.

е. Растущее осознание собственной ценности.

ф. Растущее осознание своего призвания как композитора, особенно как оперного композитора.

— Первые оперы, первоначально скорее подражательные (в том числе: «Притворная простушка», 1768; «Митридат», 1779; «Луций Сулла», 1772; «Мнимая садовница», 1775);

— большое количество инструментальных произведений: струнные квартеты, дивертисменты; первая соль-минорная симфония (1773), скрипичные концерты (1775).

г. Возвращение в Зальцбург, поступление на службу при зальцбургском дворе в качестве концертмейстера и придворного органиста (15 января 1779 года). В том же году: «Ифигения в Тавриде» Гёте (1-я версия); опера Глюка «Ифигения в Тавриде»; «Натан Мудрый» Лессинга.

h. Исполнение его последней на данный момент *opera seria* — «Идоменей» (Мюнхен, 1780/81). Опера старого стиля, но уже сильно индивидуально развитого. Лессинг, «Воспитание человеческого рода»; Виланд, «Оберон». Смерть императрицы Марии Терезии.

i. Разрыв с архиепископом.

Акт III: 8 июня 1781 — май 1788 года

Освобождение художественной фантазии, индивидуализация канона. Придворная музыка в уникальной, очень индивидуализированной форме. Вот лишь оперы: 16 июля 1782 года — первое исполнение оперы «Похищение из сераля» («Слишком много нот», — говорит император). Премьера оперы «Разбойники» по Шиллеру. 1 мая 1786 года «Свадьба Фигаро»; встречена критично.

7 мая 1788 года «Дон Жуан». Меры жесткой экономии в Вене из-за войны с турками.

Акт IV: 1788 — 5 декабря 1791 года

Все больше одиночества, все больше неудач. Если бы кто-то захотел изобразить этот акт драматически, то показал бы, как Моцарт стоит на сцене, а люди, которых он знал до этого, один за другим покидают его. Жена большую часть времени проводит

в Бадене; из знатных учениц, которые у него были (графиня Румбеке, графиня Тун, Йозефа Ауэрнхаммер, Тереза фон Тракнерн и прочие), никого не осталось. Трудности с деньгами, все больше долгов. Подписки на концерты, которые он объявляет, полностью проваливаются. «Дон Жуана» прохладно принимают в Вене, хотя в Праге — тепло. По письмам видно его растущее отчаяние отчасти из-за финансовых трудностей, отчасти из-за психологической изоляции.

Причины этого многообразны:

а. Придворное аристократическое общество отвернулось от него в связи с «Фигаро», который, вероятно, был воспринят как бунтарство.

б. Его произведения становятся все более сложными для понимания зрителями.

с. Все чаще сочиняет для себя, идя туда, куда поведет его собственная фантазия. Три великие симфонии и другие произведения созданы без заказчика — Моцарт творит как свободный художник. Но свободного рынка музыкальных произведений пока еще почти не существует.

Две заметки¹¹⁵

Не забыть струнный квинтет Моцарта соль минор (KV 516): взволнованное, почти трагическое настроение довольно резко сменяет почти тривиальная, полушутливая тема, как будто он не мог позволить мукам и боли длиться долго, как будто ему необходимо было подавить их клоунским или легким и несколько плоским построением мелодии. Конечно, он возвращается к взволнованной, трагической теме, но она уже не кажется такой резкой и сильной, как в начале, где она внезапно обрушивается на слушателя.

Витгенштейн сказал: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать».

Думаю, с таким же основанием можно сказать: о чем невозможно говорить, то следует искать.

Послесловие публикатора к изданию 1991 года

Норберт Элиас умер 1 августа 1990 года. Он больше не мог сопровождать и контролировать работу над настоящим томом. Однако мое предложение о выпуске книги о Моцарте он все же одобрил (без учета того, что 1991 год был «годом Моцарта»); он сам сформулировал название, что также было знаком того, что он признал издание своим произведением. Правда, распространенное в прессе сообщение, что Элиас якобы работал над этой книгой до самой смерти, является легендой из разряда «его последними словами были...». На самом деле, в отличие от многих других случаев, он никогда не выражал намерения возобновить свои занятия Моцартом.

Напечатанные выше тексты, за отбор и окончательное редактирование которых ответственность несу я, были написаны в рамках более масштабного проекта, нашедшего свое выражение, в частности, в упорном объявлении о предстоящем выходе книги под заглавием «Художник-буржуа в придворном обществе» в качестве 12-го тома собрания сочинений Элиаса, публикуемого издательством Suhrkamp. Элиас работал над ним поэтапно в конце 70-х — начале 80-х годов. В его архиве сохранились следующие материалы, относящиеся к этому проекту:

1. Машинопись без заглавия (с шифром «Mozart») объемом 81 страница, частично с рукописными исправлениями и дополнениями, плюс некоторые пассажи в черновых вариантах и серии страниц, не получившие продолжения. Этот текст, скорее всего, был написан в связи с докладом № 5.

2. Машинопись «Моцарт в Вене» (шифр «Mozart Akt IV»), 15 страниц плюс 5 страниц, с рукописной правкой в некоторых местах, также с несколькими черновыми вариантами и сериями страниц (см. также выше). Этот текст, вероятно, был написан для планируемой книги о Моцарте.

3. Машинопись «Художник-буржуа в придворном обществе на примере Моцарта» (шифр «Künstler»), 14 страниц; возможно, написана для другого доклада, не сохранившегося в архиве Элиаса.

4. Машинопись «План» (предположительно для материалов № 1 и/или № 5), 6 страниц.

5. Магнитофонная запись доклада (с обсуждением), прочитанного в Билефельде по приглашению факультета литературоведения и лингвистики, на тему: «Размышления [проблемы] о гении с точки зрения социологии искусства на примере Моцарта». Дату этого доклада пока не удастся определить с точностью, но, скорее всего, это было в зимнем семестре 1978/79 года.

6. Магнитофонная запись и транскрипт импровизированного доклада, транслировавшегося из студии Западно-Германского радио WDR 6 марта 1983 года (в слегка отредактированном и сокращенном виде опубликован в: *Die Tageszeitung*, 04.08.90. S. 14).

7. Различные машинописные и рукописные заметки.

Из этих материалов и была составлена настоящая книга. Три ее части в основном соответствуют машинописям № 1, 2 и 4 (с двумя заметками из материала № 7). По сравнению с другими частями в машинописи № 3 так много содержательных повторов, что отдельное воспроизведение ее было бы неоправданным. В ней, однако, есть ряд коротких и длинных пассажей, которые содержат нечто новое и были включены в «Социологические размышления о Моцарте», в том числе в качестве примечаний. Аналогичным образом были обработаны доклад № 5 и некоторые заметки из конволюта № 7, в то время как доклад № 6 практически не дал нового материала. Все большие выдержки из других рукописей нашли свое место во 2-й и 3-й главах «Размышлений» (см. выше, глава «Музыканты-буржуа в придворном обществе»). Связанные с этим расширение и реорганизация машинописи 1 были сочтены целесообразными в том числе и потому, что Элиас изначально подступался к своим социологическим основным тезисам по этой теме как бы ошупью. В *первом* из приведенных выше текстов все заголовки, деление на главы, параграфы и, отчасти, на абзацы выполнено публикатором. Манускрипт, который автор не успел подготовить к печати, был отредактирован для печати (тщательная интеграция и упорядочивание линии мысли, проверка фактов, контроль цитат из источников и снабжение их ссылками, стилистическая правка). В дополнение к вышеупомянутому материалу из других машинописей также был использован материал из черновики и отдельных серий страниц, включая незаконченный экскурс из машинописи № 2. Процедура была аналогичной для *второго* текста, который тоже был заново разделен на главы, параграфы и абзацы, а также в параграфах 3 и 4 дополнен пассажами из отдельных серий страниц, но потребовал меньше работы по уплотнению текста. Незначительные изменения, позволившие избежать пересечения с первой частью, вносились только там, где это можно было сделать без разрушения контекста. Немного сокращен был приведенный в конце книги «План», который дает представление о возможной компоновке книги, как она одно время виделась автору. Тот факт, что все три публикуемых текста в основном охватывают одну и ту же тему, был принципиально сочтен приемлемым, так как уровень синтеза в каждом случае разный.

На этом я заканчиваю послесловие публикатора, а в заключение скажу несколько личных слов: с 1983 года я издавал в среднем по одному тому в год преимущественно неопубликованные труды Норберта Элиаса, будь то в качестве редактора, переводчика или в неформальном качестве. Этот публикаторский проект, благодаря которому Элиас получил в Германии признание в качестве актуального автора, был моей инициативой, которую я смог реализовать благодаря собственным усилиям и неоценимой помощи других людей, особенно Фридрихельма Херборта (издательство Suhrkamp) и Германа Корте (Рурский университет в Бохуме). Публикуя книгу за

книгой, я смог преодолеть ужасное двойственное отношение Элиаса к опубликованному. Только тот, кто хоть раз в качестве корректора, редактора, публикатора сталкивался с этим автором, поймет, сколько такта и упрямой энергии, сколько энтузиазма и личной приязни было необходимо для этого.

По своему содержанию тома, которые были напечатаны таким образом, возникли в результате своеобразного сотрудничества, о котором я, возможно, когда-нибудь расскажу более подробно. Постепенно выработалась такая технология: я, как публикатор, имел своей задачей сформировать из черновых рукописей, фрагментов, даже отдельных идей автора законченный текст или готовую книгу. Такая совместная деятельность требовала от меня высокой степени понимания, рассудительности, творческих способностей и эмпатии, а также, разумеется, отказа от каких бы то ни было содержательных добавлений или купюр, а там, где это казалось необходимым или желательным, — готовности согласовывать свои решения напрямую с автором. Со стороны Элиаса эта работа подразумевала прежде всего небывалое доверие, которое росло по мере того, как он, тщательно знакомясь с несколькими пробными фрагментами, убеждался в том, что я способен выполнять такую работу в соответствии с его желаниями. Происходящее можно было бы описать так: Элиас делегировал мне часть своей сверхстрогой совести и своего несколько беззаботного тестирования реальности. Я сам (не без борьбы) добровольно позволил использовать себя таким интимным образом, потому что поставил перед собой цель вернуть великого еврейского автора из изгнания на его прежнюю языковую родину. В результате получились книги, которые полностью были книгами Элиаса и в то же время были «нашими», как неоднократно выражался автор. Все это не имело никакого отношения к филологии и обычной публикаторской этике, но зато имело отношение к реальному процессу производства книг во взаимопереплетении живых людей. Норберт Элиас — и это останется одним из самых замечательных впечатлений в моем жизненном опыте — совершенно сознательно включился в этот процесс, потому что он фундаментально соответствовал его представлению о человеке.

Когда я работал над «Моцартом», я вновь все сделал так же, словно после смерти автора ничего не изменилось. Теперь я думаю, что это была попытка отрицать смерть любимого старика. Однако в ретроспективе становится ясно, что моя прежняя публикаторская технология была связана с личными отношениями и ее невозможно просто перенести на публикацию текстов из творческого наследия покойного автора. Для этой новой задачи необходимо найти другую институциональную и, возможно, методологическую основу. Предлагаемая вниманию читателя работа «О социологии одного гения», в которой так трогательно говорится об отношениях отца и сына и о конфликтном переплетении потребностей их обоих в смысле, является моей эпитафией почитаемому учителю и другу.

Михаэль Шрётер

Берлин, 7 марта 1991 года

Библиография

Einstein A. Mozart — Sein Charakter. Sein Werk. 3. Aufl. Zürich; Stuttgart, 1953. [Рус. изд.: *Эйнштейн А.* Моцарт: Личность. Творчество. М., 1977.]

Elias N. Die höfische Gesellschaft. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Neuwied; Berlin, 1969. [Рус. изд.: *Элиас Н.* Придворное общество. Исследование по социологии монархической власти и придворной аристократии. М., 2002.]

Elias N. Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert / Hg. von M. Schröter. Frankfurt am Main, 1989.

Elias N. Über den Prozeß der Zivilisation. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den Oberschichten des westlichen Abendlandes. Frankfurt am Main, 1976. [Рус. изд.: *Элиас*

Н. О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования: В 2 т. М., СПб., 2001.]

Elias N., Scotson J. L. Etablierte und Außenseiter. Frankfurt am Main, 1990.

Hildesheimer W. Mozart. Frankfurt am Main, 1977.

Hutchings A. Mozart — der Mensch. Braunschweig, 1976.

Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe / Hg. von E. Kastner. Tutzing, 1975 (стереотипное переиздание нового издания Leipzig, 1923).

Mozart. Die Dokumente seines Lebens / Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. Kassel; Basel; London; New York, 1961.

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch [und J. H. Eibl]. 7 Bde. Kassel; Basel; London; New York, 1962–1975. [Сокращ. рус. изд.: Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М., 2006.]

Schenk E. Mozart, sein Leben — seine Welt. 2. Aufl. Wien; München, 1975.

Zentner W. Der junge Mozart. Altötting, 1946.

Послесловие редактора серии

Двенадцатый том Собрания сочинений Норберта Элиаса основан на первом издании 1991 года. Это издание было составлено Михаэлем Шрётером из различных машинописей Элиаса о Моцарте и о типе художника-буржуа в придворном обществе (см. «Послесловие публикатора к изданию 1991 года» в этом томе). В настоящей публикации сохранены вмешательства Шрётера в языковой стиль автора, которые, как показывает сравнение с оригинальными машинописями, заметно изменили языковой облик текстов (ср.: *Schröter M.* Erfahrungen mit Norbert Elias. Frankfurt am Main, 1997. S. 322f.). Библиографическая информация была приведена в соответствие со стандартами издания собраний сочинений, цитаты проверены и, при необходимости, изменены без комментариев. Кроме того, добавлены указатель и библиография. Я хотел бы поблагодарить Яна-Петера Кунце за сотрудничество. Райнхард Бломерт

Послесловие переводчика

Текст этой книги подготовлен к печати Михаэлем Шрётером на основе черновиков Норберта Элиаса, причем у нас есть (см. «Послесловие публикатора к изданию 1991 года» и «Послесловие редактора серии») лишь самая общая информация о том, что «вмешательства Шрётера в языковой стиль автора [...] как показывает сравнение с оригинальными машинописями, заметно изменили языковой облик текстов», однако в опубликованном тексте книги эти вмешательства никак не обозначены. Поэтому на основе печатной версии мы не можем судить о том, в каких случаях перед нами авторский выбор слов и формулировок (и был ли это черновой, предварительный выбор или окончательный, осознанный и целенаправленный), а в каких — плод работы публикатора. Для выяснения этого потребовалось бы специальное текстологическое исследование с привлечением архивных материалов, которое не входило в проект при подготовке русского перевода книги.

Ввиду такой неопределенной ситуации с оригиналом перед переводчиком не могла в обычном виде стоять задача воспроизвести как можно точнее особенности авторского языка. Исходя из этого, было принято решение сосредоточиться на передаче мысли автора, не делая попыток всякий раз точно передать ее языковое оформление. В частности, я сознательно отступал от немецкого текста в двух регулярно встречающихся случаях. Во-первых, в оригинале о главном герое обычно говорится либо «он», либо «Моцарт», хотя персонажей с такой фамилией в рассказе несколько. Чтобы избежать частых повторов и легче отличать композитора от его

отца, дяди, сестры, матери и т. д., в русском тексте главный герой часто именуется также «Вольфганг» и «Моцарт-сын».

Во-вторых, в этой книге мы постоянно сталкиваемся с явлением, которое можно, не претендуя на научность термина, назвать «лексическим скачком в сторону»: для обозначения некоторых ключевых понятий последовательно используются не наиболее употребительные слова, а их синонимы. Например, вместо глагола *fühlen* (чувствовать) и однокоренных ему существительных *Fühlen* (чувствование), *Gefühl* (чувство, эмоция, ощущение) в немецком тексте почти везде употреблены их менее частотные и неполные синонимы — глагол *empfinden* и существительные *Empfindung*, которые чаще встречаются в значениях «воспринимать, ощущать», «восприятие, ощущение». Мы не знаем, стоит ли за этим какой-то концептуальный замысел Элиаса или его публикатора. Поэтому в переводе использованы те русские слова, которые в этих смысловых контекстах наиболее обычны («чувствовать», «чувствование», «чувства») и не могут быть заменены более редкими без искажения смысла. Что же касается существительного *Zuneigung*, которое обычно встречается в значении «благосклонность, благорасположение», а в этой книге последовательно употреблено там, где скорее можно было бы ожидать слов *Liebe* («любовь» — как любовь между супругами, так и любовь публики) или *Gunst* («благосклонность, фавор»), то для его перевода использовано адекватное по смыслу, но тоже не самое частотное русское слово «приязнь». Для описания статуса Моцарта при дворе зальцбургского князя-епископа (который, заметим попутно, на самом деле был графом и архиепископом; «князь-епископ» — это общий термин для человека, совмещающего духовную и светскую власть над некой территорией) в немецком тексте вместо слова *Diener* («слуга») используются слова *Bediensteter* и *Angestellter*. В лексиконе литературного немецкого языка той эпохи, когда жил и творил Норберт Элиас, они означают «служащий» — то есть человек, занятый конторской работой или другим нефизическим наемным трудом, — и только с пометкой «устар.» и «южнонем.» эти слова встречаются в словарях в значении «слуга». Дабы не создавать ложных ассоциаций с положением, близким к чиновничьему, в переводе используется именно слово «слуга», а не «служащий».

Пожалуй, наиболее заметным — и точно принадлежащим самому Элиасу — «скачком» в сторону от привычной лексики можно считать использование слова «фигурация» (*Figuration*) вместо более привычных читателю слов «конфигурация» и «констелляция». Он превратил это слово в термин, который играл весьма важную роль в созданной им социологической концепции. Эта концепция и ее категориальный аппарат были до последнего времени так малоизвестны в России, что 20 лет назад при переводе книги Элиаса «Придворное общество» на русский язык терминологический характер слова «фигурация» не был распознан и в русском тексте вместо него использовались несколько разных других слов, казавшихся стилистически более подходящими. Я, к своему сожалению, был среди тех редакторов перевода, которые приняли тогда такое решение, нанесшее сильный удар по терминологическому единству книги. Ошибка не повторена при переводе книги о Моцарте: в нем слово «фигурация» не заменено другими. Поскольку значения этого термина автор не разъясняет, представляется нелишним сделать это здесь: под фигурацией Норберт Элиас понимает динамичную социальную сеть или паутину отношений между взаимозависимыми людьми, начиная от пары и кончая всем человечеством. Именно эти отношения и являются, по его мнению, сутью любой социальной общности, а потому задача социолога — исследовать эти сети взаимоотношений между социальными акторами.

В заключение следует сказать несколько слов о том, что касается перевода текстов, написанных не автором и/или публикатором этой книги, а ее героями. Оригиналы писем членов семьи Моцарт и их знакомых сохранились, и мы знаем, что

лексика цитируемых в книге фрагментов им соответствует. Заметим, что это соответствие — в каких-то или, возможно, во всех случаях — есть плод работы не Элиаса и не Шрётера, а редактора серии Райнхарда Бломерта, которым, по его словам (см. «Послесловие редактора серии»), «цитаты были проверены и, при необходимости, изменены без комментариев». В частности, «фекальные» шутки и в книге, и в переводе приведены при цитировании без купюр и замен, так как являются предметом обсуждения. При подготовке издания писем Моцарта на русском языке переводчики И. С. Алексеева, А. В. Бояркина, С. А. Кокошкина и В. М. Кислов не ограничились стремлением к лексической точности (несмотря на которое в их переводы, к сожалению, все же вкрались отдельные ошибки, исправленные в настоящем издании): они постарались воспроизвести даже орфографию и пунктуацию оригинала. Это представляется мне излишним для такого перевода. Поскольку в XVIII столетии в немецком языке еще не существовало единых и четких норм, регулирующих написание слов (включая выбор между прописной и строчной буквами) и расстановку знаков препинания, семантическая интерпретация авторской орфографии и пунктуации с опорой на нынешние нормы невозможна, тем более когда речь идет о тексте, переведенном с немецкого языка XVIII века на современный русский: она привела бы к ошибочным или в лучшем случае не поддающимся проверке выводам. Поэтому в тех фрагментах писем В. А. Моцарта, которые цитировались по российскому изданию, текст воспроизведен в соответствии с последним, но в остальном при переводе эпистолярных и поэтических текстов той эпохи здесь соблюдены современные русские грамматика, орфография и пунктуация.

Я хотел бы отдать дань глубокого уважения и благодарности своей безвременно ушедшей коллеге, историку и переводчице Марианне Холуб (1970–2021), которая поддерживала и вдохновляла меня в самые трудные моменты работы над этим переводом, и посвятить свою работу ее памяти.

Кирилл Левинсон

1

Hildesheimer W. Mozart. Frankfurt am Main, 1977. S. 365.

2

Ibid. S. 254.

3

Воспроизведен, например, здесь: *Ibid. S. 208.*

4

Hildesheimer W. Mozart. S. 254.

5

Elias N. Über den Prozeß der Zivilisation. Bd. 1. 1. Kap. Frankfurt am Main, 1976 (1997).
[Рус. изд.: *Элиас Н. О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования. Т. I. Гл. 1. М.; СПб., 2001. — Прим. пер.*]

6

См.: *Elias N. Die höfische Gesellschaft. Neuwied; Berlin, 1969 (Frankfurt am Main, 2002).*
[Рус. изд.: *Элиас Н. Придворное общество. М., 2002. — Прим. пер.*]

7

Социология обычно рассматривается как наука, занимающаяся деструкцией и редукцией. Я не разделяю эту точку зрения. Для меня социология — это наука, которая призвана помогать нам лучше понять непонятное в нашей социальной жизни,

объяснить его. Поэтому я и выбрал на первый взгляд парадоксальное название для этой книги — «О социологии одного гения». Моя цель, таким образом, не деструкция или редукция гения. Она в том, чтобы сделать его человеческую ситуацию более понятной и, возможно, также внести небольшой вклад в прояснение вопроса о том, что можно было бы сделать, дабы предотвратить судьбу, подобную той, какая постигла Моцарта. Представив его трагедию так, как я пытаюсь это сделать, — а это лишь пример более общей проблемы, — возможно, удастся добиться того, чтобы люди немного лучше сознавали: с новаторами надо вести себя осторожнее.

8

Сюда же относится тот факт, что функции, которые надлежало исполнять людям, служившим при дворе, были слабо специализированы: например, когда Бах в 1708 году получил при веймарском дворе чрезвычайно набожного герцога Вильгельма-Эрнста место органиста, ему приходилось помимо этого в мундире гайдука играть на скрипке в маленьком придворном камерном оркестре.

9

Эта раздвоенность, вне всякого сомнения, характерна не только для Моцарта. Ее — и ее влияние на облик и манеры человека — можно наблюдать и в судьбах других художников и интеллектуалов буржуазного происхождения, живших в придворном обществе. Одним из широко известных примеров является история о том, как Вольтер хотел драться на дуэли с одним представителем высшей знати, который его, как ему показалось, оскорбил, а тот вельможа велел одному из своих лакеев посреди улицы поколотить его — в знак того, что бросавший ему вызов буржуа, на его взгляд, зазнался. Тот факт, что людей буржуазного сословия, отличавшихся особой художественной или интеллектуальной одаренностью, в некоторых парижских салонах и в домах некоторых германских и итальянских аристократов принимали почти как равных, легко может заставить забыть о том, что на протяжении всего XVIII века, а в значительной части Европы и до 1918 года владыки и правители воспринимали буржуа как людей низшего ранга и обращались с ними соответственно.

10

«Жизнь под лестницей» (*life below stairs*) служит в Англии темой для комедий и огромного множества шуток и анекдотов.

11

См.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 95–96.* Цитата взята из письма Моцарта от 7 августа 1778 года, опубликованного в кн.: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Gesammelt und erläutert von W. A. Bauer, O. E. Deutsch, J. H. Eibl. 7 Bde. Kassel; Basel; London; New York, 1962–1975. Bd. II. S. 437.* (Цит. по кн.: *Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М., 2006. С. 160.* Здесь и далее цитаты из тех писем Вольфганга Амадея Моцарта, русские переводы которых включены в указанное издание, цитируются по нему; встречающиеся в этом издании неточно переведенные места заменены исправленными вариантами в квадратных скобках. — *Прим. пер.*)

12

Этой традицией объясняется тот факт, что мы так часто встречаем в Германии целые семьи мастеров искусств, подобные семьям Моцарт или Бах.

13

Hutchings A. Mozart — der Mensch. Braunschweig, 1976. S. 11.

14

Сравнение с Англией, где в XVIII веке производилось мало музыки высокого уровня, за исключением импортной, напоминает, кроме того, о том, что более высокая музыкальная продуктивность в государствах-преемниках старой Германской империи, возможно, связана с другой структурной особенностью, а именно с различными отношениями между дворянством и буржуазией здесь и там. В Германии барьеры между этими двумя слоями были относительно высокими, с редкими возможностями для пересечения границ. Социальное и политическое подчинение буржуазии дворянству, особенно придворному дворянству, было гораздо более строгим и ярко выраженным, чем в Англии.

15

Моцарт недостаточно быстро сочинил клавирный сокращенный вариант своей музыки к «Похищению из сераля» — два издателя выбросили произведение на рынок, не заплатив ему ни гроша. Никакой защиты авторских прав не существовало. За каждую из опер автор, скорее всего, получал только разовый гонорар, а позже — максимум еще что-то, если сам дирижировал.

16

Развитие концертного дела, очевидно, проходило в три этапа: концерты для приглашенных слушателей, затем концерты по подписке и, наконец, платные концерты для незнакомой аудитории. Во времена Моцарта, по крайней мере в Вене, последняя стадия еще не была достигнута. Он должен был сам нести риск, организуя концерты, — отсюда необходимость предоплаты, подписки, которая свидетельствовала о заинтересованности достаточного количества людей, чтобы предприятие не стало убыточным.

17

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 303f.

18

Ibid. Bd. IV. S. 92.

19

Поворотной точкой стала, пожалуй, «Свадьба Фигаро», сюжет которой, выбранный самим Моцартом, был воспринят как политически сомнительный с точки зрения абсолютистского режима. Один дворянин записал в свой дневник, что смотрел оперу и был «раздосадован» (использованное им слово *ennuyiert* означает именно это, а не «скучал», как в некоторых переводах). См.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 199.*

20

Возможно, поражение, исчезновение смысла, которое испытал Моцарт в результате такого развития событий, было тем более тяжело переносить, что он был одним из первых композиторов Нового времени, если не первым, чья изобретательность решительно опережала привычки восприятия публики. Судьба художника, покинутого своей публикой, еще не могла быть пережита как нечто случающееся раз за разом. Моцарт, несомненно, должен был воспринимать ее как нечто, случившееся только с ним.

21

См. ниже.

22

Не совсем бесполезно указать на это различие. Ведь если задуматься, то одной из самых удивительных особенностей 70-х и 80-х годов XVIII века в Германии было то, что два мира, в которых жил Моцарт, — придворно-буржуазный и придворно-аристократический — были, насколько можно судить, практически не затронуты великой волной немецкого литературного и философского движения, поднявшегося в то время. В 1770-х годах, когда многие молодые немцы предавались волнениям «Бури и натиска» («Гетц фон Герлихинген» Гёте написан в 1773 году, «Буря и натиск» Клингера — в 1774-м, «Гофмейстер» Ленца в 1776-м, «Солдаты» — в 1778-м), молодой Моцарт добился успеха, особенно в Италии, а затем и в Германии с операми в традиционном стиле *opera seria*. В 1781 году, в год появления «Критики чистого разума» Канта, в Мюнхене состоялась премьера оперы «Идоменей», написанной по заказу баварского двора. Это одна из самых богатых на выдумки и самых красивых опер Моцарта, полностью в придворном вкусе и в то же время совершенно уникальная в своем дальнейшем развитии старой традиции.

23

О теории таких отношений см.: *Elias N., Scotson J. L. Etablierte und Außenseiter. Frankfurt am Main, 1990 (2002).*

24

Его сублимационные паттерны были своеобразны. Когда он сочинял оперу, то есть когда он чувствовал только ограничение либретто (которое, кстати, он всегда сам выбирал с большой тщательностью и в соответствии со своими потребностями), текст, очевидно, снимал оковы с воображения; оно текло спонтанно и возвышало слова с помощью магии музыки. С другими музыкальными произведениями дело обстояло иначе.

25

Einstein A. Mozart — Sein Charakter. Sein Werk. 3. Aufl. Zürich/Stuttgart, 1953. S. 355. [Цит. по рус. изд.: *Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / Пер. с нем. Е. М. Закс. Научн. ред. перевода Е. С. Чёрная. М., 1977. С. 295.*]

26

Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe / Hg. von E. Kastner. Tutzing, 1975 (Nachdruck der Neuausgabe von Julius Kapp, Leipzig, 1923). S. 46.

27

Правда, часто бывает так, что потомки считают величайшими те изделия мастера-ремесленника, которые он создал просто для собственного удовольствия или под давлением тяжелых страданий, не думая ни о вкусах публики, ни о финансовой выгоде. Например, картины Вермеера, которые сегодня считаются его самыми значительными произведениями, — это то из его наследия, что не было продано и, вероятно, не предназначалось для продажи.

28

В области архитектуры такая ситуация господствует дольше, оказывая влияние и на скульптуру, хотя такие примеры, как Ле Корбюзье или архитектура Баухауса, показывают, что на определенных этапах развития архитектуры роль специалистов-новаторов как законодателей общественного вкуса тоже может быть очень велика.

29

В этом же контексте надо рассматривать и такое явление, которое маркируется выражениями «объективный» и «субъективный» в качестве характеристик различных музыкальных стилей. Для этого есть две предпосылки: во-первых, изменение баланса сил в пользу художников, позволившее им в большей степени использовать свою музыку как средство выражения индивидуальных чувств; во-вторых, изменение структуры аудитории концертов в сторону нарастающей ее индивидуализации. Реципиенты «субъективной» музыки тоже в большей степени, чем во времена «объективных» музыкальных стилей, были настроены на то, что музыка заставляла звучать их очень личные и, возможно, даже подавленные чувства.

30

Одна из странностей литературы о Моцарте заключается в том, что даже автор, который, подобно святому Георгию, поставил перед собой цель убить дракона — идеализирующий культ Моцарта-гения — и явить человечеству это золотое сокровище чистым и неискаженным, по сути тоже оказался идолопоклонником. Редко кто из биографов Моцарта на более высоком уровне рефлексии, чем В. Хильдесхаймер, излагал представление о нем как о человеке, который превратился в великого художника независимо от своей судьбы в обществе, то есть полностью «изнутри», и это, как мне кажется, стало следствием того же самого непонимания «человеческого величия», с которым он борется, обнаруживая его в других биографиях. В качестве примера можно привести следующее предложение: «Конечно, развитие Моцарта как музыканта нельзя свести к росту его „мастерства“: это было, как и у каждого великого художника, постепенное постижение и завоевание им мира его возможностей, обусловленное внутренним законом; и в случае Моцарта — особенно, поскольку весь его опыт был посвящен исключительно работе, а не формированию личности, не какому бы то ни было процессу созревания, не какой-либо словесно выраженной мудрости, не какому-либо мировоззрению» (*Hildesheimer W. Mozart. S. 54*). Бедный Моцарт! Его музыка может становиться зрелой без созревания его как человека. Личность показывает свою образованность только тем, что произносит слова мудрости, и тем, что с помощью опер и фантазий одновременно вырабатывает всеобъемлющее философское мировоззрение. Возникает вопрос, не слишком ли это узколюбое представление. Какая жесткая, интеллектуальная бесчеловечность, какое отсутствие вчувствования, сочувствия к неинтеллектуальному человеку звучат в этих словах!

31

Письмо от 11 июня 1763 года. См.: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I. S. 71.

32

Ток либидо проходит через ячейки нашей памяти и манипулирует сохраненными формами и событиями, как опытный театральный режиссер, разворачивая их в новые сцены. Кто пишет сценарии наших снов? Полуавтоматическая часть нас самих, режиссер и актер одновременно; он трансформирует материал нашего воспоминания, делает из него что-то новое, соединяет в сцены, которых мы никогда не переживали.

33

Когда такую трансформацию либидинозных сил называют «защитным механизмом», этим лишь указывают на ее функцию. Пользуясь психоаналитической терминологией, можно сказать: в ходе сублимации три инстанции, которые Фрейд рассматривает по отдельности, — эго, ид и суперэго — примиряются друг с другом.

34

Письмо к да Понте, сентябрь 1791 года (подлинность его подвергается сомнению).
См.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 203.*

35

Моцарт в своей неутолимой жажде любви много страдал и преодолевал страдания то игривыми, изящными, то глубоко волнующими творениями. То, что успех, к которому он стремился, не приходил, также не в последнюю очередь объяснялось его чрезвычайно строгой совестью. Собственный талант, который он вполне осознавал, Моцарт воспринимал в чрезвычайно высокой степени как обязательство и не изменял ему даже тогда, когда такая измена могла бы облегчить ему жизнь. Конечно, это был не совсем его выбор. Отчасти им двигало самопринуждение, но это был и выбор. И поскольку, без особого самоанализа, он следовал своей художественной совести до такой степени, что лишался резонанса, то есть любви и аплодисментов публики, в которых он в то же время нуждался, — именно по этой причине, среди прочих, он заслуживает, будучи художником, восхищения и благодарности потомков.

36

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. I. S. 52f.

37

Ibid. I. S. 53f.

38

Mozart. Die Dokumente seines Lebens / Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel u. a., 1961. S. 395, 397. См. также: *Schenk E. Mozart, sein Leben — seine Welt. 2. Aufl. Wien; München, 1975. S. 48–51.*

39

Schenk E. Mozart. S. 395f.

40

Письмо от 15 декабря 1781 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. III. S. 181.
См.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 263.* Цит. по: Полное собрание писем. С. 307.

41

Письмо от 11 июня 1791 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. IV. S. 136.
См.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 332.*

42

Письмо Моцарта от 14 октября 1777 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. II. S. 54.

43

Письмо Моцарта от 10 декабря 1777 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. II. S. 179; ответ отца см.: Ibid. II. S. 191. См. также письмо, относящееся к тем неделям, когда Вольфганг отделился от отца и князя-епископа (май — июнь 1781 года): Ibid. III. S. 115, 127.

44

Портрет этот воспроизведен в кн.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 208.*

45

Письмо Л. Моцарта от 30 июля 1768 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. I. S. 271f. См. также: *Schenk E. Mozart. S. 54.*

46

Письмо Л. Моцарта от 10 ноября 1766 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. I. S. 232. См. также: *Zentner W. Der junge Mozart. Altötting, 1946. S. 67.*

47

Письмо от 20 июля 1778 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. II. S. 413.

48

Zentner W. Der junge Mozart. S. 32.

49

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 273f.

50

Ibid. II. S. 286. Цит. по: Полное собрание писем. С. 113.

51

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. S. 396. Здесь и далее цитаты, встроенные в основной текст, в отличие от типографски выделенных цитат, как правило, грамматически согласованы с окружающим текстом (примечание редактора немецкого издания).

52

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. S. 398, 396.

53

Schenk E. Mozart. S. 74.

54

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I. S. 291.

55

Письмо от 11 мая 1768 года // Ibid. Bd. I. S. 264.

56

Приписка к письму Моцарта от 22 февраля 1778 года // Ibid. Bd. II. S. 292.

57

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 59.

58

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I. S. 527.

59

Ibid. Bd. II. S. 190.

60

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 45f. Цит. по: Полное собрание писем. С. 61–62.

61

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 48.

62

Письмо от 12/13 октября 1777 года // Ibid. Bd. II. S. 50.

63

Ibid. S. 51.

64

Ibid. S. 57.

65

Письмо к Лоренцо да Понте, сентябрь 1791 года. Цит. по: Полное собрание писем. С. 490.

66

Письмо от 18 января 1775 года // Ibid. Bd. I. S. 517.

67

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I. S. 448f.

68

Письмо императрицы от 12 декабря 1771 года, в оригинале написанное по-французски, см. в кн.: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. S. 124.

69

Письмо от 5 декабря 1772 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I. S. 465. (В «Полном собрании писем» этого письма нет. — Прим. пер.)

70

По-английски такие длинные скучные анекдоты называются *shaggy dog stories*.

71

Письмо от 26 октября 1771 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I. S. 446. (В Полном собрании писем этого письма нет. — Прим. пер.)

72

Письмо из Милана от 18 декабря 1772 года // Ibid. Bd. II. S. 469. (В Полном собрании писем этого письма нет. — Прим. пер.) Приведенный выше текст был написан Моцартом таким образом, что за каждой нормальной строкой следует перевернутая. Он также включает рисунок, на котором, насколько его можно интерпретировать, изображено сердце с пламенем и дымом, возможно, с указаниями лететь домой к сестре.

73

Гансвурст — грубовато-комический персонаж народного бродячего (кукольного) театра XVI–XVIII веков. — Прим. пер.

74

Как известно, Стефан Цвейг, владевший большинством этих писем, с величайшей осторожностью опубликовал одно из них малым тиражом для частного пользования. Один экземпляр этого издания он послал Фрейду с примечанием о странном «инфантилизме» его автора. См.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 118.*

75

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 103. Цит. по: Полное собрание писем. С. 81.

76

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. I. S. 87.

77

Письмо от 23 октября 1777 года // Ibid. Bd. II. S. 80.

78

Здесь и далее двойное тире в оригинале. Возможно, указывает на пропуск одного или нескольких слов. — *Прим. пер.*

79

Письмо от 14 ноября 1777 года // Ibid. Bd. II. S. 123f. (В Полном собрании писем этого письма нет. — *Прим. пер.*)

80

В другой работе я проанализировал это различие, обозначив его как разницу между формальностью и неформальностью. См.: *Elias N. Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert / Hg. von M. Schröter. Frankfurt am Main, 1989. S. 38–44.*

81

Письмо от 18 августа 1784 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 321. Перевод полного текста стихотворения см.: Полное собрание писем. С. 409–410.

82

Hildesheimer W. Mozart. S. 287.

83

Примечание публикатора. На этом месте рукопись обрывается. Два письма, цитируемые ниже, содержатся в созданной Элиасом коллекции фотокопий и выписок из корреспонденции Моцарта. Других писем к Алоизии Вебер в этом собрании нет. Из комплекса писем к «кузинушке» скопировано также письмо от 13 ноября 1777 года, но письмо, датированное 23 декабря 1778 года, имеется в нескольких экземплярах. Соответствующие выдержки были отобраны публикатором.

84

Письмо от 30 июля 1778 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 421; оригинал на итальянском языке. Цит. по: Полное собрание писем. С. 152–153.

85

Poste restante (*фр.*) — почта до востребования. — *Прим. пер.*

86

Письмо от 23 декабря 1778 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 524f.
Цит. по: Полное собрание писем. С. 187.

87

Mozart. Die Dokumente seines Lebens. S. 163.

88

Моцарт писал отцу: «Я хочу лишь, не распаляясь, ибо мое здоровье и моя жизнь мне дороже /: и мне очень жаль, что я вынужден это сделать :/, итак, я хочу лишь ответить на упрек, который мне был сделан по поводу моей службы. Я не подозревал, что я — камердинер, и это меня совершенно огорошило. Оказывается, я должен был во всякое утро пару часов валандаться по приемной. Но я никак не припомню, чтобы это входило в мои обязанности, и я всегда являлся тотчас, когда Архиепископ посылал за мною». Письмо от 12 мая 1781 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 113. Цит. по: Полное собрание писем. С. 250–251.

89

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. V. III. S. 60f. Цит. по: Полное собрание писем. С. 221–222. В угловых скобках даны слова, в оригинале зашифрованные.

90

Письмо от 25 декабря 1780 года // Ibid. Bd. III. S. 69–71.

91

Письмо от 30 декабря 1780 года // Ibid. Bd. III. S. 75.

92

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 110–112.

93

Ibid. Bd. III. S. 112–114. Второе письмо: S. 114f.

94

Письмо от 2 июня 1781 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 124. Цит. по: Полное собрание писем. С. 259.

95

Там же.

96

Юный возраст Моцарта, очевидно, всегда мешал признанию этой ценности окружающими. Например, в письме к отцу от 31 октября 1777 года он писал о своем первом посещении репетиции мангеймского оркестра: «[...] я не могу удержаться от смеха, когда меня представляют людям. Некоторые — те, кто знает мою репутацию, — были очень вежливы и полны уважения, а некоторые, кто ничего обо мне не знает, смотрели на меня большими глазами, но и несколько насмешливо. Они просто думают, что раз я маленький и молодой, то за мной не может быть ничего великого и старого; но скоро узнают». См.: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 94.

97

Второе письмо от 12 мая 1781 года // Ibid. Bd. III. S. 115.

98

Имеется в виду история купца Ганса Кольхаса, который был обижен дворянином и, не найдя правды ни в суде, ни у властей, решил взять дело восстановления справедливости в свои руки и поднял мятеж. Эта история XVI века легла в основу новеллы Генриха фон Клейста «Михаэль Кольхаас». — *Прим. пер.*

99

Ibid. Bd. III. S. 117f. Цит. по: Полное собрание писем. С. 254.

100

См. письмо от 19 мая 1781 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 119.

101

Однако тот факт, что его фантазии и чувства, а также страсти, которые их питали, не были сильнее его и что он умел дать им, во всей их динамике, свежее и неповрежденное выражение в звуковых формах и таким образом обуздать их, является признаком взрослости — признаком успешной сублимации.

102

См. письмо от 19 мая 1781 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 118.

103

В письме от 4 ноября 1777 года (Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. II. S. 101; ср.: Полное собрание писем. С. 78) Моцарт сообщает, что написал для гобоиста мангеймского оркестра концерт; тот был «просто без ума от радости». Когда Моцарт сыграл этот концерт на пианофорте в комнате у мангеймского капельмейстера, публике он очень понравился. Никто не сказал, что он «сочинен неудачно», — иронично и не без горечи добавляет Моцарт. «Им бы архиепископа спросить, он бы живо наставил их на истинный путь». Эту сторону отношений Моцарта с его работодателем также необходимо принимать во внимание, если мы хотим правильно оценить их развитие. У высокопоставленного аристократа не было сомнений в том, что он обладает наивысшей компетенцией, чтобы выносить суждения о музыке. И если слуга так гордился своими способностями, как Моцарт, то ему нужно было показать, что монарх все же разбирается в музыке лучше, чем подданный.

104

Примечание публикатора. В этом месте оригинальная рукопись обрывается; следующий раздел помечен как часть 2 «Акта IV» Драмы жизни Моцарта («Моцарт в Вене»); он остался фрагментом.

105

Письмо от 15 декабря 1781 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Bd. III. S. 182.

106

Письмо от 19 сентября 1781 года // *Ibid.* S. 158f.

107

Письмо 13 июня 1781 года // Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. S. 129.

108

Письмо от 16 мая 1781 года // *Ibid.* S. 116f.

109

Письмо от 25 июля 1781 года // Ibid. S. 140.

110

Письмо от 6 октября 1781 года // Ibid. S. 165. Цит. по: Полное собрание писем. С. 293.

111

Письмо от 13 октября 1781 года // Ibid. S. 167.

112

Ibid. S. 171.

113

Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. S. 180. Цит. по: Полное собрание писем. С. 306.

114

Тем более что Констанция ему не нравилась как невеста и жена его сына. Когда Моцарт женился на ней, она была необразованной юной девушкой, которая в кругу близких знакомых могла быть довольно веселой и умела флиртовать. Ее попытки с помощью приписок к письмам Вольфганга добиться более дружелюбного отношения его разгневанных родственников, особенно его сестры, вероятно, достигали результата противоположного тому, которого она хотела, потому что в них сквозит почти невыносимое жеманство (в явно сложной ситуации). Тем более удивительны ее написанные строгим деловым тоном, компетентные и ничуть не жеманные письма, которые она писала в старости, пережив двух мужей.

115

Примечание публикатора. Первая из этих заметок в оригинале написана по-английски. Вторая отнесена к материалам для книги о Моцарте на основании того места, где был обнаружен лист, на котором она написана (ср.: *Hildesheimer W. Mozart. S. 43*).

Норберт Элиас

Редактор О. Панайотти

Дизайнер серии Д. Черногаев

Корректор М. Смирнова

Корректор С. Крючкова

Верстка Д. Макаровский

Адрес издательства:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlobooks.ru