

Михаил Мищенко

О героях нашего времени

Размышления о современной музыкально-исторической науке на примерах новых книг о Моцарте и Чайковском¹. О букве и духе истории, о жизни и творчестве (человеке и художнике), достоверности и подлинности. Критика текстоцентризма и документального фетишизма в музыковедении. Попытка увидеть современную музыкально-историческую био/монографику глазами гётеанца по прочтении трудов Р. Штейнера и К. Свасьяна.

Ключевые слова: Моцарт, моцартоведение, Аберт, историческая критика, биография, Гёте, Чайковский.

Пролог. Апология достоверного...

Последние пятьдесят лет музыковедение стремительно развивается под девизом, который можно расслышать в выразительной и лаконичной реплике одной машинистки. Перепечатывая начисто очередной роман нобелевского лауреата, она радостно воскликнула: «Наконец-то мы узнаем, как оно было на самом деле!»

Речь шла об одной библейской истории, кратко изложенной в оригинале и обросшей подробностями и длиннотами в новом пересказе².

Если не слышать в реплике наивной машинистки ничего, кроме наивности, равной глупости, можно снисходительно обойти ее молчанием. Дело обычное: доверчивый ум упорно ищет исторической правды (почему-то!) в художественном вымысле. Однако у наивного сознания

Рецензия Л. В. Кириллиной на книгу П. Луцкера и И. Сусидко «Моцарт и его время» опубликована в № 1 за 2010 год. *Прим. ред.*

¹ Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.; Познанский А. Пётр Чайковский: Биография. В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2009. Т. 1. 608 с.: 219 ил. – («Жизнеописания»); Т. 2. 624 с.: 248 ил.

² Речь идет о романе «Иосиф и его братья» Томаса Манна.

есть свои резоны, не столь очевидные, вероятно, ему самому и заслуживающие не извиняющей снисходительности, а пристального внимания со стороны высокого (или глубокого) интеллекта. Если простодушное отношение к истории неискоренимо и историческая беллетристика предпочтительнее собственно исторических штудий, впору задуматься, чего стоит наука истории.

Поистине стремление узнать правду о прошлом искусства музыки охватило всё и вся. Еще каких-то сто с небольшим лет назад доискиваться правды, которую якобы исказили интерпретации предыдущих исследователей и скрыли наслоения веков, могло прийти в голову только лишь редкому поборнику первоизданной чистоты, понимаемой как единственно возможная подлинность. Таковы были монахи-бенедиктинцы Солемского монастыря во Франции. В конце XIX века они начали грандиозный труд очищения всего корпуса григорианских песнопений от искажений, с тем чтобы вернуть григорианскому хоралу его законное место в католической литургии. Их труд был одобрен Ватиканом, что официально закрепила булла *Motu proprio* папы Пия X (1903). Заодно был сформулирован канон подлинной церковной музыки: ее должны отличать святость, истинность и обобщенность.

Вглядываясь в этот тройственный союз, трудно избавиться от впечатления, что истоки этого правила находятся в очищенных (священных?) от всяких искажений и украшений (обобщенных?) первоизданных (истинных?) невменных текстах песнопений. Что дал «Солемский завет», можно услышать в пении нынешних монахов Солемского монастыря. Но не только. Оказалось, бенедиктинцы, жившие сто лет назад, оставили великое наследство, которого хватило на всех. Результат слышим в исполнении старинной музыки от средних веков до романтизма, исполнении, которое часто называют в неловком переводе с английского «исторически информированным». Великое наследие многократно преумножено и до сих пор преумножается. Или, скорее, очищается.

Текстологические успехи григорианики были для музыкально-научного мира первым тревожным звонком. Уже более ста лет усердие критиков и текстологов на ниве музыковедения, похоже, не знает границ.

На протяжении столетий разрабатывалась изощренная техника очищения текстов от ошибок и наслоений. Она обогащалась каждым новым поколением ученых – сначала в классических штудиях, затем в изучении библейских текстов, наконец, в новейшей литературе. В музыке текстологическая критика применяется только в последние лет сто пятьдесят. Солемские монахи

приложили ее к григорианскому хоралу, музыковеды — сперва к средневековой и ренессансной полифонии, и теперь — ко всему подряд: к операм Россини, Гилберту и Салливану, Скотту Джоплину и Бобу Дилану³.

Странная это штука, «на самом деле»... Много ли найдется сегодня тех, кто искренне полагает, что григорианский хорал в интерпретации (текстологической и исполнительской), санкционированной Ватиканом, и есть изначально-доподлинно-оригинальный хорал, и что так он и звучал тысячу лет назад? — Едва ли. Но кто сегодня усомнится в подлинности (лучше: аутентичности) очищенных от искажений и наслоений Баха, Моцарта, даже Брамса, Сибелиуса, Дебюсси? Сомневающихся здесь наверняка меньше, чем сторонников солемского аутентизма. Удивительно, как прошлое, отстоящее на сто или даже триста лет, оказывается столь же невинно современному музыкально-историческому сознанию, что и сидя древность. Но притом общепризнано, что недавняя история не только якобы требует полных или почти полных реконструкций, реставраций, восстановления подлинного облика, но и поддается такому восстановлению. Если спросят, как случилось, что недавнее по меркам истории прошлое музыки оказалось отделенным от нас стеной непонимания, придется отвечать долго, начинать издалека, из римской древности, которая предопределила судьбу Запада благодаря своей юридической культуре свидетельства. Собственно, исчерпывающий ответ на поставленный вопрос читатель найдет в замечательной книге философа К. Свасьяна «Становление европейской науки»⁴. Здесь же ограничимся ответом кратким: стену возводили — долго, методично — *сами тексты*. Не те, что критически отторгнуты как недостоверные в пользу извлеченных из небытия, очищенных, заново открытых, фетишизированных. Стена сложена из тех и других. На весах истинного все тексты равны.

Востребованные самой разношерстной публикой, от празднующих до ученых, тексты, кажется, материализуются сами собой — была бы только *воля к тексту!* Воля единая; умы искушенный и наивный сходятся в одном — в доверии *письменному* свидетельству. И тот и другой ищут свое (каждый — и каждому — свое!) «на самом деле» в текстах. В этом пункте редкое согласие и, кажется, ни малейшего сомнения в том, что «на самом деле» не вмещается в текст, каким бы подробным, объемным и, страшно сказать, *правдивым* он ни был. Ни, тем более, подозрения,

³ Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York, Oxford, 1995. P. 69.

⁴ Свасьян К. А. Становление европейской науки. М., 2002.

что «на самом деле» попросту отсутствует в тексте. Отсутствует не потому, что сохранившийся текст «плох», а «хороший» (правдивый) до нас не дошел. Нет, даже если в нашем распоряжении оказались бы все без исключения письменные свидетельства интересующего нас прошлого, мы не сможем извлечь из них заветное «на самом деле». Его там нет. Следуя буквально выражению: «на самом деле» ищут в *деле*, не в словах, тем более не в буквах объектов текстологии.

Тексты, будь то словесные или нотные, затмевают реальность, о которой они говорят. Тексты в современной науке напоминают те самые деревья, за которыми леса не видно. Кто-то возразит: недоверие первоисточникам надуманное, для него нет оснований; что как не письменное свидетельство доносит до современности весть о прошлом! То и печально, что альтернативы тексту сегодня почти не видно. Реальность за текстами то ли при последнем издыхании, то ли и вовсе погребена. Очертания ее уже давно смутны и сегодня едва угадываются, будто расплывчатые контуры в тумане.

Еще Платон решительно указывал тексту его место: тот покинут всеми богами, кто верит, что можно на письме сказать истинное!⁵ Тем же мотивировал отказ писать трактаты по искусству композиции Иоганн Себастьян Бах: только в личном общении с учеником, на занятии за инструментом, можно по-настоящему объяснить что-либо. На том же настаивал Гёте – если можно так сказать, лучезарная, смеющаяся совесть западной культуры. *Меньше писать!* — его девиз, — и *«учиться не из книг, а из живого общения с природой и людьми»*. То есть, учиться *до* и *после* книг.

Можно бесконечно «допрашивать» тексты, выясняя их достоверность, и разделять их на верные и ошибочные, если только не замечать, что достоверность не есть природное качество одних документов и коренной недостаток других. Достоверными тексты делают люди — не только те, кто пишет, но и, в особенности, те, кто читает их. Письменное свидетельство столь подвержено сменам обстоятельств, в которых документ оказывается на протяжении своего существования, что проявление достоверного весьма ограничено. Сами по себе тексты не бывают абсолютно достоверными. В противном случае надо было бы признать их равными самой *истине*. С автографом Себастьяна Баха в руках нельзя просто так подойти к редакциям Черни или обработкам Мендельсона и сказать, что они искажают оригинал. Рукопись Баха, при всем уважении, все же не Мадонна Рафаэля. Настаивать на позднейших «искажениях» и «наслоениях»

⁵ Цит. по: Гадамер Г.-Г. *Философия и литература* // Гадамер. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. С. 131.

означает отказать баховской (и любой другой) музыке в жизнеспособности, в праве на историю, на смысл свершения, и лишить музыку всего богатства формы и смысла, заточив ее в темницу нотного текста. Запертое на нотной бумаге «на самом деле» музыки всего лишь призрак изгнанного оттуда «на самом деле».

Так же обстоит дело с текстами о музыке. В их резервацию загнано «на самом деле» истории или отдельной биографии. Каково же настоящее и будущее науки, которая знает немногим больше того, что она видит на бумаге! В фокусе, так сказать, «кривого» зрения. Мы все так или иначе обречены видеть в искривлении. Глаз и ухо на каждом шагу встречают что-то вроде *апологии достоверного*. Всюду, в концертном зале и на университетской кафедре, в аудитории и храме, в студии грамзаписи и издательстве, на оперной сцене, на дирижерском подиуме, со скрипкой, за роялем, на скамье органа — всюду собирается армия глашатаев и защитников достоверности с текстами в руках. От такого зрелища становится дурно. Кажется, толпы архивариусов, оставив свои архивы, «освободили» заветные документы, но теперь не в состоянии найти им достойного применения. «Достоверное» сделалось паролем, дающим право на публичность, признание, даже коммерческую выгоду.

Пароль всего лишь слово. «Держитесь слов», — завещал гётевский Мефистофель. Чем громче раздается лозунг достоверности, тем глубже должно быть подозрение, что здесь что-то неладно. Что в достоверном тщательно замаскирована неудобная правда. Например, что на самом деле (!) достоверное безусловно, тем более оно не может быть чем-то большим, *истинным*.

Масштаб гипнотического увлечения достоверным таков, что впору задаться вопросом: неужели все усилия наших предшественников, великих и малых, все достижения музыковедения были чередой ошибок и заблуждений, и теперь прошлое музыки предстает насквозь ложным и лживым в глазах большей части исследователей и исполнителей? Чего стоит достоверное или правда, которых жаждет большинство? Будем осмотрительны. Не по случайному и капризному предубеждению против большинства, а по вековому опыту. Сомнение в подлинности достоверного для большинства укрепляется в «разговорах с Гёте»:

...об истинном надо говорить и говорить без усталы, ибо вокруг нас снова и снова проповедуется ошибочное, и вдобавок не отдельными людьми, а массами. В газетах и в энциклопедиях, в школах и в университетах ошибочное всегда на поверхности,

ему уютно и привольно оттого, что на его стороне большинство (вторник, 16 декабря 1828)⁶.

Удивительные слова! Предупреждение, приговор, диагноз, но и надежда на исцеление, на выход из тупика. Только благодаря большинству ошибочное располагается «на поверхности» (к тому же, «уютно и привольно»). Оно-то, ошибочное большинства, есть достоверное. Удостоверенное общим мнением, если даже оно имеет отношение к достоверности, далеко отстоит от того, что имел в виду Гёте, от *истинного*. Гёте говорил истинное и об истинном с легкостью, которой сегодня хватает только на достоверное. Искусства и науки от истинного смодулировали к достоверному как будто бы беспрепятственно, незаметно и не вызвав ни у кого подозрений по поводу этой подмены. Чуть ли не правилом хорошего тона сегодня считается «не претендовать на истину в последней инстанции». Но других истин не бывает; или есть — или нет.

Где правит бал достоверное, засвидетельствованное на письме, там нет места истинному. Современное состояние человека таково, что сегодня нам не узреть альтернативы, не понять, почему достоверное отличается от истинного, как подобие и копия от оригинального образа, даже — трижды отстоит от истины. Для этого нам всем и каждому нужны воля и... дух.

Последнее — в буквальном прочно забытом смысле. Столетия западной культуры прошли под знаком призыва: *Veni, Creator Spiritus!* – Приди, о Дух всесозиждущий! Столетия прошли, как ускользнули, и дух упущен. *Деятельный дух* и творческая сила, благодаря которым возможно вчувствование в реальность и настоящего, и прошлого, так что человек *переживает* реальность, сочувственно познает ее, — *деятельный дух* отлетел. Его смутно угадывали уже современники Гёте; дух впадал то ли в кому, то ли в беспамятство на излете романтизма. Дух занимает ничтожно малое место в наших сегодняшних науках о человеке. И в музыкальной науке ему почти нет места. Может, когда-нибудь он распространится настолько, что и наука в нем отыщет себе место.

⁶ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. Ереван, 1988. С. 267.

1. Моцарт

...или Моцарт «на самом деле»

Чему находится достойное место в новейшем музыковедении? Где и из чего наша наука извлекает свое музыкально-историческое «на самом деле»? Например, из Моцарта. Выбор персоны много значит: не всякое «на самом деле» вызывает интерес и обеспечивает успех. «На самом деле» какого-нибудь Альбрехтсбергера представляет известный интерес. Но не тот, чтобы написать и опубликовать, как в случае Моцарта, шестьсот страниц текста.

Нет сомнения, книга под названием «Моцарт и его время» Павла Луцкера и Ирины Сусидко трактует моцарта-на-самом-деле. Такая книга давно была нужна отечественному музыковедению. Она охватывает «весь мир» Моцарта, и кажется, что из нее можно узнать все о жизни, смерти и творчестве Моцарта. Авторы не навязывают своему предмету измышленные и произвольные вопросы, но точно избирают «вопросы Моцарта». О вундеркинде и «гуляке праздном», о концертмейстере и виртуозе, композиторе и свободном художнике; об инфантилизме и бунтарстве Моцарта, о его доходах и расходах, о странностях любви и масонстве.

Авторы ведут читателя между мифом и фактами. Таков обычай науки о Моцарте. Она проделала немалый путь за время, прошедшее с момента выхода монографии Аберта на русском языке (конец 1970-х), последнего фундаментального труда о Моцарте. Если учесть, что книга Аберта дошла до русского читателя спустя более полувека после оригинального издания, то значение основательной отечественной работы тем более трудно переоценить.

Само название «Моцарт и его время» предполагает встречу разных историй и образов Моцарта, разных эпох. Суммарную историю Моцарта авторы встречают вопросом «но так ли это на самом деле?». Вопрос выступает, без преувеличения, девизом и лейтмотивом книги. Примечательный симптом современной литературы о музыке. Что такое для нас это «время Моцарта»? Только лишь неверное отражение в сохранившихся документах (книга написана, согласно аннотации, «на основе богатого документального материала, сопоставления различных мнений и фактов, накопленных за двести лет, прошедших после смерти композитора»)? Если время Моцарта скукожилось до правоты письменных-документальных опровержений безденежья, инфантильности, супружеских измен,

отравления, творческих неудач и творческого кризиса, даже — гениальности и славы первооткрытия, — то, тем более, оправдано «время Альбрехтсбергера-Пиччини-Фоглера-etc». Хроника земного пути, музыкантской рутины равняет всех, гениев и ремесленников.

Но если «на самом деле» Моцарта и «время Моцарта» не только не требуют неперменной основы в письменных хрониках, но и далеко отстоят от них, то уж точно «время Альбрехтсбергера» или «время Ф.Э. Баха» не имеют шансов в истории музыки рядом со «временем Моцарта». Время Моцарта, понимаемое как свершения творческого духа и его воздействие на современников и потомков, не может сравниться со временем Альбрехтсбергера (Сальери, Кожелуха и т. п.). Надо отыскать дух, равновеликий Моцарту. Тогда и время Моцарта будет также временем равного Моцарту.

Обратим взоры к той великой личности, что вмещала и вмещает в себя разное, во многом нераспознанное. Этот образ маячит перед нами с самого начала настоящих заметок. Мелькает то и дело он и на страницах книги о Моцарте. Образ Гёте.

Если эпоха узнается по масштабу ее выдающихся личностей, то тем более яркой, убедительной, плодотворной эпоху делают не разрозненные усилия ее деятелей, а единые, согласные, если угодно, союзнические их дела. Гёте, по его собственному признанию, был «коллективным существом». *Как и когда* он принял (распознал!) Моцарта-творца, в полноте его свершения, — поистине предугадал посмертную историю гениального Моцарта, — это достойно его размаха. Эпоха раскрывает Моцарта благодаря Гёте и потому что коллективное существо Гёте определяет и вмещает в себя эпоху. Только вспомним реплики Гёте о Моцарте! — о «Дон Жуане» и демонической силе гения, о композиции («гнутое слово») и дыхании единой жизни. Время Моцарта отразилось во времени Гёте, оно было его драгоценной частицей.

Собственно, разговор о книге о Моцарте почему бы не начать с Гёте? Согласно известной формуле: скажите мне, что вы думаете о Гёте, и я скажу, чего стоит ваша наука. Или: от того, как мы связываем время Моцарта и время Гёте, решается и вопрос о том, чего стоит «наш Моцарт». Моцарт нашего времени.

От Гёте к Моцарту

Наиболее подробно авторы книги говорят о Гёте в связи с путешествиями Моцарта. Что и много, и мало. Всё зависит от способа видения одного и другого путешественника. Мотив путешествия выбран точно. Его

резоны четко сформулированы: «По путевым заметкам можно представить личность человека столь же ясно, как если бы он прямо высказывался о своей жизненной позиции. Путешествия формируют и обостряют способности суждения гораздо быстрее, чем оседлое существование» (с. 122). Невозможно было миновать образцовое (и во многом неповторимое!) итальянское путешествие Гёте. «От Гёте-путешественника, например, не ускользает ни история, ни культура, ни природа, ни этнография тех мест, по которым он проезжает» (с. 122). Авторы отмечают у Гёте «красочные описания», у Моцарта – всего лишь «скупые заметки» (с. 123).

Угадывается даже завуалированная оппозиция по отношению к Гёте: «Вольфганг отдает должное и другим проявлениям жизни. Однако – не пейзажам и не памятникам [Курсив мой. – М. М.]. Более всего его привлекают нравы людей. Описывая их, он наблюдателен и остр на язык» (с. 124).

И с другой стороны, партию Моцартов укрепляет сестра Наннерль, оказываясь в компании Гёте: «Поистине сестра Вольфганга — если вспомнить классификацию Стерна — путешественник *пытливый*, как, впрочем, и Гёте» (с. 123).

На этом пока всё. Обсуждение путешествий привязано не к характеристике типов творческой личности и событий творческой биографии, но — странным образом — к довеску «как, впрочем, и Гёте!» «Итальянское путешествие» Гёте авторы упоминают в одном ряду с путевыми записками Смоллетта, Карамзина, Бёрни (с. 125).

«Рядовой», каких много, путешественник (если не сказать «турист») Гёте отбрасывает тень будничности и на Моцарта. Оказывается, известная реплика о композиторе в итальянских мемуарах Гёте «Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном пошли прахом, когда явился Моцарт. „Похищение из сераля“ опрокинуло все...» была вызвана всего лишь частным поводом «Похищения из сераля». Желаящим узнать подробности значения, смысла, условий и последствий примечательной гётевской реплики сообщается буквально следующее: «В определенном смысле это суждение поэта можно считать ключом к высказыванию (пусть и предполагаемому) Иосифа II» (с. 338). Глазам не верится, но — прочитанному верить: именно слова Гёте дают *ключ к пониманию* знаменитого апокрифического афоризма, приписываемого кайзеру Йозефу II: «Слишком прекрасно для наших ушей и очень много нот».

Трудно представить читателя, которому потребовался бы ключ к этим словам монарха и которого, кроме того, устроили бы в таком качестве слова Гёте. Подумать только: Гёте — ключ к пониманию кайзера! Что гётевское выражение есть ключ к пониманию *Моцарта* (по сути, в них

начало понимания Моцарта) — об этом ни слова. Авторы не скрывают замешательства от того, что в Италии Гёте вспоминал Моцарта. Но при этом они увязывают эту стойкость впечатления исключительно с постановкой «Похищения из сераля» в Веймаре (1785), которую посетил поэт, и поисками самого Гёте в области зингшпиля. Как если бы история Моцарта для Гёте заканчивалась на «Похищении» и в оставшиеся полжизни Гёте Моцарт ничего не значил для него. Как если бы Италия, которая круто повернула жизнь Гёте и перевернула все его существо, не дала даже повода обратить взор к Моцарту! Случайные слова по ничтожному поводу без продолжения. Как следствие — история, лишенная событий, свершений, изумления. Всего лишь хроника «будничного гения». Историческая критика в действии: перед лицом документа все равны, точнее — бесправны.

Хочется повторить Гёте: «А на что нам такая убогая правда!» Перед нами полуправда о Гёте ради неправды о Моцарте, призванной скрасить правду о ничтожности путешествий Моцарта, иными словами — о его человеческой и эстетической незрелости. Чем низводить Гёте-странника до уровня Моцарта-просто-путника, лучше было бы обойти молчанием персону Гёте. Или сказать вслед за Германом Абертом: «Конечно, пребывание в Италии имело значение для Моцарта и как для человека. Но, говоря так, не нужно... вызывать тень Гёте. Гёте приехал в Италию не только на шестнадцать лет позднее, не только зрелым человеком и с совершенно другими духовными целями, — вся его манера изучать людей и рассматривать явления действительности даже в его время представляли собой нечто исключительное»⁷.

Исключительность — это то, чего лишены гётевские странствия по Италии в новейшей книге о Моцарте. Разительные контрасты, столкновение мироощущений, целых миров проступают в сравнении путевых заметок Гёте и других путешественников XVIII века (отправная точка всех таких заметок одна: впечатления от Альп.) В связи с путешествием отца и сына Моцартов Аберт замечает: «Путевые заметки Гёте, как и почти все другие, появившиеся позднее, начинаются с более или менее красочных картин альпийского мира. Моцарты ни одним словом не касаются этого, разве что окрестности Инсбрука показались отцу напоминающими „чем-то дорогу в Хлалейн около Кальтенхаузена“, больше же „он не знает что сказать“. <...> Ореол горной романтики полностью отсутствует. Совершенно бесспорно, что путешественники находятся в плену у доруссоист-

⁷ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. первая, кн. первая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М., 1978. С. 236.

ского, в сущности — еще античного чувства природы, которому дикая красота гор внушает только страх и беспокойство»⁸. Историк Фридрих Мейнеке приводил пример Э. Гиббона, который двумя десятилетиями ранее Гёте (1764) смотрел на руины Рима в качестве сентиментального человека или, как просветитель, слушал пение босоногих монахов в бывшем храме Юпитера⁹. Восприятие Моцарта задержалось на древней стадии, Гиббон воспитал в себе просвещенный взгляд, и оба способа отношения к Италии не знают гётевской глубины и ясности прозрения.

Вслушаемся во вдохновенную декламацию поэта:

Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги!

Улица, слово скажи! Гений, дай весть о себе.

.....

Чувствую радостно я вдохновеенья классической почвой,

Прошлый и нынешний мир громче ко мне говорит.

Римские элегии (1788)¹⁰

В этих строках естественно запечатлен особый, гётевский способ постигать природу, человека, искусство. Мир входил в существо Гёте, раскрывая свои видимые и невидимые стороны в духе великого человека – в уникальной способности мыслить вещи мира, как подлинное их, вещей, самораскрытие, будто бы без усилий со стороны мыслящего Гёте. «Во всем его мышлении было нечто удивительно естественное. Достаточно было легкого прикосновения вещей к его духу, чтобы заставить его зазвучать и заговорить»¹¹. Дух Гёте казался безмерным, как сам мир. «Я уже в Эрфурте, – говорил он, — когда вы предполагаете, что я еще в Веймаре. Разве я для того дожил до восьмидесяти лет, чтобы все время думать одно и то же?»¹² Пораженному воображению современников поэт-ученый представлялся больше, чем *один* человек. «Мой труд – труд коллективного существа, и носит он имя Гёте». «Voilà un homme!» — воскликнул Наполеон при встрече с Гёте в Эрфурте в 1808 году, увидев «в Гёте то, что Гёте видел в природе, именно: некий (потенцированный до человеческого) первофеномен»¹³. Если до сих пор случай Гёте остается неповторимым событием

⁸ Там же. С. 237.

⁹ Мейнеке Ф. Возникновение историзма / Пер. с нем. М., 2004. С. 363.

¹⁰ Пер. Н. Вольпиной. Цит. по: Гёте И. В. Избранные произведения. М., 1950. С. 81, 82.

¹¹ Мейнеке Ф. Возникновение историзма С. 340.

¹² Там же. С. 341.

¹³ Там же. С. 372. См. также: Беседа с Наполеоном // Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 9. Воспоминания и встречи. Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. М., 1980. С. 436.

духовной жизни Европы (как и выдающееся не востребованное последствие, гётеанизм, развитый в антропософию Рудольфом Штейнером), то все же пример Гёте основательно воздействовал на психологию немцев. «Без Гёте мы не были бы сегодня теми, кто мы есть», — писал Мейнеке¹⁴. Вообще, духовная и эстетическая жизнь Европы без Гёте, без открытого им вслед за Винкельманом и развитого по-своему, антично-итальянского Юга была бы менее яркой и многообразной, менее *сознательной*.

Наверное, надо найти внутри себя частицу немца, чтобы воспринять Гёте единственного, исключительного. Того Гёте, к которому относятся приведенные слова Мейнеке. Или восхищение Поля Валери: «Он является нам, господа смертные, одну из лучших наших попыток уподобиться богам»¹⁵.

Между тем, Гёте, каким он предстает со страниц «Моцарта нашего времени», мог бы вовсе не существовать. Гёте, который благодаря способности постигать природу, искусство, историю как единое бытие, распознал в Моцарте живое воплощение и символическое выражение вечно творящего духа, — этого Гёте, не говоря уже о самом Моцарте, как не бывало.

Буде иначе, авторы признали бы в Гёте философа, тем более что их занимает историко-философский контекст творчества Моцарта. Но по ведомству мыслительному авторы избирают персону более «достойную»: Иммануила Канта. Его имя всплывает в связи с философской основой моцартовского «Дон Жуана». Почему Кант? — Ответа нет. То есть по существу нет, формально же ответ случайный и невнятный: «Следует ли выводить ... „Дон Жуана“ за пределы XVIII века из-за несоответствия его духовным стремлениям эпохи? На наш взгляд, для интерпретации духовной сути моцартовского произведения нет нужды прибегать к понятиям и суждениям позднейших времен. Хотя нет прямых свидетельств того, что Кант и Моцарт могли быть известны друг другу, все же в поздних работах кёнигсбергского философа можно увидеть сходный круг проблем, глубину и остроту их переживания» (с. 378).

Иными словами: духовная суть великого произведения строго ограничена философскими понятиями своего времени (буквально пригвождена к ним) и желательна той философии, которая была бы известна автору произведения; но уж если данное искусство и данная философия (в лице хотя бы их авторов) не представлены друг другу, то достаточно будет и простого внешнего сходства их идей и проблем. Пожалуй, ни убавить,

¹⁴ Мейнеке Ф. Возникновение историзма. С. 339.

¹⁵ Свасьян К. Поль Валери и Гёте. Вариация на тему франко-немецкой судьбы // К. Свасьян. Растождествления. М., 2006. С. 193.

ни прибавить. Остается повторить единственный вопрос, который может вызвать *о-кантованный* Моцарт, вопрос из праздного любопытства (или риторический): отчего такие философские предпочтения Канту? Ради только констатации «сходного круга проблем» не имеет смысла вызывать тень Канта, как и любого другого философа. Возьмем на себя смелость утверждать, что «сходный круг проблем» для глубокомысленной (не только назидательной) истории Дон Жуана можно найти в любой философии, любой эпохи и школы, и в таком, самом общем приближении, история вечного любовника уже попадает в круг философии, но всё же остается абстракцией. Нужны весомые аргументы, чтобы Кант (или другая персона) оказались необходимыми, незаменимыми.

Кант вообще тенденция этой книги. Тенденция, которую на беглый взгляд не назовешь иначе, как «философский волюнтаризм». Вот другая ссылка на Канта, рядом с именами Гёте и Шиллера — (едва ли не самая поразительная!): «Еще более яркое и последовательное выражение этот принцип самоценности красоты, полной автономии эстетического начала нашел в последней из серии знаменитых кантовских критик — его „Критике способности суждения“, вышедшей в свет в 1790 году. И тот восторженный прием, что встретил этот труд у Шиллера и Гёте, ясно показывает: в нем кенигсбергский философ сумел уяснить нечто весьма существенное, весьма близкое и их подходам к творчеству в это время, и в целом – для европейской художественной культуры в тот переломный момент» (с. 504). Видя такой энтузиазм по случаю выдающейся проницательности Канта, хочется дать совет: почитайте-ка Канта. А лучше: вчитайтесь в Гёте! Как того и требует философская обязанность, в нашем случае — в книге философа Карена Свасьяна «Философское мировоззрение Гёте». Вот один из лаконичных, выразительных, в характерном для философа стиле, пассажей, заставляющих, по меньшей мере, на мгновение остановиться, прежде чем начать мерить Гёте Кантом: «Гёте не вступал в прямую полемику с Кантом; в его суждениях о Канте, порою весьма почтительных, проскальзывает то и дело сдержанная неприязнь, впрочем настолько замаскированная, что для усмотрения ее потребовалось бы особое вживание в атмосферу текстов. Можно представить себе, как бы поступил в этом случае, скажем, Ницше, не церемонящийся с противниками и разящий их наотмашь. Для Ницше Кант — просто „идиот“...»¹⁶. И — чтобы отказаться раз навсегда от сравнения кёнигсбержца и веймарца: «...доведись ему пару раз помахать дубинкой в высказываниях о кёнигсбергском философе (как это сделал он с Ньютоном), вопрос был бы исчерпан»¹⁷.

¹⁶ Там же. С. 83.

¹⁷ Там же. С. 83–84.

Ограничимся еще только одной цитатой из книги Свасьяна: «Что бы подумал Кант о Гёте? Фактически он обошел его молчанием („Кант, — говорит Гёте, — никогда мною не интересовался“)¹⁸».

Что сказал бы философ о месте Моцарта в истории... философии? Весьма вероятно, он вложил бы в уста Моцарта реплику самого Гёте: «Кант никогда мною не интересовался». А лучше так: «Кант, в отличие от Гёте, никогда мною не интересовался». Кант и музыка? — Одно из самых невозможных сочетаний. А еще философ напомнил бы нам, что философия искала себе место в Моцарте — как минимум, усилиями Киркегора в его труде «Или – или».

Истории Гёте и Канта в книге о Моцарте всего лишь эпизоды. Равно бесправные, безразличные и случайные. Они не стоили бы долгого разговора, если бы не возможность и необходимость в них второго, глубокого и общего смысла. При внимательном взгляде на «поведение» Канта или Гёте в обсуждаемой книге обнаруживается, что никакого волюнтаризма нет в помине, во всем тонкий расчет. И он тем точнее, что образ Канта, его завет принимает реальные очертания даже помимо воли и сознания авторов. Кант, не Гёте, скрытый двигатель моцартова мироустройства в их книге.

Моцарт и Моцарт

Как быть там, где документов не осталось? Конечно, досадно, что Моцарт, будучи шестилетним мальчуганом, не писал писем. Ничего не поделаешь, научное здравомыслие заставляет держаться этого «Моцарт писем не писал». Комментаторы пока воздерживаются обсуждать детский мир Моцарта. Но это пока. Не за горами следующее «достижение» науки о Моцарте, каким бы фантастичным или смешным оно ни казалось: отрицание детских впечатлений Моцарта. Ведь уже сегодня наука договорилась до того, что невозможен «углубленный и аргументированный анализ моцартовского мировоззрения, для которого нет достаточных оснований в виде каких-либо высказываний Моцарта (в письмах или достоверных свидетельствах) по вопросам эстетики и техники композиции» (с. 503). Нет свидетельств — нет и оснований. Не правда ли, тут рукой подать до зловещего «нет документа — нет человека»!

Поистине, документы превыше человека. Будь он хоть самим Моцартом.

Наш прогноз кому-то покажется досужей фантазией. Но нешуточное предостережение слышится не в одном и не в случайном суждении авто-

¹⁸ Там же. С. 80.

ров. Их отношение к «мировоззрению» Моцарта, и вообще композитора XVIII века, симптоматично:

Одним из важнейших итогов моцартоведения 1960-х — 1970-х годов (возможно, даже персональной заслугой Хильдесхаймера) можно считать ту мысль, что Моцарт не заботился специально о формировании или изложении в своих композициях какого-либо систематического, последовательного, логичного, стройного и непротиворечивого мировоззрения (с. 493)

Музыка XVIII века представляла собой весьма прочно укорененную и самодостаточную сферу деятельности, в которой сложились собственные вполне определенные нормы, меры и критерии оценок, и можно было следовать им, не задумываясь о каком-либо оригинальном личном мировоззрении. В этих нормах и мерах, возможно, на сегодняшний вкус слишком многое имеет ремесленную, музыкантски-цеховую окраску, но, тем не менее, для постижения музыки той поры они важны гораздо больше, чем попытки (подчас весьма неуклюжие) рассуждать о личном мировоззрении Баха, Генделя, Вивальди или Телемана как принципиальной стилиевой основе их музыкальных творений (с. 494).

Ремесленно-цеховой характер искусства в XVIII веке — то, что достоверно засвидетельствовано; мировоззрение артиста для того времени — химера («модернизм» или анахронизм). Заботится или нет Моцарт о мировоззрении, но Моцарт-человек, личность вовлечен в каждый миг творчества. Как можно не считаться со всем, что шире узкой области ремесла! Если даже «не задумываться» и «не заботиться», не бывает ремесленника вне человека. Здесь интересный и трудный вопрос: что делает и каков он, человек Моцарт или человек Бах, сочиняющий музыку? На эту тему когда-то, в пору культур-пессимизма межвоенного двадцатилетия, Владимир Вейдле написал пронзительную книгу «Умирание искусства». Где нет мыслей и забот о мировоззрении и самому мировоззрению, похоже, отказано в праве на существование, там, да будет нам позволено сказать, и искусству не суждено родиться. Нет слова (извините, «достоверного свидетельства») о мировоззрении, нет и самого мировоззрения. Реальность мировоззрения в доромантической музыкантской среде ставится под сомнение, как если бы речь шла исключительно о словах и историческом их употреблении. Будто в помине не было реальных живых личностей Моцарта и Баха.

Вместе с ярлыком «мировоззрения» за бортом науки о Моцарте оказывается музыкант, *узревший мир*, созерцавший, наблюдавший его, к тому

же — гений. Вообще, из творчества Моцарта старательно изгоняется *личность*: вот вам композитор и вот отдельно от него человек. Образец очищенного, идеального Моцарта — как манифест о «новом» Моцарте — найдем в пространном пассаже о Сороковой симфонии:

...даже Роббинс Лэндон, один из самых объективных и не склонных к дешевым сентиментам исследователей моцартовского творчества, оценивает Симфонию KV 550 ...как «самое личное из всего, написанного Моцартом» <...> Вопрос гораздо более принципиальный: можно ли вообще минорные, «пассионарные» опусы Моцарта считать прямым отражением горестных событий его жизни или настроений, ими вызванных? Нам кажется, что тут нет другого ответа, кроме отрицательного. <...> Его вдохновение воспламеняли в первую очередь не какие-либо жизненные события — печальные или радостные, — а импульсы другого рода, исходящие из сферы самого музыкального искусства. Особенно примитивно и даже кощунственно звучат словесные пассажи о печали композитора из-за «нечутких венцев, не ценивших его» или тем паче о финансовых неурядицах и долгах. Моцартовские шедевры росли не «из такого сора». Слишком гениальна эта музыка, чтобы попасть в разряд обычного лирического дневника. Абсолютно прав Аберт и в отношении Симфонии g-moll: она ведет свое происхождение от «иной, более возвышенной действительности, чем будничная повседневность, и потрясает глубже, чем эта последняя» (с. 514).

В другом высказывании об импульсах и характере творчества более резко противопоставлены Моцарт якобы «романтический» и «антиромантический»:

Сочинение музыки было для него радостью и душевным отдохновением. Весь драматизм, всю остроту контрастов света и тени, все адские бездны и небесные воспарения духа, всю тонкость и грацию — все он черпал отнюдь не в своих личных переживаниях, радостных или горестных, жизненных событиях, «перекладывая» их на язык звуков. «Спокойная душа» и «ясная голова» были естественным и очень важным условием для высвобождения музыкальной фантазии и реализации замысла. Житейские переживания, противостояние, борьба за существование, конфликты — то, что могло смутить этот покой и затуманить эту ясность, Моцарт в процессе сочинения старался отбросить. Может быть, реальные события и играли какую-то роль, но его вдохновение воспламеняли в первую очередь импульсы художественно-эстетические (с. 473).

Читая эти строки, испытываешь странное чувство, почти умиление, знакомое по чтению... старой доброй идеализирующей моцартианы. Лучше было бы и не расставаться с Моцартом Улыбышева, Яна и Мёрике. Возникает законное сомнение в том, что от их идеального романтического Моцарта так уж далек фактически, не в декларациях, Моцарт Луцкера и Сусидко. А ведь наши современники опираются на «достоверное свидетельство» в письме Моцарта! Правда, они поступают с ним своеобразно: вышеописанный антураж Моцартова творчества — «небесный», не «земной», — похоже, обязан своим появлением выхваченным из письма композитора «спокойной душе» и «ясной голове». Из этих сочетаний авторы вывели конструкцию — неживую, неподвижную, неразвивающуюся, которая кажется вариацией на поэтическую полярность «горнее — долнее» или «возвышенное — земное».

Авторы настаивают на том, что все личное, лирическое, биографическое — это только «сор», жизненные будни, которые никак не затрагивают творчество Моцарта. Что взамен? Эстетическое начало, которое заполняет этикие пустые сосуды под названием «ясная голова» и «спокойная душа». Убеждение авторов в том, что эстетическое у Моцарта не имеет отношения к земному, твердо и неколебимо. Но представления о том, как связаны эстетическое и возвышенное («небесное»), не столь определенные и последовательные. Авторы то признают правоту Аберта в том, что Симфония *g-moll* происходит из «возвышенной действительности» (что удивительно само по себе на фоне их основательной критики в адрес Аберта), то, напротив, возражают ему и, тем самым, противоречат себе: «Если принять точку зрения Аберта, то в Моцарте узнаются черты, скорее, не музыканта XVIII века, а романтического художника, чье вдохновение целиком зависит лишь от внутренних импульсов, замысел же произведения является следствием божественного откровения, а истинная жизнь протекает в сферах свободной фантазии, воспламененной его гением. Таков ли был Моцарт?» (с. 382).

Из какой же реальности взят романтический художник, обязанный только «внутренним импульсам»? На каком основании «эстетический Моцарт» старательно уводится из сферы личного, лирического, романтического, возвышенного, повседневного? Многого ли стоит замечание о том, что «во времена Моцарта частной жизни художника, пусть и гениально одаренного, еще не придавали большого значения» (с. 16)? Может быть, ее не замечали не без оснований? Вопросы нарастают, как снежный ком.

Авторы верны себе: как в случае с мировоззрением, любые намеки на участие в творчестве разумного и духовного существа по имени Моцарт, того, кто жил и чувствовал, переживал и размышлял, объявляются

дешевыми сантиментами, примитивностью и даже кощунством. Не имеет даже значения, отрицают ли связь творчества с жизнью или с «божественным откровением». Творчество Моцарта не принадлежит земле, но и в месте на небесах ему отказано. Поистине, Моцарт оказывается «между небом и землей», но не в поэтическом смысле, скорее в анекдотическом. Истоки такого антилирического, антисентиментального рвения очевидны: это реакция на так называемого романтизированного Моцарта. Но разоблачение «романтизированного» Моцарта едва ли достигает истинной цели. Более того, сам объект «разоблачения» имеет невнятные, призрачные очертания какой-то искусственной жизни и вымышленного творчества. Воинствующий антиромантизм в сочетании с абстрактными конструкциями понятий, их связей и оппозиций, водит повествование о Моцарте по заколдованному кругу ярлыков, отпавших от реальности истории и эстетики.

Персона под ярлыком «всамделишного Моцарта» оборачивается бесстрастным безотказным механизмом, производящим музыкальные шедевры. Всего лишь силуэтом или «Моцартом со спины» (выражение Л. Е. Гаккеля). Разоблачение идеализированного Моцарта незаметно принимает вульгарные формы. Точно по Оскару Уайльду: «Прежде мы канонизировали своих героев. Теперь вошло в обычай их вульгаризировать»¹⁹. С одним лишь уточнением: вульгаризация продолжает канонизацию как уродливая ее форма. Не вытесняет, не отменяет, а преумножает и укрепляет. От этого удваивается, усиливается препятствие к ясному и точному наблюдению. Вульгаризированный Моцарт — он же новоидеальный или заново идеализированный.

На основе документов выстраивается картина безликой жизни, финал которой — случайная смерть. «Особенно пристальное внимание Стэффорд уделит тем [свидетельствам и легендам], в которых смерть Моцарта предстает закономерным итогом и следствием его жизни. Иными словами, тем, которые препарируют и перелицовывают его жизнь так, чтобы обстоятельства смерти получили ясное и логичное обоснование» (с. 27). Поразительная тональность обсуждения жизни и смерти Моцарта: в связывании их видится только «препарирование» и «перелицовывание». Поразительно, но закономерно: где жизнь и творчество связаны друг с другом слабо, условно или косвенно, там и смерть никак не обусловлена жизнью.

Кажется, сегодня потребовались бы поистине героические усилия, чтобы отбросить документальный хлам и признать, что в одной только

¹⁹ Уайльд О. Критик как художник // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв. / Сб. статей. Пер. с англ. М., 1981. С. 132.

реплике Гёте о смерти Моцарта больше правды, чем во всех изысканиях всех стэффордов вместе взятых:

Всякий незаурядный человек выполняет известную миссию, ему назначенную. Когда он ее выполнил, то в этом обличье на земле ему уже делать нечего, и провидение уготовляет для него иную участь... Так было с Наполеоном и многими другими. Моцарт умер на тридцать шестом году. Почти в этом же возрасте скончался Рафаэль — Байрон был чуть постарше. Все они в совершенстве выполнили свою миссию, а значит, им пришла пора уйти, дабы в этом мире, рассчитанном на долгое-долгое существование, осталось бы что-нибудь и на долю других людей²⁰.

Чтобы признать правоту Гёте, требуется определенное отношение к природе — трепетное к жизни, благоговейное к смерти. Такое отношение невозможно усмотреть даже в скромном (подозрительно скромном), а на поверку — филистерском стремлении не развенчивать во что бы то ни стало все мифы о Моцарте: «И вправду, что плохого в том, чтобы считать его „богом музыки“? Или в том, чтобы видеть в нем одно из самых ярких проявлений продуцирующей силы природы, ее „творческого духа“? Ведь до известной степени это правда» (с. 27). Если уточнить, в какой же степени правда о Моцарте есть правда духа и высшего откровения, очевидно, ответ будет следующий: ровно в той степени, в какой растерзанным духу и божеству музыки позволено на миг очнуться от истязаний буквой и прочей материей «свидетельств».

Такое «разоблачение» (и неразоблачение) тревожит и пугает беспорядочностью, конечной бесцельностью и пустотой. Вопрос «что плохого?» развернут не только в плоскости риторической. На него имеется реальный ответ: плохо то, что божеству музыки и продуктивной силе природы *на самом деле* нет места в жизни и творчестве Моцарта, выращенного современным моцартоведением. Юридическая хватка вооруженного документами исследователя не оставляет шансов на существование Моцарту-гению и обеспечивает комфортное место в истории Моцарту, *каких много*.

Не будем питать иллюзий: развенчивать с документами в руках не все, а отдельные мифы о Моцарте, не получится. Недальновидно разоблачать недостоверную «мифологию» в пользу «исторически верных» свидетельств. Разоблачительный опыт исторической критики вообще многократно показал, что старая мифология никуда не уходит, она даже

²⁰ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. С. 556.

не уступает место новой мифологии: мифология только преумножается, обрстая новыми подробностями, и по-новому представляя прежние мифы. Вопрос в том, чтобы подступиться к «мифологии» Моцарта иначе, не чтением текстов по буквам и слогам, а в созерцании-вслушивании. Тогда мифология обернется феноменологией Моцарта. Феномен Моцарта — в звучании Моцарта.

Одноликий Моцарт

Звучание Моцарта! Оно многоликое: в становлении, от начала к концу Моцартова пути; в волшебстве нашего узнавания: это — Моцарт и никто другой. От всего XVIII века, стертого и клишированного в ремесленных поделках и салонной болтовне, остаются Моцарт и — Бах. Два образа, Бах и Моцарт, возвышают музыкальный XVIII век до подлинной истории. Что бы ни узнавали мы о происходящем на музыкальной периферии этого века, сколько бы ни открывали мысливечков, шоберов или сальери, историю просвещенного века в музыке делали Себастьян Бах и Амадей Моцарт. Вот почему открытие баховской музыки, сделанное Моцартом в начале его пребывания в Вене и задавшее направление последнему десятилетию его творчества, Аберт понял в единственном возможном смысле исторического события, «великого стилового перелома», а Эйнштейн — в смысле «творческого кризиса». Это важный пункт не только биографии Моцарта. Точка перехода, перевоплощения итальянизированной природы Моцарта и, в его лице, всей музыкальной культуры века в новую жизнь, в германско-европейский музыкальный универсум. Здесь, без преувеличения, самое начало трудного всеобщего освоения Баха, рождение новейшей немецкой музыкальной сути, возвысившейся над итальянизмом.

Сравним с трактовкой этого события нашими современниками:

Общение с ван Свитеном и, благодаря этому, знакомство с произведениями Баха и Генделя оказали на Моцарта большое воздействие. Факт этот давно признан. На этом основании Аберт сформулировал тезис о «великом стиловом переломе», произошедшем в творчестве Моцарта. *Зная* [!] церковные произведения, написанные Моцартом в Зальцбурге, его ранние опыты в жанрах квартета, дивертисмента и серенады, вряд ли можно столь безоговорочно говорить именно о «переломе» (с. 407).

И, добавим, если слушать определенно настроенными, насквозь «итальянскими» ушами, действительно, не мелькнет даже подозрение о «великом переломе». Зато можно допустить фантастическое предположение о том, что Аберт не знал зальцбургской музыки Моцарта.

Следуя за Абертом, невозможно ставить рядом на равных довенскую музыку Моцарта и поздние его шедевры, обязанные своим рождением открытию Баха. Можно последовать за новейшими представлениями и уверовать в то, что Моцарт равно гениален с пеленок и до самого «Дон Жуана» и «Волшебной флейты», что Бах тут ни при чем. Мы неизменно сталкиваемся в книге о Моцарте с искусственным гением-автоматом и отсутствием органической музыкально-художественной жизни и роста со всеми их кризисами и расцветами. На этом фоне достойна удивления и уважения трактовка авторами Пражской симфонии и особенно трех последних симфоний Моцарта: качественный скачок в симфоническом творчестве композитора и в эволюции жанра симфонии в целом!

Критика «великого перелома» — всего лишь один пример того, как старательно выводят сегодня «пятна» на «солнце» Моцарта. Доходит даже до курьезных умолчаний. Портрет Моцарта-исполнителя в книге безупречен. Точнее, безупречно отретуширован. Странно замечать, что здесь нет отзыва юного Бетховена об игре Моцарта на клавире, тем более что его слова широко известны и многократно цитированы в музыковедческой литературе. Даже если предположить недостоверность бетховенских слов, они заслуживают хотя бы упоминания, как упоминаются в книге прочие известные апокрифы вроде письма «любезному барону» и кайзеровской реплики «слишком много нот». К тому же бетховенский отзыв имеет дополнительный интерес: его слова бытуют в разных версиях выражения и, соответственно, смысла. Одна версия, получившая широкое хождение, выглядит так: игра тонкая, но дробная, никакого legato. Другая, более распространенная в XIX веке, интереснее, богаче смыслами: игра опрятная и ясная, но пустая, слабая и старомодная. Какое поле для изысканий! Вот где таится история Моцарта-исполнителя. Даже если бы мы ничего не знали о критическом отзыве Бетховена об игре Моцарта, трудно было бы поверить в исключительно и всеобщее благосклонное и восторженное признание Моцарта-клавириста. Абсолютное согласие подозрительно, неисторично.

Еще пример. Снова столкновение с Абертом:

Оценка полифонической «неумелости» Вольфганга, данная Абертом, точна. <...> Что же касается пресловутых «следующих друг за другом кусочков», то негативную характеристику следует отнести на счет представлений самого Аберта, который так и не

смог смириться с этой особенностью моцартовского музыкального мышления. Для музыканта, воспитанного под сенью традиционных для XIX века немецких представлений о форме, каким, без сомнения, был Аберт, такие «не-немецкие» качества Моцарта, безусловно, бросали некоторую тень на его репутацию как гениального мастера (с. 92).

Если не знать и не слышать того, что защищается здесь от критики Аберта, наверное, можно было бы пройти мимо еще одного примера апологии «Моцарта чудесного гения». Но речь идет об ученических работах восьмилетнего (!) Моцарта («Лондонская тетрадь» 1764 г.). Медвежья услуга гению, да и только...

Раннего Моцарта вообще притягивают к позднему: «Уже в итальянских симфониях, глубоко погруженных в традицию, время от времени дает о себе знать моцартовская индивидуальность» (с. 191). И еще: «...вряд ли стоит выстраивать некую последовательность, в которой ранние дивертисменты оказываются преддверием, подготовительной ступенью к поздним» (с. 207).

И впрямь, какие могут быть следования от низшего к высшему, где всё равновелико или, точнее, «по-своему» хорошо! Защита раннего Моцарта нуждается в более прочной основе веских аргументов, нежели та, что предлагают читателю: «Более поздних [после Аберта и Эйнштейна] суждений о „Митридаде“ мало, но они уже не столь строги и даже, скорее, благожелательны. <...> В действительности читать сегодня резко критические отзывы об этой опере несколько неловко и даже смешно, имея в виду сообщение в письме Леопольда о том, как отреагировали современники на первую большую (с оркестром) репетицию оперы...» (с. 236). Скорее именно ссылка на письмо Леопольда вызывает чувство неловкости, подобное тому, что описывают авторы. Можно привести десятки примеров того, что принимала «на ура» публика XVIII века. И что же? Похоже, сегодня требуется подражать ее реакциям, так сказать, исторически достоверно выдавливать из себя восторги двухсотлетней давности. Откуда такое настойчивое утверждение окончательности первых (исторически верных!) реакций и оценок? Характерен сам язык, в котором отчетливо уловим, как ни странно, тон директивно-бюрократический:

Трудно сказать, на какие именно вневременные нормы идеальной оперы ориентируются в своих суждениях критики сегодняшних или недавних дней, но не ставить ни в грош тот факт, что во времена Моцарта опера имела шумный успех, все же нельзя. Можно искать и находить удачные или неудачные решения...

но вопрос о «зрелости» и профессиональной состоятельности юного Моцарта в его «Митридате» был *самым принципиальным образом поставлен его современниками и решен положительно* [Курсив мой. — М. М.] (с. 236).

Этот шумный успех «Митридата»! Его впускают в приоткрытую заветную дверь, за которой все творения гения равны. Отдаем ли себе отчет, какая опасность стоит за этой «дверью»? Если сегодня нам покажется фантастическим утверждение о справедливости «аутентичных» (исторически верных) премьерных реакций публики, скажем, на провалах «Травиаты» и «Кармен», то не за горами день, когда эти провалы будут признаны справедливыми. Ведь цель безупречная, даже благородная: все творения гения одинаково велики, вернее... талантливы.

Что же до выпада против неких «вневременных норм идеальной оперы», то здесь надо вернуть вещи обратно с головы на ноги: абстрактная «идеальная» и «вневременная» опера — это как раз «Митридат» с его «шумным успехом». Не составляет труда понять, что критики «Митридата» исходят не из якобы вневременных норм, а из перспективы оперного творчества самого Моцарта, той *идеальной* оперы, к которой он разными путями приходил в «Свадьбе Фигаро», «Дон Жуане», «Волшебной флейте»... Но для этого надо признать, что Моцарт в своем творчестве проходит *путь* от раннего к позднему и высшему через трудное испытание Бахом, преодолевая творческий кризис и оправляясь от «великого перелома». Загвоздка в том, что авторы отрицают или, по меньшей мере, ставят под сомнение самый факт позднего стиля у Моцарта. Весьма красноречиво название одной из глав: «А был ли поздний стиль?». Спросим: а был ли Моцарт?

Моцарт — затерянный в «его времени». Читателю ведь было обещано представить творчество гения «на широком историко-культурном фоне». Нелепо было бы осуждать «широту» за ее чрезмерно широкий размах. А «затерянный» Моцарт — неизбежная плата за широту. Идея под названием «Моцарт и его время» осуществляется так или иначе в смысле «Моцарт и прочие его современники». Неразборчивость, неосторожная или сознательная, но все равно настораживающая и опасная.

Любопытно, что участь Моцарта разделяет и Бах. О неразборчивости, чтобы не сказать безразличии, к персонам композиторов ничто не говорит лучше перечня имен, который выглядит откровенной насмешкой: Бах, Гендель, Вивальди, Телеман. Бах — *e tutti quanti*. Арнольда Шёнберга приводило в ярость упоминание имен Баха и Генделя на одном дыхании²¹.

²¹ Taruskin R. Text and Act. P. 107.

Бах в одном ряду сочинителей сладкой итальянской музыки! Странное соседство Баха — еще одна тенденция в книге. Моцарт оказывается композитором одной на всех итальянской традиции. Моцарт не новатор, не изобретатель — традиционалист. Моцарт — как все, но чуть лучше других. Содержание такого образа Моцарта исчерпывается лаконичной формулой, скажем, Моцарт и Стамиц. И далее вариациями: Моцарт и Кожедуб, Моцарт и Клемента, даже — Моцарт и Сальери (разумеется, в смысле куда более прозаичном, чем в пушкинской «маленькой трагедии»).

Необъяснимый парадокс! — чтобы подтвердить славу «чудесного гения», музыку Моцарта и его путь композитора окрашивают монотонией ровной и безликой сочинительской умелости. Моцарта почему-то искусственно лишают внятных признаков исключительного гения. Сто лет назад Карл Нильсен в своем очерке по случаю столетия венского гения и под названием (актуальным для нас!) «Моцарт и наше время» высеивал восторженных поклонников Моцарта:

До сих пор не вымер тип музыкантов, которые считают все написанное Моцартом равно божественным. Устаревший, красивый и редкий тип людей, которые собираются вместе и, может быть, даже празднуют день рождения Моцарта за чашкой чая. Эти милые люди играют наиболее жалкие его сонаты и симфонии в две или четыре руки и счастливы всякий раз, когда их ничто не удивляет. Такого рода обожателей Моцарта не так много, и ни пользы, ни вреда от них нет, так как они не имеют никакого влияния на молодежь²².

Верный моцартианец! что сказал бы ты сегодня...

Разоблаченный Моцарт

Пора подвести предварительный итог нашим наблюдениям. Композитор, глубоко укорененный в традиции и несколько возвышающийся над общим уровнем европейской (то есть итальянской!) музыки; пишущий радостно, играючи, в традиции *ars combinatoria*²³, этаким *musicus ludens*,

²² Нильсен К. Моцарт и наше время // Нильсен К. Живая музыка / Пер., пред. и примеч. М. Мищенко. СПб., 2005. С. 34.

²³ Действие принципа *ars combinatoria* в творчестве Моцарта вознесено на невероятную высоту (с. 431–436), по-видимому, в силу расширительного его толкования. Несмотря на его заметную роль, статус *combinatoria* в ряду техник и стилей композиции неуклонно снижался. Принцип «искусства перестановок» лежал в основе популярных в XVIII веке музыкальных игр, и, пользуясь им, писать музыку мог и дилетант.

притом никак не выражающий в музыке свое человеческое нутро; профессионал, обнаруживший деловую хватку; человек, интересный нам своей частной жизнью, которой современники почему-то не придавали большого значения; открытый нам в письмах, но в то же время не склонный «выражать свои переживания в открытой форме» или предаваться «анализу своих ощущений» (с. 122); верный супруг; в конце концов, смертный, ушедший хоть и рано, но естественным образом. У Моцарта, скажем начистоту, не было ни впечатлений, ни мировоззрения, ни кризисов или невзгод. «Без божества, без вдохновенья...».

Узнаёте? Идеальный, выровненный Моцарт, подозрительно похожий на героя новеллы Мёрике. А еще на умеренную посредственность то ли наших дней, то ли вне времени. Моцарт «нашего времени»? Этот Моцарт странным образом вытесняет своего романтического двойника и в то же самое время уступает ему, наследует отчасти романтическую отрешенность творчества, возносится над «низкой жизнью».

«Разоблачение» романтизированного и прочего недостоверного Моцарта производит удивительный эффект. Оно, увы, прямолинейно и бьет мимо цели, даже терпит провал. Зато лучшей поддержки предрассудочным взглядам на романтизм вообще и романтического художника и не пожелаешь. Легко предугадать будущее незамысловатых представлений о романтизме и о связи его с Моцартом. Если только не опоздает общая реакция на усредненного Моцарта из документов и не выдохнется тоска по отвергнутому Моцарту, гению, ниспосланному божественным и демоническим духом. Уж лучше демонизированный Моцарт Хильдесхаймера или Чичерина, чем стерильный «из пробирки», якобы подлинный Моцарт Роббинс-Лэндона, Арнокура, Тайсона и им подобных.

Впрочем, возможность выбора — не измышленно подлинного Моцарта, а многих и различных существ по имени Моцарт, в редкостных равновесии и «стереоскопичности» взгляда на него — такая возможность (и необходимость!) давно показана и в совершенстве осуществлена. «Винючник» исключительного, почти столетней давности опыта моцартианы принадлежит к действующим лицам моцартоведения, которые фигурируют в книге. Это Герман Аберт, начавший публиковать свой труд о Моцарте в 1919 году.

В книге «Моцарт и его время» Аберту уготована поразительная, противоречивая роль. С выразительными репликами и еще более экспрессивными умолчаниями. После самого Моцарта Аберт — один из главных персонажей книги. Никто из представленных в книге «героев» моцартоведения не удостоивается столь регулярного и разнообразного внимания, как Аберт. Чаще оппонент, иногда союзник. В его сторону неизменно

делаются жесты, то снисходительно ободряющие, то бесповоротно осуждающие. «Аберт сетовал» и «Аберт оценивал без энтузиазма», «Аберт точно заметил» и «Аберт совершенно верно определил». Но в целом повествование разворачивается под знаком «Аберт не прав». «Казус Аберт» — вот невысказанный подзаголовок книги «Моцарт и его время».

Впервые персона Аберта появляется в предисловии. Труд Аберта в переводе и с комментариями К. Саквы до выхода обсуждаемой книги оставался единственной основательной работой о жизни и творчестве Моцарта в русской музыковедческой литературе²⁴. Разумеется, требовалось установить соотношение двух масштабных трудов:

Долгое время представлялось, что труду самого Аберта уготована совершенно иная судьба [по сравнению с устаревшей монографией Отто Яна]. Константину Сакве при подготовке в конце 1970-х русского перевода еще казалось, что «книга Аберта, определившая большой этап моцартоведения, в целом сохраняет свое основополагающее значение и поныне», хотя сегодня уже заметно заключенное в его словах лукавство. Ибо ему, проделавшему колоссальную работу по составлению детальных комментариев, в которых учитывались новейшие исследования, было совершенно ясно: остро актуальной эта книга в ту пору оставалась лишь для советского музыковедения. Что же касалось западного, то, по его же словам, «нарастающий поток литературы о Моцарте и его творчестве не мог не внести некоторых и порой весьма существенных фактологических и мировоззренческих поправок к труду Германа Аберта» (с. 9).

Увы, наши знания и мировоззрение направляются угрожающе «нарастающими потоками» литературы. Новооткрытыми письмами, раздобытыми свидетельствами. В этой ситуации привычным, почти обязательным стало признание: «Наша книга не претендует на какой-либо целостный охват всей проблематики, связанной с личностью и творчеством Моцарта, — задача эта в свете сегодняшних установок и стандартов музыковедения кажется абсолютно невыполнимой» (с. 12). Что могут вызвать эти слова кроме недоумения? Разве Моцарт расчерчен по квадратикам «установок» и «стандартов»? Понимать ли бесхитростное «книга не претендует» как самоотрицание? И для чего предпринят шестисотстраничный труд?

²⁴ Годом ранее книги Луцкера и Сусидко вышло долгожданное собрание писем Моцарта: В. А. Моцарт Полное собрание писем / Пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М., 2006.


Среди документов, первоисточников и прочей литературы находим образец постижения музыкально-исторической реальности. У Аберта нет в помине рабски подчиненного и наивно доверчивого подхода к письмам и рукописям Моцарта. Эпистолярный и манускрипты — вот предметы, которые воздвигли между Абертом и современными моцартоведами настоящую стену непонимания. Неувядающие сила и свежесть, гений Абертова Моцарта с одной стороны. И случайная, преходящая, приземленная фигура — с другой.

Как важнейший адресат полемики Аберт избран абсолютно точно: он и его Моцарт представляют действительную угрозу комфортному существованию *Моцарта наших дней*. Если Аберт все еще «опасен», значит не все потеряно. Опасность да пребудет плодотворной.

Читайте Аберта! И слушайте Моцарта.

Interludia

История Моцарта и моцартоведения дает примеры поучительного и мучительного опыта, накопленного монобиографическим музыковедением. С тех пор как на рубеже XVIII–XIX веков получила распространение жизнеописательная литература, *человек* и *художник* разделены. Дело не в том, что частной жизни великого художника вдруг стали уделять внимание. С тем же успехом и, кстати, большим на то основанием можно было бы сказать, что во всем своем величии вдруг явился именно художник. Внешняя сторона дела выглядит так, что прежнее неразрывное единство личности расщепляется на собственно художника и человека, их часто противопоставляют друг другу. Но в действительности жизнь и творчество только лишь выступили в ином качестве.

Романтизм принес новый взгляд на существо и соотношение человека и художника. Из области случайного соседства в собрании анекдотов, разобщенные *человек* и *художник устремились к двуединству*. Жизнеописание, анекдот преломлялись в единый путь жизни и творчества. Не безмятежное и комфортное развлечение туриста. То был путь мучительно ищущего самого себя странника и скитальца, одинокой томящейся души, не распознавшего себя я. Путь кризисов, жизненных и творческих, борьбы и невзгод, кратких мгновений счастья. «За всю жизнь я был счастлив не более двух недель»  признался восьмидесятилетний Гёте.

Начало нового мироустройства ознаменовано перерождением Моцарта в начале 1780-х, его «борьбой за свободу», «баховским» кризисом

и переломом. Моцарт фактически еще не переживал в себе взаимодействие человека и художника. Его чувство я будто полубессознательное. Примечательно желание Моцарта накануне смерти услышать свою «Волшебную флейту». При этом он попытался спеть: «Птицелов я, конечно»²⁵. Формально — цитата из арии Папагено. Но и символически читай: я мог быть лучше, чем только птицелов.

Качественный скачок в становлении человеческой (и эстетической) личности в «истории композитора», от «птицелова» к «принцу», происходит с выходом Бетховена, музыканта нового типа, этического: «...я не только достиг большей зрелости как артист, но стал лучше и совершеннее как человек»²⁶. Из «жизнеописаний» Бетховена мы знаем, что в жизни ему было трудно соответствовать новоизбранному идеалу, что «реальный» человек Людвиг ван Бетховен далеко отстоял от «идеального». Но его «лучше и совершеннее» — это *символ, связавший воедино жизнь Бетховена и его искусство, так что они предстают в свете истинным и идеальным*. Этот Бетховен и был настоящим, подлинным, реальным — и оставался таковым до некоторого времени.

Никаких «жизнеописаний» не нужно, чтобы понять совершенство единого человека-художника, реальность которого не совпадает с реальностью «подлинного» психофизического человека.

Романтический, в истоках бетховенский порыв к единению и равновеличию совершенных человека и музыканта проник в самое сердцеви́ну эстетической и человеческой души. Внешняя сторона дела казалась и продолжает казаться поверхностному зрителю (и обывателю, и специалисту) противоречием, которое требует разрешения, — противоречием между «реальным» и «мифологизированным», «романтизированным» и «исторически верным».

Такое видение поощряется достижениями исторической критики и текстологии в бесчисленных разрешениях противоречий — обязательных, обоснованных и окончательных. Великие биографии бесповоротны. Загнанные в документальные свидетельства, они бесповоротны и безысходны. Документированная «подлинность» биографий дает немало поводов к тому, чтобы видеть в них иллюзию, заблуждение. Но иллюзия выдающаяся, на ней держится вся новейшая биографика. Сверх того, внимательный взгляд обнаружит среди сторонников иллюзии самих героев биографий.

²⁵ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. вторая, кн. вторая. М., 1990. С. 373.

²⁶ Л. Бетховен – Ф. Вегелеру в Бонн, Вена, 29 июня 1801 // Письма Бетховена. 1787–1811. М., 1970. С. 138.

Напряжение трудноразрешимой коллизии пронизывает знаменитое открытое письмо Рихарда Вагнера «Обращение к друзьям» (1851). Редкое высказывание, которое уводит решение вопроса от альтернативы «человек или художник». Вагнер горячо настаивал на признании равновеликих Вагнера-композитора и Вагнера-человека. Автор письма призвал на помощь свое пылкое и торжественное красноречие в защиту самого себя, из чувства самосохранения, во благо цельности всего существа Вагнера:

Не могу я, однако, считать друзьями тех людей, которые готовы любить во мне *художника*, но считают себя вынужденными отказать мне в своей симпатии на почве чисто человеческой. Разобщение художника и человека так же бессмысленно, как и отделение души от тела... ни один художник в мире не пользовался любовью... никогда его искусство не постигалось без того, чтобы не любили и его самого — хотя бы бессознательно и произвольно, чтобы при этом не сливали его жизни с его творениями²⁷.

Защиту Вагнера-человека обосновывает экспрессивная реплика о дружбе и о том, что она преломляется в *понимание* благодаря любви:

Я лично, с тех пор, как сознание мое достигло полной зрелости, совершенно не могу ни представить себе, ни, в особенности, почувствовать дружбы без любви²⁸.

<...>

...Люди, настолько симпатизирующие мне, как художнику и человеку, что они в состоянии понимать мои намерения, которых я не могу представить им во всей полноте их чувственного выражения, ибо в современной художественной действительности не существует всех условий, для этого необходимых. Оттого я могу, вознесясь над этими условиями, стать понятным только тем, чьи настроения и чувства сходны с моими, короче говоря — *моим друзьям, людям, меня любящим*.

Лишь те друзья, которые питают интерес к человеческим чертам художника, способны его понять не только при данных условиях, препятствующих осуществлению благороднейших поэтических замыслов, но и, вообще, всегда и везде²⁹.

²⁷ Вагнер Р. Обращение к друзьям // Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. [б. м.], 1911. С. 313–314.

²⁸ Там же. С. 314.

²⁹ Там же. С. 317.

Первое впечатление от вагнеровского послания — скорее отталкивающее: откровенный эгоизм и самовлюбленность. Однако интуитивно Вагнер следовал цели, которой современники и потомки неосмотрительно пренебрегли, — *единым жизни и творчеству*.

Новоевропейская моно- и биографика в целом не сумела преодолеть расщепления великих биографий на «идеальное» и «реальное» (в дополнение к коллизии человек-художник.) В этом расщеплении — краеугольный камень новейшей биографической литературы. Без него она немыслима. Разделение парадоксального свойства: объективно общевоспринятое, искусственно поддерживаемое и неразрешаемое. Сами люди искусства со времени романтизма измысливают, сознательно и бессознательно, неблагополучие двойственности в своей натуре, и биографы искусно довершают возведение разделяющих «стен». Тому немало способствует попутный ветер «исторической верности» и всякого «на самом деле». Опозиции реальное — идеальное, человек — художник могли сложиться, с обязательной перспективой исключения противоположности, многозначности, «противоречий», только в определенных обстоятельствах, в определенном направлении, которое приняли наши знания.

Рудольф Штейнер нашел точное выражение для характера новейшего знания: *материалистическая наука*. Речь не о грубой опозиции идеализма и материализма. Материалистическое мышление пронизало все и вся. На его почве благополучно произрастают идеализм и документальный фетишизм, символизм и аутентизм. Материализм в эмпирике фактов и досужих фантазиях и абстракциях. Кажущееся здесь противоречие фактически следует из самого существа материалистического мировидения: если искусство или природа рассекаются на случайно связанные *объекты*, то возможны и самые нелепые, искусственные и произвольные соединения жизни и творчества, человека и художника, и открываются беспредельные просторы для «интерпретаций».

Материализм исторической критики — могущественная и, кажется, неприступная цитадель, которую мы, будучи внутри нее, едва распознаем. И тем более неприступная, чем менее заметная и, значит, менее изменчивая. Тому подтверждение в одной параллели, в дружном согласии, с которым строятся разного рода «достоверности»: подобно тому, как концепцию композитора и творчества выводят из готовых нотных текстов партитур и рукописных черновиков, образы человека и жизни берутся из писем и прочих письменных свидетельств. Результат поразительный, как видно по «Моцарту наших дней»: может получиться... все, что угодно. Если читать письма Моцарта так, как принято читать вообще письма великих, буквально и досконально, до последнего случайного замечания,

то надо честно признать, что письма свидетельствуют не в пользу Моцарта. Не без трепета и ужаса мы читаем письма за подписью Моцарта и наблюдаем персону, образ которой встает с их страниц: злоязычный, мелочный. Бюргер, обыватель. «Птицелов я, конечно».

Кто он, Моцарт, сочинивший симфонию соль минор? И где настоящий Моцарт — автор писем или автор музыки? Он разный, Моцарт. По слову философа, «человек всегда оказывается другим, в зависимости от того, стоит ли он, идет или, скажем, плывет»³⁰. И в то же время человек единый. Нам внушают: не из «такого сора» возникали музыкальные шедевры Моцарта. Но «стихи» растут среди прочего из сора. Вот только сор не равен «стихам». Человек не равен художнику. И в то же самое время, человек Моцарт жил в композиторе, и композитор Моцарт в человеке по имени Вольфганг Амадей. Здесь очень сложный механизм взаимодействия. Сложность его сегодня мы едва ли подозреваем. Раскрыть взаимодействие, возможно, дело будущего. Наши наиболее наблюдательные предшественники отчетливо понимали: нет простой «доставки» художника и человека напрямую из писем и рукописей. Аберт по праву читал письма Моцарта с недоверием.

В книге «Моцарт и его время» материализм эпистолярной основы сглаживается неизбежным балансированием между человеком и художником, между жизнью и творчеством с уступками то одной, то другой стороне. И, кроме того, сравнительно скромным объемом переписки. Именно относительно невеликий объем эпистолярия в случае Моцарта препятствует биографии «только человека».

Посмотрим, какой получается биография великого композитора, если читать его письма досконально и дословно, с уважением, преклонением, любовью. Но притом с исключительным интересом к человеку, в его повседневных заботах и так называемой личной жизни. Так, что со страниц биографии встают «ничтожное дитя мира» и «заботы суетного света». Разумеется, желательно не ошибаться в выборе персоны. Не каждый персонаж оправдывает возлагаемые на него надежды. Не любая жизнь представляет «земной» интерес. В особенности, в оставшихся после нее многих тысячах писем.

После Моцарта не было, пожалуй, другой такой жизни и смерти композитора, которая вызывала бы самые противоречивые представления и суждения. Кроме одного-единственного исключения, кроме биографии Петра Ильича Чайковского.

³⁰ Штейнер Р. Духовно-научные аспекты терапии / Пер. с нем. О. В. М., 2003. С. 30.

II. Чайковский

Еще сравнительно недавно в литературе о Чайковском актуально звучали слова: «Остаются загадочными многие черты личности Чайковского, нет полного представления о человеческом облике музыканта, а уж о творчестве и говорить не приходится...»³¹. Эта реплика лишний раз подтверждает сложившееся, как ни удивительно, мистериозное видение жизни и творчества Чайковского, художника, которого отделяют от нас всего сто с небольшим лет. Тем более понятны все новые попытки разгадать загадки и докопаться до секретов и тайн.

И вот интерес к биографии Чайковского с лихвой вознагражден: тысяча с лишним страниц новейшего жизнеописания Петра Ильича дают рассказ без купюр, заполняют «белые пятна», исправляют ложное и договаривают недосказанное. Двухтомный труд Александра Познанского претендует, ни больше ни меньше, на воссоздание подлинного облика Чайковского «без глянца, ретуши и идеологии» (из аннотации). Автор подготавливает читателя к тому, что ему предстоит встреча с самым что ни на есть *настоящим* Чайковским. Нас уверяют, что перед нами «по возможности предельно точное описание обстоятельств его внешнего и *внутреннего* [?!] бытия» (т. I, с. 12); что воссоздан «облик реального Чайковского» (I, 14); что найден, наконец, тот Чайковский, каким он был на самом деле (I, 15).

Претензия на абсолютную завершенность биографии здесь живо напоминает поступок юного отпрыска некоего вековечного рода. Мальчик провел черту под своим именем в генеалогической книге семьи и, оправдываясь, пролепетал: «Я думал, дальше ничего не будет». Действительно, многое ли можно добавить к подробному описанию эпохи, среды, «личных отношений композитора»? К демифологизации его облика, наконец... Декларируемые задачи выполнены: «Особое внимание уделено малоизвестным фактам жизни: годам, проведенным в училище правоведения, катастрофической истории женитьбы, уникальным отношениям с меценаткой Н. Ф. фон Мекк и обстоятельствам безвременной кончины» (из аннотации). Но главный сюжет книги о Чайковском, стыдливо не названный, или, вернее, поначалу поданный эвфемизмами «среда» и «личные отношения» — (что тем более странно при откровенном обстоятельном раскрытии его содержания), — это интимная жизнь Чайковского, его «сексуальные увлечения».

³¹ Вайдман П. Е. Открывая нового Чайковского... // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 1. Сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович. М., 1995. С. 7.

При внимательном взгляде на композицию и «философию» двухтомника Познанского очевиден характер повествования, если можно так сказать, щадяще-наступательный и, в то же время, агрессивно-оборонительный. Вариант беспроектный в контексте современной культуры, пожалуй, равно приемлемый на Западе и в России. Автор исподволь, без громких манифестов, но с гордостью первооткрывателя, в предисловии подготавливает читателя к главному событию своего труда. Сначала нам напоминают вообще, «что великих художников, не способных испытывать нравственные терзания или угрызения совести, не бывает» (I-8); Перед нами проходит краткая история «портретов» Чайковского: в Советском Союзе — «иконописный» или «лубочный» образ, на Западе — страдающий одиночка с «патологическими» наклонностями, «меланхолический мизантроп» и даже самоубийца «на почве некой, часто не называемой вслух, неискупимой вины» (с. 8). Клиническому случаю прошлого в последние десятилетия пришел на смену образ «сексуального мученика» и жертвы патриархального самодержавия. «И то и другое далеко от истины. Подобные извращенные представления отразились даже на стиле и технике исполнения музыки Чайковского, и лишь недавно положение вещей начало меняться к лучшему» (I-8). Спросите, как именно? Очевидно, так, как это положение вещей исправляет Познанский. Оказывается, надо только «глубже осознать нравственное несовершенство человеческой природы как таковой», чтобы разрешить дилемму «идеализации» и «развенчания» (I-10).

Далее, на пространстве двух-трех страниц логика автора совершает кульбиты, обезоруживающие своей простотой. Простотой арифметических действий сложения и вычитания. «Эта истина [о „несовершенстве“]... провозглашается... как религией, так и наукой: с точки зрения христианского богословия темное измерение нашей души есть порождение первородного греха; с точки зрения психоанализа — проявление сил подсознательного, укорененных в либидинозно-агрессивном принципе удовольствия. Сказанное справедливо по отношению ко всем без исключения представителям человеческого рода независимо от их врожденных талантов или достижений» (I-10). — Складываем христианство и психоанализ (присутствие последнего далеко не случайно в этой книге) и весь род людской держим в уме.

Однако «творческие натуры именно тем и отличаются от прочих, что обретают способность к преобразению... греховных побуждений... во вневременные ценности духовного порядка... Поэтому объективность... будучи обязанностью биографа, требует *учета* [!] как положительных, так и отрицательных черт персонажа, но при этом ни в коей

мере *не предполагает уничтожения* его личности или заслуг» (I, 10). — Теперь из суммы вычитаем греховное и получаем — правильно, духовное! И наоборот.

Далее следует пример контраста между человеком и художником, взятый из письма самого Чайковского. И еще упоминается скатологическая лексика писем Моцарта, о которой широкая публика узнала сравнительно поздно, в 1960-е годы. «Не являлся исключением и Петр Ильич. Ему не были чужды приступы эгоизма и злобы, греховного уныния, плотских вожделений... Но при этом он отличался развитой склонностью к интроспекции, *не заблуждался насчет желаемых добродетелей* [?!], а, напротив, судил о своих недостатках и даже пороках с поразительной трезвостью и согласно требованиям совести. И в этом смысле он был нравственнее многих, ибо не лгал самому себе» (I, 11). Успеваете, читатель? — складываем, отнимаем, снова складываем и вновь отнимаем. Только меняйте местами участников действия, в зависимости от результата, который вам нужен.

Вскоре автор, наконец, называет вещи своими именами, хоть и поздно, после преамбулы, затяннувшейся ради эффекта «так оно и есть» («так должно быть»), зато навсегда, на все тысячу двести страниц. Но как! Так, чтобы читателя, усыпленного школярско-академической невнятицей о «развенчании», идеализации, грехе и одуревшего от внушений по части объективного учета, привести наконец в чувство замечанием, которое должно бы, согласно тактике «заговаривания зубов», пройти незаметно, обыденно, даже скучно: «Рассуждая о греховных началах в человеке вообще и Чайковском в частности, мы *не* [!] имели в виду весьма заметную особенность его личности — его гомосексуальность» (I, 11). Что бы ни думал г-н Познанский о греховном, его заявление скандально. Само по себе и в ином контексте оно, наверное, прошло бы едва замеченным. В логике его повествования оно выглядит к тому же до абсурдного оскорбительно. О чем же шла речь, ради чего была затеяна немалая преамбула о грехе и греховности? Это отрицание «не имел в виду» — как гром среди ясного неба! Что вдруг случилось с греховным? Оно будто испарилось, вернее растеклось на весах объективного, наивно-арифметического учета, в пользу современной гомосексуальности, научно обоснованной и морально легализованной. «Сейчас наука пришла к выводу...» и т. п. с дежурными ссылками на авторитеты от библейского Давида до Пруста и Томаса Манна. Понятно, что ложный образ «сексуального мученика» должно исправить на образ одного из «гениальной плеяды „эротических нонконформистов“» (I, 11). Собственно, игра «в жмурки» с грехом, учет и уравнивание положительного и отрицательного на моральных весах современности — это пока все еще необходимая лазейка для научно

обоснованного «биологического факта» нетрадиционной ориентации, оправдываемой «вне этических категорий», обыденно и «без налета сенсационности или скандала» (I, 12). Вот так. Был грех и весь вышел, на каких-то пяти страницах.

В цитированных пассажах проглядывает характерная для этой книги в целом словесно-логическая эквилибристика. Во всём претензия на научную взвешенность, объективность, всюду — стремление к документальному обоснованию. Биографический труд Познанского пронизан, если угодно, позитивистской наивностью и источниковедческим оптимизмом. «Специфика имеющихся... источников, и прежде всего обширнейшего эпистолярного наследия композитора (более 7 000 писем), позволяет в подробностях осветить события его необыкновенно насыщенной эмоциональной жизни, что до некоторой степени повлияло на принятую нами стратегию в отборе материала. Отсюда же — обилие цитат, позволяющее слышать голос композитора во всем богатстве и своеобразии его интонаций» (I, 12–13).

О голос композитора! Старая история... Мы не желаем замечать, что мы, комментаторы и читатели, заставляем композитора говорить нашими голосами. Или: мы говорим от себя, подделываясь под голос композитора. Объективность, достоверность, равновесие отрицательного и положительного в персонаже по имени *Чайковский-на-самом-деле* или «подлинный Чайковский без глянца, ретуши и идеологии» мешают признать Чайковского... нашего времени. Трудно сказать насчет глянца, но уж точно без ретуши, без идеологии не бывает «героических» биографий. И новейшая биография Петра Ильича не исключение, она тоже вызвана к жизни идеологией, только современной.

Ничто не характеризует эту идеологию лучше, чем документальное удостоверение в морально-нейтральных выражениях оправдания и обвинения. Идеология новейшей биографии Чайковского вырисовывается по ходу повествования постепенно, с осторожностью и оглядкой на остатки старой доброй морали.

Оно понятно: «моральный предрассудок» — последнее, что мало-мальски сдерживает открытую легализацию всего-чего-угодно-дозволенного. От моментальных, почти случайных упоминаний пороков и «патологических наклонностей» автор скоро переходит к обстоятельному описанию «психосексуальных особенностей» Чайковского. Последние моральные предрассудки отброшены именно как предрассудки и «пережитки». Тому есть внушительное обоснование под грифом «последние достижения науки».

О дивный мир, уповающий на науку! Спросим: что собственно осталось неподвластно современной науке? как далеко простираются ее зна-

ния и практические полномочия? — чтобы умерить нынешние притязания научного оптимизма. Но то неудобные вопросы и для новейшей науки, и для современной морали. Впрочем, и одну, и другую едва ли смутят какие бы то ни было вопросы. Наука уже позволила и мораль вот-вот довершит узаконение такого «ни греха, ни стыда», что можно открыто и беспристрастно (и бесстрастно) обсуждать и одобрять (поощрять) факты интимной физической близости Чайковского с друзьями, слугами, случайными знакомыми.

Можно лишь догадываться о том, как и насколько сексуальная ориентация Апухтина повлияла на поведение Чайковского и его отношения со сверстниками. Если учитывать яркую индивидуальность поэта и тонкую чувствительность будущего композитора, вполне возможно, что именно с Апухтиным Чайковский впервые испытал слияние телесной и страстной чувственности (I, 111);

«Особенная дружба» с Бибиковым продолжалась несколько лет, но в конце 1872 года имя его исчезает из переписки Чайковского — факт, из которого следует, что их связывали не столько человеческие, сколько сексуальные интересы (I, 273–274);

Кроме занятий Чайковский совершал ежедневные прогулки, описания которых купированы во всех изданиях писем. Его хождения по городу были связаны с поисками устраивающих его молодых людей (II, 33).

В свете влечения Чайковского к своему полу и, особенно, избранного автором юридического стиля высказывания в равновесно-нейтрализующих альтернативах подаются образцовое благородство и бескорыстие, общее у Чайковского и его молодых друзей-коллег А. Зилоти и В. Сапельникова (последний, кстати, назван однажды досадно Владимиром вместо Василия, II, 397); самооценка Чайковского, его двойственное, но в конечном итоге, позитивное отношение к «собственной ориентации». Немало узнаём о медицинском и творческом фоне его гомосексуальности (невроз, многообразные фобии и — взлеты вдохновения). Есть и реплика «во славу» исторической критики:

Термин «гомосексуальность»... впервые был введен австрийским журналистом Карлом-Марией Кертбени в 1869 году и стал широко использоваться лишь в XX веке. В этой книге он используется для удобства изложения, несмотря на то что в применении к Рос-

сии времен Чайковского является анахронизмом. В ту эпоху... соответствующее явление обозначалось целым рядом понятий, от нейтральных до оскорбительных: «педерастия»... «содомия»... «мужеложство»... «противоестественный порок» или «извращение полового чувства» (I, 128–129).

Дальше ничего не будет? В самом деле, дальше некуда.

Без вины и без забот? Остается только воскликнуть в приливе американского восторга: *be happy, don't worry!* И это было бы данью справедливости основательной и окончательной биографии Петра Чайковского.

Не правда ли, трудно представить, чтобы книга Познанского могла бы появиться на свет вне столь характерных примет современности — вне тотальной политкорректности, вне превращения «противоестественного порока» в «гомосексуальную ориентацию», вне признания прав сексуального меньшинства и нарастающей легитимности так называемых однополых браков, из-за которых опасно расколот и ослаблен христианский мир? Наконец, вне маниакального выискивания гомосексуального «мирка» и «субкультуры», кругом и повсюду. (Лихое журналистское перо на заре перестройки вывело достопамятное: «Воистину, гей, славяне, гей!».) Соблюдены даже криминально-юридические нормы современности: «...нет решительно никаких свидетельств о хоть сколько-нибудь предосудительном поведении Петра Ильича по отношению к малолетним детям» (II, 290). Как и морально-психосексуальные: «...можно с уверенностью утверждать, что мазохистские импульсы ни в коей мере не доминировали в его психике» (II, 32).

Завидная уверенность! Надо полагать, достижения следующей биографии Чайковского будут продиктованы послаблением сегодняшних запретов.

Вообще, книге Познанского свойственно то, что можно было бы назвать мистериоризацией гомосексуальности в неразрывном сочетании идеализма и вульгаризма. Автор старательно и тщетно скрывает обыденно-непременное выяснение «ориентации» друзей-знакомых и эротического (вернее, сексуального) элемента в «дружбах» Чайковского. Не пощадил Познанский и Камилла Сен-Санса, личная жизнь которого давно дает пищу для пересудов: после трагической гибели двух малолетних сыновей и последовавшего развода, Сен-Санс вел одинокую, тщательно укрытую от посторонних глаз жизнь.

Познанский говорит о гомосексуальности Сен-Санса как непреложном факте. Автор ссылается на известный эпизод «балетных фигур», в котором Чайковский и Сен-Санс, балетоманы и мастера в подража-

нии танцовщикам, соревновались в своем искусстве, представляя сюжет о Галатее и Пигмалионе. За поддержкой автор обращается также к психологическому (или психоаналитическому) образу композитора в труде К. Ринга³². Не удивительно, что Познанский обходит молчанием две другие биографические работы о Сен-Сансе, вышедшие незадолго до упомянутого издания³³. Их авторы, С. Стадд и Б. Риз, не без оснований избежали спекуляций о «сексуальности» Сен-Санса.

Автор загоняет и себя, и читателя в какой-то «тупик сексуальности». И наиболее очевидно — в истории эпистолярной дружбы Петра Ильича и Надежды Филаретовны фон Мекк. Этот сюжет, в частности временами пронзительную по интонации главу «Горькое расставание» о разрыве отношений между Чайковским и фон Мекк (II, 359–395), можно назвать выдающейся удачей двухтомной биографии. И в то же время — драматичным свидетельством о провале биографической концепции. Всеобщие усилия понять и объяснить поведение Н. Ф. фон Мекк до сих пор разбиваются о загадку ее личности, загадочной в ней смеси вольности и дисциплины. Экзальтация, самозабвение, благородство и бескорыстие. И — трезвый расчет, холодный ум, едва не бесчувственность. Переходы непостижимы. Оттого фон Мекк может производить впечатление, как на Познанского, то «курьёзное», то «комичное». Основательное непонимание автора проявляется и в мелочном, кропотливом и бессмысленном дознании: знала или не знала фон Мекк о наклонностях своего кумира. А если знала, то с какого момента?

Она могла осторожно высказывать свое мнение о том, в чем видела некий аналог платоновской пайдеи — экзальтированно-педагогической дружбе учеников с учителями. Это подтвердило бы наше предположение о том, что в некоторой форме, пусть смутно или даже с теми или иными искажениями, ей было с самого начала известно об особенностях любовной жизни композитора; но во всей этой коллизии она, при идеализации ею Чайковского, должно быть, и не представляла себе физиологию «содомического» акта (I, 553).

Что до последнего пассажа про физиологию, то, следуя примеру Познанского, трудно назвать его иначе, нежели «курьёзным», «фантастичным». Интересно здесь другое — гипотеза об изначальной осведомленности

³² Ring K. *Psychological perspective on Camille Saint-Saëns*. New York, 2002.

³³ Studd St. *Saint-Saëns: a Critical Biography*. London, 1999; Rees B. *Saint-Saëns*. London, 1999.

Надежды Филаретовны насчет пристрастий Петра Ильича. Более того, пойдём дальше в смелом предположении: именно после того как Надежда Филаретовна узнала все про человека Петра Ильича, она решила завязать отношения с великим композитором Чайковским. О том позволяют догадываться ее удивительные слова в письмах ранней весны 1877 года.

Мой идеал человека — непременно музыкант, но в нем свойства человека должны быть равносильны таланту; тогда только он производит глубокое и полное впечатление. <...> Я отношусь к музыканту-человеку как к высшему творению природы. <...> Я счастлива, что в Вас музыкант и человек соединились так прекрасно, так гармонично, что можно отдаваться полному очарованию звуков Вашей музыки, потому что в этих звуках есть благородный неподдельный смысл, они написаны не для людей, а для выражения собственных чувств, дум, состояния (7 марта 1877, I, 415).

Не правда ли, нечто гётевское маячит в образе музыканта-человека, высшего творения природы! «Неподдельный смысл» — он не для людей, для самовыражения, в котором сама истовость природы, ее бытие. Отсюда единственно возможное решение, непостижимое в смысле физически-земном и само собой разумеющееся в измерении духовно-музыкальном — табу на личное знакомство (табу, временами едва выдерживаемое самой же фон Мекк!). «О, жизнь сердца, это только и жизнь!» (из письма от 24 сентября 1879; II, 81). Ее верность своему правилу удивительна.

Было время, что я очень хотела познакомиться с Вами. Теперь же, чем больше я очаровываюсь Вами, тем больше я боюсь знакомства, — мне кажется, что я была бы не в состоянии заговорить с Вами, хотя, если бы где-нибудь нечаянно мы близко встретились, я не могла бы отнестись к Вам как к чужому человеку и протянула бы Вам руку, но только для того, чтобы пожать Вашу, но не сказать ни слова. Теперь я предпочитаю вдали думать о Вас, слышать Вас в Вашей музыке и в ней чувствовать с Вами заодно (I. 416).

Поразительна в этом «плане» случайной встречи одна деталь: Надежда Филаретовна игнорирует в воображаемой встрече присутствие, как ни странно, самого Чайковского. «Не в состоянии заговорить», «протянула руку», «не сказать ни слова» — это все о ней и только о ней самой. Чайковский в этой сцене — бессловесный статист.

Что же отвечал на эти экстраординарные речи Пётр Ильич? То, что ответил бы каждый... историк-источниковед. Хотя бы любой из нас. Ответ, достойный самого коллеги Познанского:

...меня несколько не удивляет, что, полюбив мою музыку, Вы не стремитесь к знакомству с автором ее. Вы страшитесь не найти во мне тех качеств, которыми наделило меня Ваше склонное к идеализации воображение. И Вы совершенно правы. Я чувствую, что при более близком ознакомлении со мной Вы бы не нашли того соответствия, той полной гармонии музыканта с человеком, о которой мечтаете (16 марта 1877; I, 416).

На такое непонимание фон Мекк ответила решительно и твердо:

В Вашем письме, так дорогом для меня, только одно меня смущило: этот Ваш вывод из моего страха познакомиться с Вами. Вы думаете, что я боюсь не найти в Вас соединения человека с музыкантом, о котором мечтаю. Да ведь я уже нашла его в Вас, это не есть больше вопрос для меня. В таком смысле, как Вы думаете, я могла бояться прежде, пока не убедилась, что в Вас именно есть все, что я придаю своему идеалу, что Вы олицетворяете мне его, что Вы вознаграждаете меня за разочарование, ошибки, тоску: да, если бы у меня в руках было счастье, я бы отдала его Вам. Теперь же я боюсь знакомства с Вами совсем по другой причине и другому чувству (18 марта 1877; I, 417).

Очередной ответ получаем не от Чайковского, от биографа. Как невысказанные мысли Петра Ильича. Ответ, впрочем, достойный предыдущих слов композитора.

Это заявление о соответствии идеалу, конечно, слишком смело, если иметь в виду, что фон Мекк могла всерьез судить о нем лишь по музыке и нескольким письмам (I, 417).

Интересно было бы знать: какие иные способы постигать *идеал* Чайковского и его музыки известны автору книги?

О чем же пытается — до сих пор безуспешно — втолковать фон Мекк даже не Чайковскому, всем нам? «Я уже нашла его в Вас, это не есть больше вопрос для меня». О ком это? О человеке-музыканте, о духовной субстанции человека-музыканта. Но о нем нет речи в «подлинной» биографии Чайковского, как и во многих прочих биографиях.

Кто теперь знает, в чем причина боязни личного знакомства. Кажется, более чем вероятная причина — боязнь не разочарования — *непризнания*. Этот древний страх *не признать*...

В изложении истории дружбы Чайковского и фон Мекк заметнее всего срабатывает психологическая наблюдательность Познанского. Эти страницы принадлежат к лучшим в книге. Но и здесь способность автора видеть имеет свои обозримые границы. В современной атмосфере цинизма и публичного обсуждения «ориентации» безмолвствует и слабеет неисповедимый дух любви. Создатель «подлинного» Чайковского почему-то не дает себе труда вжиться не только в трогательно-слезную сердечность, которая заметно отличает XIX век, но и понять, что физические проявления пылкого чувства не знали «сексуально ориентированной» регламентации в том виде, что повсеместно распространился в наши дни. Что сегодня кажется не очень мужественным, в XIX веке не обязательно обращало на себя внимание как женственное, за некоторыми исключениями (как в случае Шопена). Пылкость словесного выражения, объятия и поцелуи отличали обе страсти, любовь и дружбу — и дружбу в большей мере *тогда*, чем сегодня.

Притом автор отдает себе отчет, сколь укоренилась в XIX веке сентиментальность. Однако он готов признать всепронизывающую сентиментальность вообще, но не частные ее случаи. Вообще, вживание в эмоциональную атмосферу описываемой эпохи принимает у автора специфическую форму. Мы уже обратили внимание на неслучайную в предисловии ссылку на психоанализ. Этот мотив получает продолжение в дальнейшем повествовании. Психофизическая конституция и психосексуальные особенности, подсознательный конфликт и невроз, психологический просчет и неврастенические тенденции, вытеснение и соматические проявления время от времени приходят автору на помощь в объяснении поступков его героя.

Перед нами заметное событие биографики. Идеализированный и клинично-патологический образы великого художника в XIX — начале XX века постепенно перешли в объективный психоаналитический портрет. Увлечение психобиографией приходится на 1970-е — 1980-е годы. В этом русле американский музыковед Мэйнард Солонмон написал биографии Бетховена и Моцарта³⁴. С книгой Познанского семя психобиографии проросло теперь и в отечественном музыковедении.

Но много ли проку от приложения психоаналитических процедур, понятий или, тем более, только слов к человеческой природе, и не имеет зна-

³⁴ Solomon M. Beethoven. New York, 1977; Mozart: A Life. New York, 1995.

чения, в современности или в прошлом? Психоанализ именно *прилагает* и *привносит*, в результате — низводит человеческую природу до слепой власти инстинктов. Искажение незамечаемое и чем более незаметное, тем более основательное и бесповоротное. Ограничивающее, искажающее воздействие психоанализа давно известно, критика его имеет уже солидную историю. Вопрос даже не в том, реален ли психоаналитический человек в истории и жизни, а в том, что в этой реальности происходит с самим человеком, его сутью.

Несмотря на заметное присутствие психоаналитического элемента в книге это всего лишь внешний, поверхностный слой. За ним, легко удаляемым, находим куда более существенный план биографии, психологический. Психология отношений вообще увлекает автора. Как уже было сказано, эта сторона повествования наиболее убедительна. Это относится иногда даже к взаимосвязи жизни и творчества, человека и художника, тому очевидному обстоятельству, которое приходится сегодня отстаивать перед лицом распада на случайности и «специальности». То самое единство, которое в наши дни возможно отрицать и приходится доказывать, например, в случае Моцарта. Единство, от которого в общем отказался и Познанский, в угоду ужасающему торжеству жизни «только человека». Так что даже точные его замечания, как, например в случае с *opus ultimum* Чайковского, выглядят всего лишь правильными отвлеченностями:

...попытки экстраполяции аспектов творчества на биографию, предпринятые разными авторами в отношении Шестой симфонии... совершенно неправомерны. Это не означает, что отношения между Петром Ильичом и Бобом Давыдовым вовсе не имели касательства к творческому процессу, но связь эта должна была быть столь интимной, сокровенной и невыразимой, что нет никаких способов определить качество и значение ее для музыкального сочинения с помощью какого бы то ни было формального или иного анализа. Это и есть именно то таинство, которое позволяет искусству, высвобождаясь из-под власти создателя, обретать независимое значение во все времена (II, 555).

Автор биографии не всегда соблюдает поставленное самому себе правило и позволяет отдельные мимолетные замечания о произведениях композитора. Оно понятно и более чем оправданно. Было бы странным в биографии Чайковского ничего не прочитать о его музыке, пусть даже нечто общеизвестное и тривиальное. Но, в конце концов, понимаешь, сколь разумно и предусмотрительно самоограничение автора только «жизнью» и «человеком».

Спору нет, все немногие замечания Познанского о музыке Петра Ильича продиктованы абсолютной и безраздельной симпатией. Однако бесполезно выступать адвокатом произведения искусства перед судом его автора. Защита Познанским «Лебединого озера» смехотворна:

Вряд ли можно признать этот самоуничижительный отзыв справедливым. Как и балет Делиба, «Лебединое озеро» стало основой мирового балетного репертуара. Впрочем, в глубине души композитор знал, что создал музыкальный шедевр. 9(21) февраля 1888 года в Праге после представления второго акта балета он напишет в дневнике: *«Лебединое озеро. Минута абсолютного счастья. Но только минута»* (I, 362).

Сколько бесцельной рассудительности, серьезности там, где композитор бросил убийственно самоироничную реплику: *«только минута»*, то есть восторг стремительно улетучился! Что до ссылки на «основу балетного репертуара», то Познанский допускает распространенную у дилетантов ошибку — мерить качество произведения уже сложившейся его репутацией в мире.

А в остальном... Все-что-вы-хотели-знать-и-боялись-спросить о Чайковском составляет безоговорочно целиком содержание двухтомной биографии. Собственно, автор и не скрывает своего скромного намерения: «Настоящая книга... по жанру и замыслу не музыковедческое исследование, а жизнеописание, не ставящее своей целью интерпретацию сочинений Чайковского или его художественных идей и взглядов, о которых уже написано немало» (I, 12).

Правда, внимательный читатель не может не заметить подводные рифы, на которые время от времени наталкивается Познанский. Конечно, это «риффы» жизни и творчества, человека и художника. С одной стороны, о музыке Чайковского, его идеях и взглядах написано, как внушает автор, так много, что и добавить нечего. Тут же выясняется, что в «интимных деталях жизни» можно и нужно найти «глубинные пути к сопереживанию музыкальных замыслов этого удивительного гения чувств» (I, 15). Но взаимосвязь личной жизни композитора и его творчества «интимна, сокровенна и невыразима», так что сформулировать ее никак невозможно. Иначе говоря, про музыку Чайковского всё давно знаем, но интимная его жизнь позволит узнать музыку еще больше. Только вот знание это останется неопределенным и невыразимым. Любопытная жизнь, непостижимое творчество!

Автора не смущают странности столь однобокого видения, и читатель должен, очевидно, принять единственно возможную его правоту: жизнь — в материальной эмпирике фактов и свидетельств; творчество — в отвлеченной, неуловимой, невыразимой невнятице образов, представлений, духа. Последнее, в качестве предмета в эпистолярных беседах Чайковского и фон Мекк, Познанский так прямо и называет: «*абстрактные* [!] вопросы духовной сферы» (II, 88).

Автор, сам того не ведая, обнажает больной нерв современной моно/биографики. Боязнь вульгаризировать жизнь и творчество прямолинейной взаимной зависимостью оборачивается насильственным их разделением. Не убоившись, можно впасть в наихудшую крайность: например, описывать III часть Шестой симфонии как гомосексуальные игры, в духе *new musicology*, что и делает новейшая отрасль науки — *gay and lesbian musicology*. Выбор Познанского загнан в бинарную оппозицию и альтернативу двух мнений. Творчество — оно буквально без жизни, и жизнь — без вдохновения. «Реальный» Чайковский, говорите? Без «шелухи», «из плоти и крови» — и, добавим, без души и духа.

Когда-то Гёте сказал заветное:

Мне думалось... что эта книга вместит в себя некоторые символы человеческой жизни. Я назвал ее «Поэзия и правда», ибо высокие устремления возносят ее над житейской обыденностью. Жан-Поль из духа противоречия написал о своей жизни одну только «Правду»! Хотя правда о жизни такого человека доказывает только то, что он был филистером! Но немцы туго соображают, как отнестись к непривычному, и зачастую упускают из виду более высокое. Факты из нашей жизни чего-то стоят не сами по себе, а по тому, что они значат (30 марта 1831)³⁵.

Слова Гёте точно про наш случай, с одной лишь поправкой на иной сюжет: правдивая биография «*такого человека*» Чайковского доказывает только то, что ее герой был... содомитом!

Однажды Гёте откликнулся поразительным образом на издание одного примечательного собрания писем, откликнулся очерком «Винкельман и его век» (1804–1805). Он не процитировал в нем ни единой строки из переписки И.-И. Винкельмана. Обнародованные письма выполнили вспомогательную задачу, возобновили, по признанию Гёте, *наблюдения*

³⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. С. 421.

над Винкельманом. Само по себе письмо всего лишь «подобие разговора с самим собой»³⁶.

Воспоминания о замечательных людях, так же как и близость значительных произведений искусства, время от времени пробуждают в нас дух *размышления*. Они возникают перед нами как заветы для всех поколений, *первые — в деяниях и славе, вторые — как некие чудом сохранившиеся существа. Каждый разумный человек знает, что, собственно говоря, подлинную ценность имеет только рассмотрение их в своеобразной целостности*, и все же пытается — мыслью и словом — что-то извлечь из них [Курсив мой. — М. М.]³⁷.

Надо ли говорить, что Гёте достало разума *не* воспользоваться возможностью нарисовать портрет того, кто своими «похождениями» заслужил опасную известность «врага другого пола»! Гёте не счел достойным даже упоминания обстоятельств ужасной гибели Винкельмана в захолустной итальянской гостинице от руки случайного партнера, оказавшегося бандитом и убийцей. Напротив, он оставил символические штрихи к смерти Винкельмана: тот «почти всегда умел избрать наилучший путь, за исключением последнего, нетерпеливого, рокового шага, который и стоил ему жизни»³⁸. Или: «...на обратном пути в отечество ему уже чудилось, что он близится к Киммерийским вратам; он был преисполнен боязни и охвачен мыслью о невозможности продолжить путь»³⁹. Наконец, «мы должны считать его счастливым, ибо к вечному блаженству он поднялся с вершины человеческого существования; короткий испуг, мгновенная боль вырвали его из круга живых. ...Он жил как муж и как совершенный муж ушел из этого мира. <...> То, что Винкельман почил рано, пошло на благо и нам. Бодрящее дыхание веет от его могилы и возбуждает в нас живое стремление ревностно, любовно и неотступно продолжать то, что было начато им»⁴⁰.

Гёте не надо было даже сдерживать себя перед очевидной соблазнительной возможностью, и не потому, что нормы приличий того времени сделали всё сами. *Подлинное* существо Винкельмана Гёте находил не

³⁶ Гёте И.-В. Винкельман и его время // И.-В. Гёте. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 10. Об искусстве и литературе / Пер. с нем. М., 1980. С. 157.

³⁷ Там же. С. 156.

³⁸ Там же. С. 157.

³⁹ Там же. С. 187.

⁴⁰ Там же. С. 188.

в «человеке писем», даже не в том живом Винкельмане, современником которого он был, но в целом *деяний и произведений* и в «символах человеческой жизни».

Сверх того, Гёте возвышает «запретную страсть» Винкельмана до жертвенной дружбы-любви, о которой сообщает античность:

Страстное выполнение обрядов любви, блаженство неразлучности, самопожертвование одного для другого, выраженное предопределение на всю жизнь и неизбежное сопутствие в смерть повергают нас при созерцании союза двух юношей в изумление, и мы чувствуем себя пристыженными, когда поэты, историки, философы, ораторы засыпают нас сказаниями, событиями, чувствами, убеждениями подобного содержания и значения.

<...> Здесь, даже в нужде и унижении, Винкельман чувствует себя великим, богатым, щедрым и счастливым, всегда готовым помочь тому, кого он любит больше всего на свете, кому он — и это высшее самопожертвование! — прощает даже неблагодарность⁴¹.

Цельность Винкельмановой природы Гёте очерчивает в параграфе «Красота». Идеальная цельность морального и эстетического, о которой мечтали и Гёте, и Шиллер. В ней найдем зерно биографики, которая так и не состоялась, как, впрочем, едва ли осуществилось в истории и соответственное жизнеповедение, срывавшееся в морально-эстетические «гримасы», как в судьбе Оскара Уайльда.

И если обе потребности — в дружбе и в красоте — одновременно находят пищу в одном и том же объекте, то счастье и благодарность человека переходят границы, и он охотно отдает все, чем владеет, видя в этой жертве лишь ничтожное доказательство своего почитания и приверженности.

Поэтому мы так часто наблюдаем Винкельмана в общении с прекрасными юношами, и никогда он не кажется нам более оживленным и очаровательным, чем в эти, часто лишь мимолетные, мгновения⁴².

Допустим на мгновение отчаянно невозможное: Гёте, не Познанский, в роли биографа Чайковского! Автор «Поэзии и правды» наверняка

⁴¹ Там же. С. 163–164.

⁴² Там же, с. 165.

ускользнул бы в лазейку, которую Познанский мимоходом обозначил сам и сам же благополучно миновал ее: «В мальчиках и юношах Чайковского привлекали особые черты, сочетание эротико-эстетических моментов [по-видимому, подразумевается сочетание эротических и эстетических моментов. — М. М.]» (I, 531). В контексте «правдивой» биографии Чайковского указанное сочетание мало что значит.

Эрос и эстетическое перемешиваются до болезненного и едва излечимого состояния человека и целительного — художника. Вот патетическое, едва не трагическое восклицание Уайльда: «Можно заточить поэта в темницу, но никто не может заставить поэта разлюбить юношей». Или грациозно-насмешливое «вот идет моя Четвертая симфония» у Аарона Копланда — вслед миловидному юноше-студенту в Тэнглвуде⁴³. Даже деланно-испуганное, самоироничное и, в то же время, искреннее и сердечное признание Эдварда Грига: «...мне не хватало... чудесного Перси Грэйнджера, ... в которого я влюблён, словно в молодую женщину. Опасно излишне восхищаться, но уж если восхищаешься, как я, то одно переходит в другое. Я не встречал никого, кто понимал бы меня так, как он»⁴⁴.

Нет сомнения, подобными примерами легко воспользоваться в качестве индальгенции Чайковскому и его биографу, заодно и авторитетно обосновать все «романтические дружбы». Вместо того чтобы проникнуться трепетом разыгрывающихся трагических поединков между эстетикой и моралью! Они все еще непримиримые противники. Примирение рано или поздно наступит. Вопрос в том — *как?* Трудно избавиться от мысли, что человечество избрало наихудший сценарий «примирения».

Гёте останавливался перед *символами* дружбы и красоты, что осеняли жизнь Винкельмана. Готовы ли мы признать правоту Гёте, **особенно если держаться** морального суждения об «античной страсти» Винкельмана? Кажется, сегодня трудно, если вообще возможно, вернуться назад, к отправной точке, к гётевской «биографии» Винкельмана. Мы не готовы ни понимать Гёте, ни развивать посеянное им, ни идти дальше. Напротив, символический план биографии постепенно терял свои очертания. Даже те биографии великих, что появились на свет в осуществление гётевского завета «поэзии и правды» (хотя бы и Моцарт Аберта), не спасли гётевски-символическое направление биографики от скорого забвения.

Единое существо человека-художника не устояло. Его не удержали на весах истории ни обыватель с его бесцеремонным любопытством вкупе с морализаторством, ни летописец-мемуарист с его поспешностью и са-

⁴³ Pollack H. Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man. New York, 1999. P. 526.

⁴⁴ Григ Э. Дневники / Пер. с норв. Е. Битеряковой. М., 2008. С. 136.

момнением (не имеет значения, с уклоном в морализаторство или эстетство), ни сам «герой» истории.

Наш удел сегодня — быть скромными и чувствовать себя пристыженными при виде руин, оставшихся в память о великих героях. От них лишь только тени, сбивчивые, двоящиеся на человека и творца, стоящих по рознь и поодаль друг от друга.

Кажется, участь полураспада не миновала, страшно сказать, и самого Гёте. С уст Рудольфа Штейнера сорвалось признание чуть ли не случайное, будто оговорка (и отговорка):

...если человек далеко продвинулся в музыкальном отношении [Речь идет о Вагнере. — М. М.], то это вовсе не значит, что он таков же и в других отношениях, например, в моральном отношении. Человек ведь так многообразен. О нем нужно судить на основании того, что у него есть, а не осуждать его за то, чего у него нет. С этим последним мне так часто приходится встречаться при моих лекциях о Гёте, когда убеждаешься, что люди столь охотно стараются отыскать отрицательное вместо положительного, — заметить то, чего у человека нет, а не то, что у него есть. Меня сотни раз спрашивали об отношениях Гёте с фрау фон Штейн и прочем. Я мог всегда сказать только следующее: благодаря этим отношениям появилось так много высокохудожественного, и это единственное, что меня тут интересует.

Я держусь подобно собирателю драгоценных камней, который ищет их среди разных камешков. Он берет только драгоценные камни, а прочие оставляет без всякого внимания⁴⁵.

Можно сказать, Гёте пал жертвой внимания только лишь к «драгоценным камням». Оставлять ли без внимания прочие «камни»? Сам Гёте попытался показать в случае Винкельмана: нет «драгоценного» и «прочего», всё равно подлежит «сбору». Не я подберу, так другой. Вопрос в том, как обойтись со «сбором», каким бы он ни был.

Биограф Чайковского заведомо поставил себя в такое положение, когда приходится оглядываться и опасаться: «...мы имеем смелость надеяться, что этот рассказ не оскорбит его память. Ибо нами руководило отнюдь не любопытство...» (I, 15). Странная претензия... Разве автор не сделал все для того, чтобы на каждом шагу опровергать исходную декларацию! Чем же еще как не любопытством, — воскликнет читатель, — продиктована новейшая книга о Чайковском! «Не оскорбит» память? Как сказать...

⁴⁵ Штейнер Р. Сущность музыкального. Лейпциг, 10 ноября 1906.

Гёте, раздвоенный даже не волею — минутным настроением и поспешностью великого и непонятого гётеанца... Чайковский, из которого жизнь «вырезана» и брошена падкой на сенсации и скандалы толпе, — это ли не символы нынешних жизнеописаний!

Выхода, кажется, не видно. Нам всем впору вспоминать философски-тревожное: по-прежнему я не знаю ни кто я, ни за чем пришёл я в этот мир. Если только не довольствоваться тем, чтобы *по-новому* не желать знать, что такое наши законы и преступления, здоровье и болезни, моральное и имморальное, греховное и праведное.

2009 / апрель 2011

Литература:

1. *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. первая, кн. первая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 544 с.
2. *Аберт Г.* Моцарт. Ч. вторая, кн. вторая. М.: Музыка, 1990. 560 с.
3. Письма Бетховена. 1787 — 1811. М.: Музыка, 1970. 576 с.
4. *Вагнер Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. [б. м.]: изд. «Грядущий день», 1911. 553 с.
5. *Вайдман П. Е.* Открывая нового Чайковского... // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Воспоминания современников. Новые материалы и документы: Альманах. Вып. 1 / Сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. 208 с.
6. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 367 с.
7. *Гёте И. В.* Беседа с Наполеоном // И. В. Гёте. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 9. Воспоминания и встречи / Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. М.: Худож. лит., 1980. 495 с.
8. *Гёте И. В.* Винкельман и его время // Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 10. М.: Худож. лит., 1980. 510 с.
9. *Гёте И. В.* Римские элегии // Гёте. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1950. 762 с.
10. *Григ Э.* Дневники / Пер. с норв. Е. Битеряковой. М.: Импэто, 2008. 248 с.
11. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М.: Классика—XXI, 2008. 624 с.
12. *Мейнке Ф.* Возникновение историзма / Пер. с нем. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 480 с.
13. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / Пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
14. *Нильсен К.* Моцарт и наше время // Нильсен К. Живая музыка / Пер., пред. и примеч. М. Мищенко. СПб: КультИнформПресс, 2005. 127 с.
15. *Познанский А.* Пётр Чайковский: Биография. В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2009. Т. 1. 608 с. («Жизнеописание»); Т. 2. 624 с.
16. *Свасьян К.* Поль Валери и Гёте. Вариация на тему франко-немецкой судьбы // Карен Свасьян. Растожествления. М.: Evidentis, 2006. 535 с.

17. *Свасьян К.* Становление европейской науки. М.: Evidentis, 2002. 436 с.
18. *Свасьян К.* Философское мировоззрение Гёте. М.: Evidentis, 2001. 224 с.
19. *Уайльд О.* Критик как художник // Писатели Англии о литературе. XIX—XX вв. / Сб. статей. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1981. 410 с.
20. *Штейнер Р.* Духовно-научные аспекты терапии / Пер. с нем. О. В. М.: Энигма, 2003. 192 с.
21. *Штейнер Р.* Сущность музыкального. Четыре лекции, прочитанные в 1906 г. URL: http://bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/283.doc (дата обращения: 10 октября 2010).
22. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. Ереван: Айастан, 1988. 672 с.
23. *Pollack H.* Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man. New York: Henry Holt and Company, 1999. 690 p.
24. *Taruskin R.* Text and Act: Essays on Music and Performance. New York, Oxford: Oxford University Press. 1995. 382 p.