

МОЦАРТ



Марсель
Брион



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Марсель Брион, член Французской академии, написал свою книгу о любви, открыв перед читателем целую вселенную музыки Моцарта, его жизни и творчества. Гениальный австрийский композитор XVIII века, ушедший в бессмертие, не дожив до 36 лет, оставил после себя огромное музыкальное наследие — более 620 законченных произведений и немалое число фрагментов, эскизов, отдельных частей. Каждая новая эпоха открывает своего Моцарта и находит в нем созвучие своим мыслям и чувствам. Под глубоким воздействием моцартовского гения находятся все последующие поколения музыкантов и любителей музыки, узнавая в нем само совершенство.

Как и почти все гении, Моцарт не был понят и оценен своим временем, жил в стесненных материальных условиях, находился в унижительной зависимости от власть имущих. Но его музыка, напоенная светом, солнцем и жизнью, всегда будет восхищать и радовать людей, вдохновлять их на самые светлые и добрые дела.

-
- [Предисловие](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвертая](#)
 - [Глава пятая](#)
 - [Глава шестая](#)
 - [Глава седьмая](#)
 - [Глава восьмая](#)
 - [Глава девятая](#)
 - [Глава десятая](#)
 - [Глава одиннадцатая](#)
 - [Глава двенадцатая](#)
 - [Глава тринадцатая](#)
 - [Глава четырнадцатая](#)
 - [Глава пятнадцатая](#)
 - [Глава шестнадцатая](#)
 - [Глава семнадцатая](#)

- [Глава восемнадцатая](#)
 - [Глава девятнадцатая](#)
 - [Глава двадцатая](#)
 - [Основные даты жизни и творчества Вольфганга Амадея Моцарта](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
-

Предисловие

Однажды утром, когда еще совсем ребенком я по своему обыкновению развлекался, бегая пальцами по клавишам старого фортепьяно, мною было пережито «озарение», которое осветило всю мою жизнь раз и навсегда. Я в восхищении замер, завороженный звуками сонаты, которую наверху играла моя мать. Воспоминание об этой минуте, открывшей мне имя Моцарта, впервые услышанное в ответ на мой вопрос — «кого это ты только что играла?» — не утратило ни живости, ни свежести первого впечатления, ни насущной важности его для меня. С того мгновения и по сей день мое преклонение перед Моцартом остается все таким же чистым, таким же всепоглощающим, как и в то утро.

И хотя я не раз, откликаясь на предложения издателей или вынужденный обстоятельствами, пытался начинать писать о Моцарте, какой-то интуитивный запрет, недвусмысленный и строгий: «К Моцарту нельзя прикасаться, Моцарт — святыня», — не позволял мне этого делать. Однако пришло время, и, по настоянию Амьё-Дюмона, я все же принялся писать — нет, не музыковедческое исследование, ведь я вовсе не музыковед, а просто книгу о любви. Книгу о моей собственной, с каждым днем все более и более восторженной любви к Моцарту.

Это восхищение лишь усилили светлые пейзажи Зальцбурга, в тончайших штрихах которых узнавались истоки одаренности гения.

Эта книга, вновь выходящая в свет почти через тридцать лет после первого издания, так и остается книгой о любви. А любовь моя по-прежнему чиста, целомудренна и бесконечна, и я не вижу на этих страницах ничего, что следовало бы изменить. Таким образом, книга эта является перед вами в своем прежнем виде...

Марсель Брион
19 января 1982 г.

Глава первая

Вольферль

Весенним днем 1737 года в городе Зальцбурге, кроме всего прочего известном как резиденция архиепископа Зальцбургского, объявился некий юный музыкант с легким и скудным багажом. Явно из соображений экономии он поселился в самой захудалой гостинице. Незадолго до этого умер его отец, которому занятие переплетным делом так и не принесло богатства в городе Аугсбурге, давно ставшем родным для нескольких поколений Моцартов. Кроме живописца Антона да скульптора Михаэля, единственных художников из этой династии ремесленников, Моцарты всю жизнь занимались ручными ремеслами. Иоганн Георг, отец юного путешественника, любил работу с переплетной кожей и с золотой фольгой — более благородными и тонкими материалами, нежели тот, с каким имели дело его братья, по большей части каменщики. Такая работа в известной мере приближалась к художественному творчеству, и Иоганн советовал своим детям следовать его примеру. К сожалению, в таком небольшом городке, как Аугсбург, где клиентура вовсе не была многочисленной, все шестеро его сыновей, конечно, стать переплетчиками не могли, да и старейшины цеха переплетчиков косо посмотрели бы на такое вторжение в свои и без того переполненные ряды.

К счастью, крестным отцом нашего юного странника Леопольда, родившегося в 1719 году, был каноник Георг Грабхер, нежно любивший ребенка и прочивший крестнику духовную карьеру, которая позволила бы ему занять доходное место в церковной иерархии. Мальчик был умен, трудолюбив, активен, да к тому же и артистичен, и было бы непростительно дать его таланту зачахнуть в какой-нибудь мастерской, хотя бы и переплетной. И каноник пристроил его певчим в бенедиктинский монастырь Св. Ульриха, в коллегиуме которого ребенка учили музыке, к чему он уже давно проявлял самую живую склонность. Ему также преподавали латинский и греческий языки. Приобщившись к довольно высокой культуре, мальчик проявил честолюбивое стремление к расширению и углублению обретенных познаний. По окончании обучения перед ним открывалось несколько путей: он мог, по собственному выбору, либо вступить в один из монашеских орденов, либо получить место органиста или регента в какой-нибудь замковой, а то и дворцовой церкви.

Хотя дисциплина в этих духовных коллегиумах и не была слишком строгой, она все же накладывала некоторые ограничения, и Леопольд Моцарт очень быстро приобрел привычку к известной суровости, вкус к порядку и определенной методике. Практицизм, и ранее присущий его натуре, теперь предстояло сохранить на всю жизнь. Им владело сладостное желание успеха, а поскольку он обожал музыку, то именно через нее надеялся его достигнуть. В жизни же священника или монаха он не видел для себя ни малейшего интереса. Он мечтал об игре на скрипке перед восхищенной аудиторией, об импровизациях на органе во время торжественных религиозных церемоний, о дирижерской палочке, властвующей над оркестром. Но больше всего он грезил о том, как будет сам сочинять музыку и дирижировать этими сочинениями.

Скоро горизонт монастыря Св. Ульриха стал казаться ему слишком узким, слишком ограниченным, и он решил найти более достойное поле для приложения своих способностей и осуществления честолюбивых планов. Ему хотелось уехать из Аугсбурга еще и потому, что в этом городе для всех, кто его знал, он всегда оставался бы не более чем сыном какого-то переплетчика. В любом другом городе, где его больше не преследовало бы это уничижающее обстоятельство, его могли бы оценить по его собственным достоинствам и за его спиной не стояла бы вечным упреком отцовская мастерская. В ту пору не было недостатка в городах, где молодой, трудолюбивый и одаренный музыкант мог бы сделать блестящую карьеру. Раздробленность Германии на крошечные, подобные пылинкам, независимые государства, спесь, подвигавшая все австрийские Города на создание превосходных оркестров и приносящих славу театров, плодили условия в которых музыкант, даже если его социальный статус и не был слишком высоким, всегда находил себе доходное применение, лишь бы он мог хорошо играть на каком-нибудь инструменте. Княжеские дворы и дома аристократов заводили собственные оркестры и содержали у себя на службе в качестве дирижера какого-нибудь композитора или же знаменитого виртуоза.

Ни одна эпоха не жила так музыкой и для музыки, как восемнадцатое столетие. Не было ни одной мелкобуржуазной семьи, дети которой не составляли бы по меньшей мере квартета или трио. Можно предположить, что такая семейная музыка отнюдь не отличалась совершенством, но пыл, энтузиазм и страстность часто компенсировали — и одно это уже подкупает — технические недостатки исполнения. Поэтому у учителей, обучавших игре на скрипке, флейте или клавесине, не было недостатка в учениках.

Однако Аугсбург, воспитанный на финансовых и купеческих традициях, не то чтобы относился с презрением к самой музыке, но был снисходительно-высокомерен по отношению к музыкантам. Город, лицо которого определяла скорее крупная буржуазия, нежели аристократия (хотя Фуггеры в XVI и XVII веках, ставших эпохой самого пышного процветания их банка, были известными меценатами, прославившимися своей роскошью и вкусом не менее, чем богатством, позволявшим им щедро кредитовать не только расплодившихся в империи королей, но и самого императора), Аугсбург был слишком перегружен гнетущими воспоминаниями и внутрисемейными ограничениями, чтобы юный Леопольд Моцарт мог чувствовать себя там по-настоящему свободным. К тому же пришло время, когда ему следовало позаботиться о своей карьере. Не настолько религиозный, чтобы стать священником (похоже, у него начисто отсутствовало пастырское призвание, хотя он всегда оставался хорошим католиком, исправно посещавшим церковь), он решительно противился изучению теологии. Юношу скорее тянуло к юриспруденции, которая больше отвечала его сухо-прагматичной, интеллектуальной, склонной к абстракции натуре, вступавшей в любопытное противоречие с приверженностью музыке. Если бы она не обещала ему успеха, он довольствовался бы карьерой юриста, против которой также ничего не имел. И Леопольд без сожаления расстался со своими наставниками. Поделив скудное отцовское наследство, он покинул братьев и сестер, крестного отца-каноника, вручившего ему немного денег и пообещавшего оплачивать его расходы во время обучения в университете, разумеется, при условии, что юноша всегда будет серьезным, вдумчивым и трудолюбивым, скромным и набожным.

Какой университет ему выбрать? Перед ним были открыты двери многих, по праву гордившихся своей отличной репутацией. И если он остановил свой выбор на зальцбургском, предпочтя его всем другим, то это, очевидно, потому, что монастырь Св. Ульриха был одним из тех бенедиктинских монастырей, который основал и частично содержал Зальцбургский университет, в нем, возможно, были друзья его крестного отца, но скорее его прельстило то, что Зальцбург уже в то время был тем, чем является и в наши дни: музыкальным раем. Многочисленные церкви, монастыри, аристократия и крупная буржуазия, в равной мере одержимые музыкой, величественный и просвещенный меценат в лице архиепископа — князя Церкви и хозяина города — все это делало Зальцбург местом, завораживавшим юного музыканта, которому не терпелось выбрать свой жизненный путь.

Едва обосновавшись в городе, он поспешил в университет, а потом долго бродил в восхищении по улицам этой столицы барокко и рококо, которая не могла не очаровать подростка из тесного, мрачного средневекового Аугсбурга. Выросший на берегу быстрой и бурной реки в окружении прекрасных гор и лесов, этот живописный и процветающий город обладал драгоценнейшими и разнообразными преимуществами перед другими. В духовном смысле это была столица, однако здесь текла простая патриархальная жизнь. Стоило сделать несколько шагов — и вы оказывались в чистом поле. На семи холмах — эрудит не преминул бы вспомнить холмы Рима— высились старая, средневековая крепость, тень от которой ложилась на исполненный радости город, и монастыри, чьи легкие колокола ежечасно наполняли пространство перекликающимся перезвоном. На радость своим подданным, страстным любителям музыки, князь-архиепископ заказал лучшему амстердамскому мастеру превосходный карийон, который в определенные часы изливал с крепостной стены на восхищенных горожан самые изысканные мелодии. Таким образом, музыка врывалась в уши обитателей Зальцбурга не только изо всех дверей и окон, но и лилась, казалось, с самого неба ангельскими голосами. Совершенно необыкновенная смесь изящества и глубины, легкости и серьезности уже тогда делала Зальцбург уникальным городом. Средневековые здания соседствовали с барочными церквями и дворцами в стиле рококо, и их непосредственное соседство не казалось ни нелепым, ни шокирующим. Со времени оккупации этой земли римлянами здесь, подобно геологическим пластам, наслаивались один на другой слои различных цивилизаций, но ни разу не была нарушена глубокая и таинственная гармония этого города. Все здесь соединялось, бесконечно радуя глаз и ум, в непостижимый ансамбль памятников, в который каждая эпоха внесла свой вклад в виде всего самого прекрасного и изящного, что только могла создать.

Князь-архиепископы, чьей гордостью было бесконечное украшение своей столицы, выказали здесь самый изощренный вкус. В городе шепотом рассказывали о том, что архиепископ Вольф Дитрих фон Райтенау, спешивший поднять епископальный город до уровня отличавшихся красотой и величием крупных барочных городов, повелел предать огню несколько кварталов, где гнездились в живописном беспорядке оскорблявшие глаз человека XVI столетия старые дома средневековой постройки. Благодаря этому дерзкому решению, эффективному и вполне нероновскому, были освобождены весьма обширные участки, на которых стали быстро возводить здания в самом современном стиле. Вольф Дитрих вытребовал планы собора Скамоцци, самого знаменитого из конкурентов

Палладио, и выписал из Италии архитектора Сантино Солари, чтобы воплотить их в камне. Неукротимый поджигатель прожил, однако, не слишком долго и не дождался освящения собора: эту церемонию в 1628 году провел его преемник Парис Лодрон. Он повелел построить здания для университета, в которых сотней лет позднее должен был грызть гранит юридических наук Леопольд Моцарт. Маркус Ситтикус, приказавший построить в окрестностях Зальцбурга дивный замок Хеллбрунн, и Антон фон Гаррах, его преемник на архиепископском троне, состязались в роскоши, изысканности, образованности и величии. Антону фон Гарраxu бессмертную славу принесли появившиеся при нем в столице самые прекрасные памятники.

Таким образом, в момент, когда в нем обосновался юный Леопольд Моцарт, Зальцбург считался одним из самых красивых барочных городов. Но ни созерцание произведений искусства, ни даже музыка не могли удовлетворить всех потребностей этого молодого человека, отличавшегося недюжинной любознательностью. Дабы иметь возможность самому оплачивать уроки музыки, поскольку крестный-каноник принял на себя только расходы по поступлению в университет, юноша поступил так, как практиковали многие бедные студенты: он стал слугой-музыкантом.

Я уже упомянул о том, что австрийская, немецкая и венгерская знать содержала домашние оркестры. И в России богатые аристократы часто содержали также оперные и драматические и даже кордебалетные труппы, но по экономическим соображениям, а также чтобы не слишком переполнять челядью свои городские дворцы и загородные замки они нанимали домашнюю прислугу не только по профессиональным признакам, как обычно нанимают горничных, парикмахеров, поваров или кучеров, но с учетом их музыкальных способностей, которые тут: же проверяли, предлагая сыграть на каком-нибудь инструменте или что-нибудь спеть. Предпочитали нанять горничную, обладавшую приятным голосом, лакея, способного прилично вести партию в струнном или духовом квартете, что позволяло, не слишком расширяя штат слуг, побуждать простолюдинов к занятию музыкой и игре на каком-нибудь инструменте, так как это умение обеспечивало им привилегированное положение среди прислуги. В связи с этим я задаюсь вопросом: не потому ли в те времена очень значительная роль отводилась духовым инструментам — флейте, гобою, фаготу (правда, кларнет в Зальцбурге встречался очень редко), что музыканты-слуги охотнее играли именно на этих инструментах, по происхождению и традициям деревенских или пастушеских, тогда как у смычковых, щипковых (клавесин) или же клавишноударных (клавикорд)

инструментов происхождение было ярко выражено городским и даже «буржуазным».^[1]

Леопольд Моцарт играл на скрипке достаточно хорошо, чтобы без труда получить место такого слуги-музыканта, а именно камердинера, в доме графа Иоганна Баптиста фон Турн-унд-Таксиса, председателя соборного капитула. Ему же Леопольд посвятил свою первую печатную работу — *Шесть сонат для двух скрипок и контрабаса*, увидевшую свет в 1740 году. В этот период Леопольд приобрел некоторую известность как музыкант, что позволило ему тремя годами позже поступить четвертой скрипкой в оркестр архиепископского двора. Его весьма неплохие педагогические способности тогда же принесли ему звание преподавателя по классу скрипки.

Поскольку он стал теперь вполне обеспеченным человеком, Леопольд занялся частными уроками, а в 1747 году обручился с Анной Марией Бертель, дочерью клирика, служившего при архиепископском дворе. Это была приятная женщина с приветливым лицом, тогда как сам он отличался сухим и черствым характером. Им было суждено иметь семерых детей, из которых выжили только двое: дочь Мария Анна (Марианна), родившаяся 30 июля 1751 года — по австрийскому обычаю ее называли уменьшительным именем Наннерль, — и мальчик, родившийся 27 января 1756 года, в воскресный день, что, если верить народным приметам, свидетельствовало о том, что ребенка ожидает необычная судьба-Леопольд Моцарт сообщил 9 февраля эту радостную новость другу детства Готфриду Зайферту, жившему в Аугсбурге, где тот был органистом и композитором, в следующих выражениях: «27 января, в восемь часов вечера, моя жена счастливо разрешилась мальчиком. К сожалению, пришлось удалять послед, в результате чего она страшно ослабела. Теперь, слава Богу, ребенок и мать чувствуют себя хорошо. Она шлет вам дружеский привет. Ребенка назвали Иоганнесом Хризостомусом Вольфгангом Готлибом». Позднее имя Готлиб заменят на его латинский эквивалент Амадей. Все в доме стали называть младенца очаровательным уменьшительным именем Вольферль.^[2]

Поскольку роды оказались трудными, здоровье ребенка было хрупким, к тому же он не переносил молока и его долго кормили подслащенной водой. К счастью, конституция ребенка выдержала такой режим питания. Это был красивый мальчик среднего роста, с головой размером чуть больше обычного, с очень красивыми глазами и улыбочивым лицом. Веселого по натуре малыша забавляло все: он охотно играл с животными

— кошками, собаками и птицами, которых любил на всю жизнь, в особенности канареек, восхищавших его своим пением. У него был живой непосредственный характер, чувствительный ко всем проявлениям окружающего мира, как благоприятным, так и неприятным. Он был добрым, щедрым, послушным и терпеливым ребенком.

Семья Моцартов жила на Гетрайдегассе, на четвертом этаже буржуазного дома, принадлежавшего Иоганну Лоренцу Хагенауэру. Там был большой двор, где мальчик играл Целыми днями и слушал музыку, струившуюся из всех окон: песни слуг, рулады канареек, отцовскую скрипку, клавир сестры, романсы госпожи Моцарт, которые она напевала своим приятным голосом, флейту соседа и даже фагот, надрывающийся наверху, под самой крышей.

Когда Леопольд бывал дома, он устраивался поудобнее на табурете и внимательно следил за музыкальными занятиями Наннерль. Будучи педагогом по призванию, Леопольд Моцарт приступил к музыкальному образованию дочери, едва она достигла возраста, позволявшего сознательно опустить пальцы на клавиши клавира. Она приятно пела: на знаменитой акварели Кармонтеля, послужившей темой для гравюры Деляфосса, Наннерль стоит за клавесином, на котором играет совсем крохотный мальчуган, Вольферль, а рядом его отец настраивает скрипку.

По вечерам приходили друзья со своими инструментами и музицировали вместе. В почти ежедневных концертах принимали участие придворный трубач Иоганн Андреас Шахтнер, священник отец Буллингер, хозяин дома Лоренц Хагенауэр, несколько меломанов-торговцев, учителя и коллеги Леопольда по оркестру. Вольферль, разумеется, пододвигал свой маленький табурет под самые пюпитры, как только музыканты начинали настраивать инструменты, и в восхищении слушал, не пропуская ни звука. Он поразительно точно напевал услышанные мелодии, которые благодаря феноменальной музыкальной памяти схватывал с первого раза. Все это позволяло догадываться о его большой музыкальной одаренности, и отец намеревался начать обучение сына, как только тот достигнет соответствующего возраста. Однако нетерпение ребенка опережало отца. Когда урок Наннерль заканчивался и отец выходил из комнаты, Вольферль поднимался на цыпочки и, дотянувшись до клавиатуры клавесина, проворными крошечными пальцами подбирал те мелодии, которые только что играла, сестра, или те, что они вместе распевали. Он по нескольку раз повторял особенно понравившуюся ему музыкальную фразу и развлекался тем, что бесконечно варьировал заинтересовавшую его тему. Создавалось впечатление, что он жил музыкой, она свободно проникала в самую глубь

его существа, становясь второй натурой.-

Посещая церковь, он и там встречался с музыкой: церковная служба сопровождалась не только органом — в зальцбургском соборе их было шесть, — но и хорошо укомплектованными оркестрами. Органист Антон Каэтан Адльгассер, который был также и композитором, Иоганн Эрнст Эберлин, Михаэль Гайдн, скромный брат блистательного Йозефа Гайдна, придавали таким религиозным церемониям и концертам широкую известность. Разумеется, если и можно было в чем-то упрекнуть церковную музыку XVIII столетия, так только в том, что не было почти никакой разницы между нею и оперной музыкой. С драматическими орнаментами барочного декора перекликались смятение органа, стоны скрипок, страстные вздохи флейты и гобоя. Я уже не говорю о том, что в этих композициях, в большей мере мирских, нежели религиозно-возвышенных, отсутствовал дух набожности. В эстетическом плане князья и прелаты искали под церковными сводами как можно больше торжественности, блеска и страстности, а потому высокий профессионализм исполнения, присущий музыке архиепископского двора, порой придавал этим концертам некую мирскую, почти оргиастическую окраску. И как в языке мистиков часто отражается поэтический словарь эпохи, так и здесь роль, отводившаяся солистам и хорам, органу и другим инструментам, сопровождавшим исполнение мессы или благодарственного молебна, превращала это сопровождение либо в мирскую кантату, либо в оперу. Из этого вовсе не следует, что люди той эпохи отличались меньшим усердием или набожностью от своих предшественников или поколений, следовавших за ними: они просто самовыражались по-иному, обычно в соответствии с духом времени и вкусами общества, для которого композиторы писали религиозную музыку. Не будем также забывать о том, что князь-архиепископ Зальцбургский был одновременно и прелатом, и крупным правителем, и правильнее было бы сказать, что прежде всего именно последним. Поэтому было вполне естественно, что он претендовал на то, чтобы музыка, которую исполняли в его соборе и в его дворце, отражала его могущество и величие. Каждый раз, приходя в церковь, маленький Вольферль отдавался на волю куда-то уносивших его волн звуков, бушевавших под барочными сводами, и религиозное возбуждение самым естественным образом в юном сознании соединялось с музыкой, как если бы все частички его тела, сердца и души превращались в струны, вибрировавшие в унисон с гармонией, лившейся в уши.

Музыкой сопровождалась не только официальные и религиозные церемонии — она звучала и на семейных праздниках, на всевозможных

юбилеях, как в буржуазных домах, так и во дворцах аристократов, главным образом в виде дивертисментов, приуроченных к конкретным событиям, а потому у зальцбургских композиторов не было недостатка в заказах от бесчисленных поклонников музыки. Куда ни пойдешь, отовсюду доносились серенады, кассации, исполнявшиеся, в зависимости от средств, которыми располагали заказчики подобной роскоши, то несколькими музыкантами, вооружившимися духовыми инструментами, а то и полными оркестрами. Находясь в дружеских отношениях со множеством людей, Моцарты присутствовали на всех празднествах, что лишь способствовало все большему опьянению Вольфгэнга музыкой.

Он обожал праздники, все без исключения — представления ярмарочных театров, балаганы на открытом воздухе, где Гансвурст и Касперль без конца бисировали свои оглушительные буффонады, кукольные представления, где марионетки забавно изображали все человеческие страсти; его увлекали сеансы с волшебным фонарем, открывавшим удивительные чудеса с колдунами, бесами и привидениями, заставлявшими трепетать от волнения. Любой карнавал давал повод к проведению шутовских шествий, где представители различных ремесленных цехов соревновались в изобретательности и во всевозможных чудачествах. Для австрийца, одержимого страстью к театру, театром было все: церемониальные встречи вельмож, являвшихся приветствовать князя, военные парады, устраивавшиеся небольшой архиепископской армией, карусели, скачки на лошадях, где белые липпицы боролись за приз с черными орловцами, традиционные игры с шутками тысячелетней давности, шествия масок, символизировавших победу Весны над Зимой, заставлявшие маленьких детей и плакать от страха, и громко кричать в восхищении. Сами религиозные процессии разворачивались, следуя поразительно помпезному порядку, предусматривавшему, однако, и совершенно ошеломляющие представления. Так, крестный ход по поводу Страстной пятницы, вместе с которым шел пешком кардинал-архиепископ, спрятав лицо под капюшоном монашеской рясы, как подобало кающимся грешникам из монашеских братств, включал также колесницы, группы верующих, воодушевленных фантастическим воображением и воспроизводивших священные события в виде более или менее точных аллегорий. Здесь можно было, например, увидеть персонаж, изображавший душу человека, ставшую добычей демонов и фурий, Плутона верхом на лошади и в сопровождении свиты из завывающих и подпрыгивающих дьяволов, Смерть верхом на захудалой кляче и с косой в руке, Парок, потрясавших своими мифологическими атрибутами...

Можно не сомневаться в том, что Вольферль успевал повсюду, всем любовался с широко открытыми глазами, заходясь приступами смеха, а иногда и плакал, охваченный ужасом. Маленький большеголовый мальчик был веселым пареньком, гурманом и шутником. Он изводил старую Терезу, повариху Моцартов, постоянно требуя от нее пирожных, до которых был весьма охоч, когда же на семейном столе появлялся предмет его обожания — жареная курица, пожирал намного больше полагавшейся ему доли, после чего восхищенно облизывал пальцы. Ему нравились причудливые прозвища, порой не слишком изысканные шутки, каламбуры и прочий вздор. Ребенок, в которого вселился божественный гений, был вовсе не легендарным хрупким и мечтательным вундеркиндом, а крепким веселым мальчиком, шалуном, таскавшим за хвост кота, заставлявшим плясать щенка Пимперля, насвистывавшим канарейкам мелодии собственного изобретения и кубарем скатывавшимся с лестницы на звуки органа Барбари.

Но когда им овладевал священный демон музыки, его охватывал некий странный экстаз: все окружающее, кроме музыки, переставало для него существовать. Правда, порой он обнаруживал многообещающие математические способности. Бывали периоды, когда он, привыкший целиком отдаваться тому, что делал в данный момент, сидел, замороженный цифрами, испещряя записью сложных решений не только тетрадки, но и стены комнаты, стулья и столы, вплоть до дверок шкафов — таким страстным становился захвативший его порыв, по крайней мере на несколько минут полностью парализуя все остальные способности.

Тем временем его отец становился все более значительной фигурой. Его сочинения были столь же многочисленны, как и разнообразны. Он собственноручно написал справку о себе, вошедшую в труд Фридриха Вильгельма Марпурга, озаглавленный *Historisch — Kritische Beytrage zur Aufnahme der Musik* («Критические статьи по истории музыки») и опубликованный в Берлине в 1757 году. Сообщая о себе в третьем лице с достаточно выраженным оттенком самодовольства, Леопольд пишет: «Он стал знаменит во всех жанрах композиторского искусства, но ничего не публиковал, за исключением шести сонат для трех инструментов, которые собственноручно гравировал в 1740 году, и то главным образом из желания попрактиковаться в граверном искусстве. В число произведений, г-на Моцарта, получивших широкое распространение в виде рукописных копий, входят главным образом пьесы религиозной музыки, а также упражнения по контрапункту, большое количество симфоний и тридцать больших сонат, в которых солируют различные инструменты. Кроме того, он написал

несколько концертов для поперечной флейты, гобоя, фагота, валторны, трубы, многочисленные трио, дивертисменты для различных инструментов, двенадцать ораторий и множество композиций для театра и даже для пантомим, а также много пьес, приуроченных к разным событиям; военную музыку с литаврами, трубами, барабанами и дудками наряду с обычными инструментами, турецкую музыку, музыку для игры на клавире, музыку с участием шести небольших колоколов, посвященную санным гонкам, не считая маршей, серенад, нескольких сотен менуэтов, балетной музыки для оперы и других подобных произведений...»

Это перечисление весьма впечатляет, открывая нам Леопольда Моцарта как чрезвычайно плодовитого музыканта. Но что останется от всего этого? «Для нас это мертвая музыка, которую никто не намерен возрождать, — заявляет Шуриг^[3], — не больше чем приемлемое ремесленничество прикладного назначения, добросовестное, но не несущее в себе никакой духовной концепции, никакой фантазии и никакого собственного видения». Эта музыка, к сожалению, соответствовала рационалистическому, методическому характеру, лишенному полета, подлинного вдохновения, влюбленному в посреди венный дотошный порядок. «Внимательное изучение, — заключает Шуриг после тщательного анализа этой малопривлекательной и малопочтенной личности, — позволяет сделать вывод о том, что мы имеем дело с образцом респектабельного мелкого буржуа». Амбициозный, прагматичный, жаждущий денег и славы, склонный повсюду видеть завистников и конкурентов, ограниченный педант, он был спесив в обращении со стоявшими ниже его и услужлив с вельможами.

Не будем, однако, слишком суровы. *Школа игры на скрипке* которую Л. Моцарт опубликовал в 1756 году (это был год рождения Вольфганга), сформировавшая многих музыкантов, была превосходна. «Некоторые разделы этого пособия, — писал Паумгартнер^[4], — например, глава о скрипке и глава о происхождении музыки, в настоящее время представляются устаревшими. Но компоновка материала, а также все, что касается практической методики, остается непревзойденным. Особое значение этот труд приобретает в той его части, где автор переходит от технических проблем инструмента к рассмотрению общего музыкального строя... Небезынтересно констатировать, что очень часто стиль отца, такой живой и богатый красками, сформировавшийся на фоне порывов и злободневных событий его времени, впоследствии возродился под пером сына и что в этом отношении два таких разных по своему складу человека

оказываются очень близкими друг другу. С этой точки зрения *Школа игры на скрипке* является одним из самых драгоценных психологических источников материала для исследователей творчества Моцарта».

Особенно большой признательностью мы обязаны Леопольду Моцарту за то, что, начиная с момента, когда обнаружилась гениальность сына, он почти отказался от отличных амбиций, от сочинительства, оставаясь в основном учителем мальчика, советчиком, спутником в многочисленных поездках и его импресарио. Неоднократно он мог потерять место вице-капельмейстера при дворе князя-архиепископа, который упрекал Леопольда, и, надо думать, не без оснований, ибо тот манкировал служебными обязанностями, посвящая все время Вольфгангу. Бесспорно, Вольфганг был во многом обязан своим музыкальным образованием именно отцу. Несмотря на все недостатки, Леопольд Моцарт был превосходным отцом вплоть до того самого момента, когда из-за недовольства женитьбой сына мрачность, подозрительность и злобность его характера стали проявляться наиболее агрессивно. В нем таился деспот, но деспотизм его был, возможно, в конечном счете благотворным, окружая надежной охраной сына, в противоположность отцу доверчивого и благожелательного юноши, которого было так легко обмануть. Поэтому Вольфганг его горячо любил и не раз охотно говорил, что чтит отца вторым после Бога. Действительно, непохоже, чтобы отцовское влияние, каким бы тираническим оно ни было, вызывало у Вольфганга предвзятость по отношению к отцу. К тому же он хотел чувствовать себя свободным ото всех материальных проблем, всецело посвятив себя музыке, и, несмотря на постоянное ворчание и строгую требовательность, с которой Леопольд воспитывал сына, отцу действительно удавалось оберегать Вольфганга от трудностей повседневной жизни в течение всего времени, которое они прожили вместе.

Если Леопольд делал все для музыкального образования дочери, ставшей очень хорошей пианисткой, но не более того, то с еще большим рвением он принялся за обучение Вольфганга, когда его глубоко взволновало проявление необычайно ранних и многообещающих одаренностей мальчика. Способность Вольфганга поражала, но вполне могла пропасть втуне без жесткой дисциплины и изнурительного обучения технике игры. Леопольда радовало редчайшее дарование сына, и, желая убедиться в его подлинности и глубине, он решил умерить пыл ребенка, хорошо понимая, что качество призвания слишком высоко, чтобы это могло отразиться на его развитии. С самого начала он заставлял Вольфганга разучивать трудную музыку, постоянно расширяя круг упражнений,

которые иссушили бы и обескуражили любого другого ребенка, у которого музыка не жила в крови, требовал, чтобы он тщательно оформлял партитуры своих сочинений или тех, которые велел ему переписывать, притормаживая тем самым нетерпеливое воображение сына и склонность к работе на скорую руку. Требуя от него технического совершенства исполнения, сопоставимого с совершенством художественного творчества, Леопольд своими жесткими методами подчинял решение технических задач целям укрепления таланта ребенка. Далекий от того, чтобы протестовать по этому поводу, Вольфганг до конца жизни испытывал благодарность к строгому и непреклонному учителю: как и отец, он понимал, что гениальность — это прежде всего «долготерпение».

Первые уроки музыки Вольфганг получил, когда ему исполнилось четыре года, но мальчик к тому времени многому успел научиться самостоятельно, не пропуская ни одного урока сестры, подбирая на клавесине любимившиеся мелодии и слушая концерты музыкальных коллективов, постоянно игравших то у Моцартов, то у их друзей. Он буквально дышал музыкой, что было для него так же естественно, как дышать воздухом; и столь же естественно музыка стала основной пищей ума и сердца Вольфганга, любимейшим занятием, целью и смыслом его существования. От друга дома, трубача Шахтнера, почти каждый вечер игравшего на скрипке в небольшом семейном ансамбле Моцартов, нам известно, что в четырехлетнем возрасте, то есть когда у Вольферля начались систематические уроки, его уже тянуло к сочинению музыки. Из первых композиций Вольфганга нам известны всего несколько довольно простых пьес для клавесина, которые Леопольд Моцарт собрал в альбом, озаглавленный *Для клавесина*. Эта книга принадлежит мадемуазель Марии Анне Моцарт, 1759. Название было написано по-французски: по традиции того времени названия музыкальных произведений писались именно на этом языке, а все специальные музыкальные термины — на итальянском. Вольферль под руководством отца очень рано освоил оба языка, как, впрочем, и многое другое, чему его учили.

Однако, к сожалению, ни фрагмента не осталось от концерта, который ребенок с большим трудом сочинил в четыре года, еще не умея записывать музыку. Небольшие менуэты и мелодии, которые он сочинял на клавесине, записывал отец. История концерта заслуживает, однако, того, чтобы рассказать ее словами Шахтнера, настолько она трогательна своей естественностью и одновременно весьма необычна. Присев на корточки, Вольферль выводил что-то пером на листах нотной бумаги, когда, заинтересовавшись этим, отец наклонился к нему и спросил, что он делает.

«Я пишу концерт для клавесина, — ответил тот, — и первая часть уже почти закончена». Леопольд взял у него листы и, как говорит Шахтнер, «показал мне закорючки нот, написанных поверх стертых чернильных клякс. Маленький Вольферль, работая пером, обмакивал его в чернила до самого дна чернильницы и получал каждый раз жирную кляксу. Он тут же принимал решение, прижимал к бумаге ладонь, смазывал написанное и принимался за дело снова. Поначалу мы не приняли всерьез эти на первый взгляд беспорядочные каракули, но потом Леопольд вчитался в них и надолго застыл в каком-то оцепенении, не в силах оторвать взгляд от листа бумаги. По его щекам покатались слезы восхищения и радости. «Взгляните, господин Шахтнер, — проговорил он, — как здесь все точно и гармонично! Правда, сыграть это невозможно: никто не смог бы исполнить этот труднейший кусок». «Потому что это концерт, — вмешался Вольферль. — Нужно пробовать и пробовать, пока не сможешь сыграть. Так и должно быть». И он принялся играть, но ему удалось преуспеть в этом лишь настолько, чтобы мы поняли, чего он хотел добиться. Концепция концерта у него уже созрела».

От того же Шахтнера мы узнаем, как Моцарт научился играть на скрипке. «После того как он долго упрашивал дать ему этот инструмент, на что отец в конце концов согласился, но не стал учить его играть, Вольферль взялся за дело сам с таким усердием, на какое только был способен, без всяких уроков, руководимый исключительно своим необычайным чувством музыки да примером скрипачей, чью игру ему доводилось слышать. Его всегда очаровывал голос скрипки, и именно для нее он написал свои» возможно, самые волнующие произведения; я не знаю ничего, что было бы до такой степени исполнено человеческой страсти и духовного света, как анданте из Третьего концерта Соль мажор (KV^[5] 216), сочиненного им в 1775 году, то есть в девятнадцать лет. Это одна из самых величественных вершин гениальности и чувствительности Моцарта».

Чуть позже Вольфганг совершенно самостоятельно, безо всяких уроков, освоил скрипичную партию в одном из квартетов, о чем рассказывает тот же Шахтнер. Это произошло после первой поездки в Вену, то есть в 1762 году, когда Вольфгангу едва исполнилось шесть лет. «Когда они вернулись из Вены, покойный г-н Венцель, превосходный скрипач, но лишь начинающий композитор, пришел к нам со своими шестью трио. Мы готовились к репетиции, Леопольд Моцарт на альте, г-н Венцель на первой скрипке и я на второй. Неожиданно вошедший маленький Вольфганг попросил, чтобы партию второй скрипки поручили ему. Его отец решительно воспротивился этому, заметив, что Вольферль

второй скрипки не знает. Заупрямившись, ребенок возразил: «Чтобы вести партию второй скрипки, не обязательно этому специально учиться». Вышедший из себя Леопольд приказал сыну больше нас не беспокоить. Тот в слезах направился к двери, прихватив с собой свой маленький инструмент. Тогда я попросил, чтобы ему позволили играть вместе со мной. Немного смягчившись, Леопольд Моцарт проворчал: «Ладно, играй с г-ном Шахтнером, раз он согласен, но так тихо, чтобы тебя не было слышно, не то я выставлю тебя за дверь». Вольфганг стал играть вместе со мной. Вскоре мне стало ясно, что я в этом «дуэте» был лишним, и я отложил свой инструмент, предоставив ребенку играть одному. Перед этим чудом его отец не смог сдержать ни своего волнения, ни слез. Вольфганг же отлично сыграл все шесть трио. Когда все закончилось, осмелев от наших аплодисментов, он объявил, что может с таким же успехом сыграть партию первой скрипки. Предвкушая возможность добродушно посмеяться, мы снова принялись играть. Было забавно видеть, как он справлялся с трудностями и как, несмотря на неправильную постановку пальцев и даже на несколько явных ошибок, довел партию до конца, ни разу не сбившись окончательно».

Возможно, было бы разумнее еще некоторое время продолжать уроки игры на клавире и занятия по композиции, прежде чем «выпустить» его на публику. Позволить ребенку, которому не исполнилось и шести лет, слышать аплодисменты в свой адрес значило подвергнуть его опасности превратиться в жалкого, мелкого комедианта и безнадежно развратить его талант. К счастью, характер мальчугана был настолько чистым и возвышенным, что опыт раннего успеха не мог угрожать ему такими последствиями. Леопольда побуждало представить публике «вундеркинда» прежде всего чувство гордости за своего гениального сына, а также менее похвальное и несколько рискованное желание заработать на этом выдающемся феномене деньги. Можно думать также, что, несмотря на свой относительный и совершенно «локальный» успех, он жаждал большего и перенес на сына свои несбывшиеся надежды. Таковы были причины, приведшие Леопольда к решению попытать счастья при иностранных дворах, выставляя напоказ как некую достопримечательность «чудо природы», которым стал Вольферль.

Глава вторая

Путешествие «вундеркинда»

Как и во все времена, люди XVIII века были без ума от вундеркиндов. И Леопольд Моцарт решил извлечь из этого свою выгоду. Он хорошо понимал, какое восхищение и симпатию у ценителей музыки могла вызвать поездка по княжеским дворам маленького музыканта, чья необыкновенная одаренность так удачно сочеталась с доброжелательностью и естественным обаянием. О гениальности Вольфганга речи пока не было: она станет очевидной позднее, теперь же его отец просто рассчитывал на эффект удивления, которое должны были вызвать у знатных вельмож-меломанов потрясавшие воображение способности ребенка.

Расчет был верен: еще несколько лет — и исключительный талант Вольфганга не будет больше вызывать ни любопытства, ни удивления. Нужно действовать быстро. Кроме того, Леопольд Моцарт надеялся на то, что всеобщее восхищение мальчиком поможет ему получить при каком-нибудь иностранном дворе более почетную и доходную должность, чем та, какую он занимал в Зальцбурге, где всегда оставался в подчинении. Он надеялся на должность капельмейстера, в которой ему упорно отказывал князь-архиепископ; с другой стороны, у него не было никаких иллюзий в отношении собственных достоинств: он был неплохим музыкантом, но не более того. Таких музыкантов, как он, было, наверное, не меньше сотни в домах мелких германских князьков, соревновавшихся между собой в приверженности музыке и даже игравших роль *просвещенных* меценатов. Связывая свои надежды с предполагаемой популярностью Вольфганга, Леопольд надеялся добиться для ребенка и для себя постоянного и хорошего содержания, которое позволило бы ему свободно работать, завершить образование маленького виртуоза и осуществить свои мечты стать композитором.

Он прежде всего рассчитывал на двор баварского курфюрста. Ребенок должен попытаться счастья в Мюнхене. В зависимости от результатов пребывания в этой столице Леопольд либо обоснуется там, либо, метя еще выше, явится со своим маленьким чудом пред очи императрицы Марии Терезии. Перед тем как попасть в поле зрения венских критиков, он видит достойный прецедент в будущем мюнхенском успехе. Даже если его сына воспримут просто как «диговинку», для начала этого будет достаточно: о

нем заговорят, слух о фуроре, который он произведет в Германии, докатится до Шёнбруннского замка, и его карьера будет обеспечена.

Таковы были тогда шансы музыкантов. На концерт виртуоза публика могла собраться лишь при дворах или же в домах крупных вельмож. Для композитора или исполнителя единственно возможным способом обеспечить себе средства к существованию было поступление на службу в какой-нибудь княжеский дом, хотя бы и на должность слуги или шута. Это не значило, однако, что широкая публика не интересовалась музыкой, скорее наоборот. В австрийских, как, впрочем, и в германских семьях, в зависимости от средств, всегда увлекались камерной музыкой. В Англии, например, даже такой буржуа, как Сэмюэль Пепис, требовал от нанимавшихся к нему слуг умения играть на каком-нибудь инструменте или обладания приятным голосом. В Венгрии, Австрии, Германии, как мы уже говорили, аристократы держали в своих поместьях целые оркестры, а то и театральные труппы, сопровождавшие их в поездках или обслуживавшие при наездах в столицу. И хотя «концертной» в нашем теперешнем понимании публики тогда было мало, концерты давали в каждом дворце почти ежедневно. Случалось, у какого-нибудь князя-меломана или просто желавшего следовать моде служили самые блистательные композиторы, и это было для них надежным способом избежать превратностей и горестей кочевой жизни которой без этого им бы не миновать. Не было исключением и пребывание Йозефа Гайдна в венгерском поместье князя Эстергази. Ограничения, к которым обязывало подобное положение, широко компенсировались преимуществами материально обеспеченной жизни и комфорта в окружении подлинных знатоков музыки. Путешествовали в то время много, но все поездки были сопряжены с ужасными неудобствами. И без того плохо содержавшиеся дороги зимой превращались в настоящие клоаки, а в летнее время колеса карет поднимали невообразимые клубы пыли. Экипажи с далеко не совершенной подвеской осей часто опрокидывались. Если ось ломалась в чистом поле, в малонаселенной местности, это грозило обернуться катастрофой. На постоялых дворах, в местах смены Лошадей, не было и намека на какие-то удобства. Несколько комнат были постоянно забиты проезжими. На одной кровати часто приходилось спать нескольким постояльцам. И если такие обстоятельства порой оказывались приятными и давали повод для курьезных приключений, подобных тем, о которых мы читаем в мемуарах, например, Казановы, то это не исключало тысячи неудобств. Маленькому Моцарту, падавшему с ног от усталости, случалось засыпать в общей комнате такого постоялого двора прямо на стуле, перед

камином, в котором пылало яркое пламя.

Леопольд знал обо всех опасностях и неудобствах зимних поездок, в метель, под угрожающе свистящим ветром, и все же 12 ноября 1762 года без колебаний пустился в дорогу вместе с Наннерль и Вольферлем. Путешествие из Зальцбурга в Мюнхен было не таким уж долгим. Дети прыгали от радости и желания увидеть новые места. Если все пойдет так, как задумал отец, они возвратятся домой в конце месяца.

Сколько месяцев провел Вольфганг в пути по этим дорогам? Ответ привел бы нас в ужас: ребенок, которому едва исполнилось шесть лет, должен был обладать крепким здоровьем, чтобы отец пускался с ним в такие нелегкие экспедиции! Можно себе представить, как этот маленький музыкант демонстрировал свой необычайный талант персонам, совсем не похожим на родственников и друзей дома. Подготовка к поездке, пошив элегантных костюмов, способных сделать честь родителям и засвидетельствовать их достойное положение в глазах двора, вызывали радостное возбуждение. Как полагалось, одежду дополняла небольшая шпага, так что ребенок превращался в настоящего маленького дворянина.

Что же происходило в Мюнхене? Леопольд выглядел вполне удовлетворенным, когда, три недели спустя вернувшись в дом на Гетрайдегассе, он объявил, что осенью вся семья едет в Вену. Очень высоко был оценен талант Наннерль, хотя в действительности ее музыкальные данные были довольно посредственными. Что же касается Вольфганга, то он поразил слушателей каскадом своих виртуозных фокусов, точно рассчитанных имени на такое удивление. Чрезвычайная легкость, с которой он играл предлагавшиеся ему незнакомые партитуры, и неизменное удовольствие, с каким он без усилий импровизировал мелодии и вариации, очаровали баварский двор. Он играл также в разных салонах, где получал в качестве гонорара по несколько золотых монет, по обычаю того времени в украшенных эмалью табакерках, и много подарков. И был обласкан, в особенности дамами, восхищенными тем, что такой, маленький мальчик блестяще исполняет столько прекрасных вещей. Он без усталости играл для каждого, лишь бы чувствовать себя окруженным атмосферой симпатии и приводить в восхищение всех, кто его слушал.

Девять месяцев, оставшихся до отъезда в Вену, были использованы для доведения до совершенства всех его «фокусов». Леопольд отложил на более позднее время завершение музыкального образования маленького виртуоза, которому предстояло еще многому научиться, особенно в области гармонии и контрапункта. Упор делался в основном на зрительные эффекты, которые особенно ценились публикой, воспитанной на

акробатичности репертуара «вундеркиндов», и ошеломляли профанов. Одним из таких *эффектов*, вызывавших самое большое восхищение, была игра на клавиатуре, покрытой тканью, и Вольфганг при такой игре ни разу не допустил ни единой ошибки. Тогдашние «любители музыки» отличались большой наивностью в своих суждениях об этом искусстве.

Пришел сентябрь, и семья Моцартов в полном составе набилась в большую дорожную карету-берлину, на задке которой высилась куча ящиков, чемоданов и корзин, увенчанная клавесином. Прежде чем подняться в берлину, Вольфганг поцеловал в мордочку щенка Пимперля, свистнул в последний раз любимой канарейке и помахал рукой служанке Терезе, вытиравшей глаза уголком передника. Можно представить, какую картину написал бы Грез, вдохновленный этой волнующей сценой.

Епископ Пассау слыл знатоком музыки. Именно поэтому в его епархиальном городе была сделана остановка, чтобы дать ему возможность послушать чудо Моцартов. Однако епископ был занят чем-то другим, сможет, вообще относился к бродячим музыкантам с подозрением. Так или иначе, он пять дней заставил ждать испрошенной аудиенции, а когда наконец ее дал, то прослушал вполуха Наннерль, не выказал никаких эмоций по поводу таланта Вольфганга и спровадил всех, выдав один дукат в награду. Один дукат. Так обычно расплачивались с бродячими циркачами, демонстрировавшими дрессированных обезьян или ученых собак... Такое начало казалось скверным предзнаменованием, но Моцарты были не слишком этим обеспокоены и продолжили путь. Вольфганг был в восторге от Дуная, через который они проехали по мосту: совсем не то, что Зальцах, протекавший через его родной город! Когда очередной переезд казался ему слишком долгим, они с сестрой развлекались выдумыванием всяких чудесных приключений, происходивших в воображаемом королевстве, ключ от которого был вверен только им. Эту фантастическую страну они называли королевством Рюкен и погружались в атмосферу старых легенд и сказок, которые когда-то им рассказывала кормилица. Без устали нанизывая эпизод за эпизодом, они переносили на обстоятельства реального путешествия невероятные перипетии, которым не было конца.

Эта способность мечтать, жить, погрузившись в феерию, считать сон такой же реальностью, как банальные события Повседневной жизни, является отличительной особенностью художественной природы Моцарта и полностью отвечает его врожденному тонкому чувству сиюминутного, сочетаясь с умственным здоровьем, детской веселостью, даже с самой его непоседливостью и жизнерадостью. Ангельское «изящество» музыки Моцарта порой вызывает реплики о том, что он *не от мира сего*. Это до

некоторой степени так, в том смысле, что его гений свидетельствует о присутствии сверхъестественного, об озарении святостью... В обычной жизни, однако, это был добрый маленький мальчик, некрасивый, несколько неуклюжий с виду, несмотря на свою необыкновенную живость, с открытыми, наивными глазами. Поэтому преобразование, виною которому была музыка, становилось лишь еще более удивительным, поднимая на новую ступень чистоты и возвышенной красоты эту натуру, которая только божественной приверженностью звукам отличалась от других мальчишек, игравших вместе с Вольфгангом во дворе дома на Гетрайдегассе.

В Линце нашим путникам повезло больше, нежели в Пассау. Они играли у графа Шлика, принявшего их самым радушным образом. Среди дворян, слушавших в тот вечер наших маленьких виртуозов, двое молодых людей, любителей и знатоков музыки, графы Пальфи и Герберштейн, выразили свое восхищение в особенно восторженных тонах. Им никогда не доводилось, говорили они, слышать ничего подобного игре этого божественного ребенка. Они пообещали проинформировать венский двор о том, что только что слышали, уехав на следующий же день с курьерской почтой, прибыли в столицу первыми, намного опередив семью Моцартов, медленно двигавшихся в своем рыдване.

Графы сдержали обещание. Как сообщал Леопольд другу Хагенауэру в своих письмах, которые читаются как настоящий дневник, эти молодые люди, оставив все свои дела, поспешили поведать о концерте в Линце эрцгерцогу Йосифу, слышшему, кстати, страстным поклонником музыки, а тот рассказал об этом своей матери, императрице Марии Терезии. О маленьком чуде уже говорили во всех столичных салонах, а семья Моцартов тем временем неторопливо плыла на неповоротливой шаланде вниз по Дунаю навстречу славе.

Плавание проходило без происшествий. Вольфгангу, простудившемуся после остановки в Линце, пришлось оставаться в каюте, вместо того чтобы играть с матросами или смешить немногочисленных пассажиров своими проделками. В Иббсе путешественники сошли на берег, чтобы размять ноги, а заодно посетить францисканский монастырь. В церкви стоял орган, по слухам превосходный. Желая лично убедиться в этом, Вольфганг взобрался на кафедру, уселся на скамью и стал играть, да так, рассказывает Леопольд, что монахи, сидевшие за обедом в трапезной вместе с несколькими постояльцами, забыв про свои тарелки, в которых остывала еда, поспешили в церковь, чтобы узнать, что там происходит. Потрясенные услышанным, они, гордо добавляет отец, «едва не поумирали от восхищения».

Дождливым ветреным вечером 6 октября путешественники высадились на берег в Вене. Вольфганг чувствовал себя довольно хорошо, хотя встал рано, наелся непривычной для него пищи и страдал от непогоды. Таможенные формальности были известны придирками и унижением: как обычно, таможенные чиновники рылись в ящиках и чемоданах, задавали бесконечные вопросы, в особенности по поводу клавесина, который не был для них привычным багажом, пока Моцарту не пришла в голову мысль вытащить из футляра свою маленькую скрипку и начать играть. Подобно тому как в *Волшебной флейте* черные слуги Моностатоса пришли в замешательство от волшебных звуков дудочки Папагено, пораженные таможенники перестали ковыряться в багаже и задавать нескромные вопросы. Очарование музыки, к которой ни один австриец не может оставаться равнодушным, подействовало и на этих служак. Они со слезами на глазах поблагодарили Моцарта за данный им концерт, воздали хвалу Богу за то, что он наделил мальчика таким великим талантом, и с приветственными восклицаниями и пожеланиями здоровья отпустили путников вместе с вещами. Музыканты благополучно добрались до гостиницы *Белый бык*, расположились в своих комнатах и отдохали с дороги до того момента, пока не появились курьеры в одежде, по всем швам расшитой золотым галуном, в головных уборах, украшенных страусовыми перьями, и не вручили им первые приглашения, достав их из закрепленной на верхнем конце специального жезла золотой шкатулки. Пальфи и Герберштейн просили оказать им честь и разрешить принять в своих дворцах раньше других открытого ими восхитительного ребенка. Затем они сопроводили Моцартов к графу Коллальто и вице-канцлеру Коллоредо-Мельц, где те встретились с графиней Зинзендорф, которая представила их затем графу Вильдшеггу. За несколько дней Моцарт стал известен во всех венских гостиных. Все только и говорили о его чудесном таланте и бесконечном обаянии. А как-то вечером, когда маленький виртуоз отправился в Оперу, чтобы послушать *Орфея и Эвридику* кавалера Глюка, премьеры которой состоялась несколькими днями раньше, 5 октября, преисполненный гордости Леопольд услышал слова архиепископа, обращенные к своей свите: «Вот он, этот маленький Моцарт, о котором говорят столько хорошего. Он настоящий музыкальный гений!»

Однако главная цель еще не была достигнута, так как перед ними пока не раскрылись двери императорского дворца. Впрочем, приглашение не заставило себя долго ждать: зальцбургских музыкантов пригласили прибыть 13 октября в Шёнбрунн, где находился двор. Из чемоданов была извлечена парадная одежда, они без конца повторяли предписанные

этикетом формулы приветствий, расспрашивали юных графов о том, как надлежит разговаривать с императрицей, с эрцгерцогами и эрцгерцогинями, задавали тысячи вопросов об обычаях и протоколе. Протокол этот был довольно простым: Мария Терезия успешно сочетала с внушающим трепет величием и милостивым достоинством очаровательную непринужденность — одну из главных черт австрийского характера. Наконец, было известно о том, что все члены императорской семьи любят музыку и постоянно музицируют. Будущий император, эрцгерцог Иосиф, играл на клавесине и виолончели; придя к власти, он даже в периоды, когда политические дела поглощали, казалось, все его время, оставался верным приобретенной с детства привычке посвящать музыке не меньше часа в день. Эрцгерцогини неплохо пели и успешно справлялись со своими ролями в небольших операх, исполнявшихся в узком кругу. Сама императрица Мария Терезия была наделена прекрасным голосом и ярко выраженным талантом оперной певицы. Под музыкальной опекой композитора Георга Кристофа Вагензейля, капельмейстера двора, вся семья играла и пела с не меньшим усердием и радостью, чем Моцарты, и гостиные Шёнбрунна наполнились звуками инструментов и голосов столь же часто, как и дом на Гетрайдегассе.

С тем большей уверенностью, поскольку им предстояло иметь дело с истинными ценителями музыки, Леопольд с детьми предстал перед императорским двором. И если не все Суверены были наделены дарованиями Фридриха II и талантом флейтиста, присущим королю Пруссии, то среди них не было ни одного, кто не играл бы по меньшей мере на одном инструменте и не был бы искушен в вопросах искусства настолько, чтобы оценить по достоинству талант виртуозов. Все восторгались балетами, сочиненными Глюком для восхитительно танцевавших эрцгерцогинь. Премьера *Орфея* стала событием, взволновавшим весь город, и долго оставалась предметом разговоров при дворе. Приезд любого знаменитого музыканта отмечался с не меньшей помпой, чем визит какого-нибудь монарха. И хотя Вольфганг пока еще не был известен, многообещающее ожидание, охватившее это общество меломанов, играло на руку новому виртуозу еще до того, как здесь услышали его игру.

Моцарту не терпелось увидеть воочию чудеса Шёнбрунна, и он, охваченный радостью, воспользовался предоставленной ради такого случая одним из новых друзей каретой, которая привезла семью в императорскую резиденцию. Она находилась недалеко от столицы, в приятной сельской местности, сохранившей все очарование неприукрашенной деревенской

жизни, сочетавшейся с артистическим блеском, который благодаря изысканному вкусу хозяев гармонично сливался с окружающей природой.

В этом месте, где теперь высился замок, словно желавший сравниться с Версалем, предметом зависти и соперничества всех германских правителей, среди которых не было ни одного, кто не стремился бы построить себе собственный Версаль — более или менее пышный, более или менее гармоничный, — когда-то стояла мельница, принадлежавшая Клостернойбургскому монастырю, ее называли Катермюле, возможно, по имени недоброй памяти жившего там пройдохи-бабника. Император Максимилиан II, любивший охотиться в этих богатых дичью местах, купил мельницу с намерением построить охотничий домик и выгородить для себя заповедник. Он обнес деревянным забором довольно обширную часть леса, где на свободе жили олени. В конце XVII века там еще оставалось семьсот этих животных, резвившихся в зарослях и на полянах на радость жителям Вены, приезжавшим по воскресеньям полюбоваться ими. Вскоре к охотничьему домику и оленьему заповеднику прибавились живорыбные садки, вольеры, полные павлинов и фазанов, зоологический сад с редкими диковинными животными и бобровая ферма: печень бобра в то время часто использовали в фармакопее. В XVI веке один птицелов по имени Доминикус Винер (возможно, прототип Папагено из *Волшебной флейты*) владел птичником и поставлял для императорского стола отборную дичь, в том числе экзотических в то время кур и уток.

В противоположность склонностям Максимилиана, император Рудольф II к природе был равнодушен. Вене он предпочитал древнюю Прагу, где жил среди ученых, алхимиков и магов. Забросив Шёнбрунн, он почти не покидал свой дворец в Градчанах, позади которого повелел построить для алхимиков, чьи поиски способа изготовления золота он финансировал, целую улицу небольших домиков, которая и в наши дни называется *улицей Алхимиков*. Брат же его, Матиас, в 1608 году ставший регентом Австрии и Венгрии, наслаждался жизнью в старом Катербурге, выросшем на месте Катермюле. Именно он открыл здесь источники минеральной воды, давшие имя замку: *шёнбрунн* по-немецки означает *прекрасный источник*. Именно этот любитель природы, предпочитавший журчание прекрасных фонтанов дискуссиям ученых-химиков, назначил управляющим дворца венского музыканта, органиста церкви Св. Михаила Давида Штрауса.

С тех пор музыка оказалась теснейшим образом связанной с судьбами этого дворца. Там построили театр по чертежам знаменитого Куальо, ведавшего и сценическим оборудованием. В этом театре в 1651 году давали

Re Pastore (не путать с сочиненным Моцартом в 1775 году по случаю визита в Зальцбург эрцгерцога Максимилиана Франца, самого младшего сына императрицы). Еще до того как Метастазियो написал либретто, на которое Моцарт начал сочинять свою оперу, этот полугероический, полупасторальный сюжет уже не раз соблазнял поэтов и музыкантов. Обожавшая музыку императрица Леонора в 1682 году повелела поставить в Шёнбрунне ««музыкальную комедию» Педерцуоли *Le fonti della Beotia*. Фердинанд II предложил провести лето в похорошевшем Шёнбрунне своей супруге, любившей жить за городом, охотиться, она интересовалась деревьями и цветами и с удовольствием наблюдала за полевыми работами, Были разбиты партеры, открыты длинные аллеи аккуратно подстриженных деревьев, заказаны беседки, как того требовала эстетика барочного парка. К сожалению, а может быть, к счастью, турки разрушили чуждый гармонии замок, словно слепленный из кусков, основной частью которого оставался скромный Катербург.

Там не было ничего такого, что могло бы привести в восторг Моцартов, которые в своей провинции наслаждались красотами в замке и парке Мирабель, одном из самых изысканных шедевров искусства. Но рвение, вызванное победой принца Евгения Савойского над мусульманами, а также горячее желание устранить причиненный ими ущерб преобразили всю Вену, как только турецкий полумесяц закатился далеко за пределы Австрии.

Столица утопала в необыкновенной роскоши: именно в этот период великие барочные архитекторы строили стоящие и поныне восхитительные дворцы, а все знатные семьи двуединой монархии считали долгом чести превзойти в величии и красоте носителей самых блистательных имен империи. Это общенациональное обновление, последовавшее за устранением турецкой напасти, отозвалось также и на Шёнбрунне. Однако Леопольд I мало интересовался этим замком, которому открыто предпочитал Лаксенбург, Эберсдорф и Ла Фаворита, и поэтому не он, а его сын Иосиф I велел блестящему архитектору Бернхарду Фишеру фон Эрлаху разработать проект нового замка. В 1695 году Фишер представил свой проект, такой великолепный, такой монументальный, что он оказался практически неосуществимым. Согласно этому проекту, до собственно замка можно было бы добраться, лишь проехав по громадным плацам, предназначенным для состязаний на копьях, скачек, парадов, мимо впечатляющего водоема, в который с обрывистой скалы низвергался бы водопад. За ними должны были подниматься ступени многочисленных террас, простираться зеленые ковры, амфитеатры прудов — эта

баснословная архитектура поглотила бы всю имперскую казну без остатка. Когда архитектору предложили умерить свои аппетиты, он составил другой проект, тоже превосходный и менее дорогой: в этом виде предстает перед нами Шёнбрунн и ныне. Компоновку садов, шахматные посадки деревьев, фонтанов, беседки, аллеи и садовые лужайки спроектировал француз Жан Треэ.

Открытие нового Шёнбрунна было ознаменовано пышными празднествами и рыцарскими турнирами, которым хроникеры-современники посвятили свои восторженные описания. Мария Терезия, всегда предпочитавшая жить именно здесь, всячески старалась обогатить и украсить и парк, и замок. Пакасси и Вальмаджини воздвигли там новый театр по типу версальского шедевра, принадлежавшего Королю Солнцу и служившего примером для всех европейских монархов. Штекховен разбил ботанический сад и построил зверинец. Одним словом, все в Шёнбрунне восхищало, очаровывало и повергало в робкое смятение музыкантов, которые 13 октября подъехали к воротам замка и предъявили свои приглашения на аудиенцию.

Отличавшаяся благожелательностью и простотой, сочетавшимися с самым очаровательным природным величием, императрица приняла Моцартов так любезно, что от их смущения не осталось и следа, и они почувствовали себя совершенно непринужденно. Вольфганг без тени робости прыгнул на колени императрице и свернулся калачиком, а она осыпала его ласками. Императорские дети теснились вокруг него, чтобы полюбоваться «чудом». Отдавшись непосредственности, не знавшей границ, если он чувствовал себя любимым, Моцарт весело играл с эрцгерцогинями, а когда упал на прекрасно натертом полу посреди большой залы, та из них, которую звали Марией Антуанеттой, подняла его и приласкала, чтобы утешить смущенного ребенка. Вернувшись на колени к императрице, Вольфганг указал пальцем на княжну, которой неисповедимый рок сулил трагическую судьбу королевы Франции, и с самым серьезным видом объявил: «Когда вырасту, я на ней женюсь». Мария Терезия, и глазом не моргнув, спросила: «Почему?» «Потому что она была добра ко мне», — ответил Моцарт.

Недовольный, подозрительный, порой строптивый, если оказывался в окружении людей, не понимавших музыку или смотревших на него с тем полупрезрительным удивлением, с каким смотрят на ученую собаку, Вольфганг не уставал играть, когда тонкая интуиция подсказывала ему, что его слушают доброжелательные знатоки. Император Франц I и композитор Вагензейль, который учил музыке юных князей и был законодателем

музыкальных вкусов двора, потребовали, чтобы Моцарт дал концерт. Не заставляя долго себя упрашивать, Моцарт уселся за клавесин и без конца играл, импровизировал, изобретал так талантливо и с таким подъемом, что буквально очаровал императорское семейство. Император пожелал увидеть «трюк» с закрытой от глаз исполнителя клавиатурой. После того как Моцарт во власти своего вдохновения сделал все, что мог, Вагензейль принес стопку нот и предложил ему поиграть с листа. Хитрец Вольфганг согласился при условии, что переворачивать страницы будет сам Вагензейль. Тот с улыбкой подчинился капризу удивительного маленького виртуоза и оказал ему эту честь, что обессмертило имя старика-композитора больше, чем все его собственные сочинения.

Проходил час за часом. Маленькому клавесинисту подкладывали все более и более трудные пьесы, но он без смущения с ними справлялся. Леопольд, поначалу слушавший игру сына с некоторой опаской, торжествовал, бросая на окружающих гордые взгляды. Наконец императрица сказала, что нельзя перегружать ребенка. Приглашенным музыкантам предложили угощение, а по окончании аудиенции им была предоставлена возможность осмотреть замок. Какое великолепие открылось их восхищенным взорам! Небольшие гостиные, обтянутые китайскими шелками, расшитыми изображениями фантастических птиц, фарфоровые и зеркальные комнаты, покои со стенами бледно-зеленого цвета, украшенными золотыми орнаментами, мозаикой из разноцветного искусственного мрамора, изображавшей листву каких-то экзотических деревьев, рисунками в виде перьев. Меж причудливых арабесок, украшавших потолки, резвились серебряные обезьяны. Здесь было собрано все самое прекрасное, самое изящное, созданное гением рококо, все то, что могла придумать самая изощренная фантазия для услады глаз и ума, для покорения сердец и пробуждения самых высоких чувств.

Потом Моцарты обошли сады, пораженные перспективой, открывавшейся в конце бесконечных аллей, протянувшихся между сплошными зелеными стенами из подстриженных на исиёнский манер деревьев, и под конец едва не заблудились в нескончаемых рощах с фонтанами и статуями, подивились искусственным руинам, называвшимися «развалинами Карфагена», на ощупь пробрались по лабиринту и полюбовались обелиском, ввивавшим у них представление о Древнем Египте, отзвук которого мы слышим в *Волшебной флейте*. Моцарт то и дело задерживался в искусственных пещерах между пугающими фантастическими нагромождениями скал, с интересом рассматривал сверкающие камни, атлантов с ониксовыми и малахитовыми глазами,

таинственные источники с невидимыми шумными водопадами, гул которых был слышен за каменной стеной, испещренной фрагментами каменного угля, конкрециями кальцита, ляписа и агата.

Гроты всегда обладали для Моцарта каким-то особым очарованием. Ребенком он восхищался гротами Шёнбрунна, позднее опишет до того ошеломившие его гроты парка графа Кобенцля, что, став масоном — «вольным каменщиком» и задумав в свою очередь основать собственную ложу, назовет ее «Грот». Да и события *Волшебной флейты* разворачиваются в мрачных, похожих на пещеры приделах египетского храма, в котором властвует Зарастро.

Вольфганга, Наннерль и их родителей много раз приглашали в Шёнбрунн. Они играли в четыре руки с эрцгерцогами и эрцгерцогинями, развлекались вместе с ними, довольные интересом к музыке, который проявляла императорская семья. Чтобы они могли появляться во дворце в более достойной одежде, чем та, которую предполагало зальцбургское чувство элегантности, Мария Терезия приказала доставить в гостиницу *Белый бык* два костюма, которые Леопольд Моцарт с гордостью описывает в одном из своих писем Хагенауэру. Костюм для Вольфганга был сшит из тончайшего драпа лилового цвета с таким же муаровым жилетом, и весь комплект был отделан широким золотым галуном. Эта одежда была сшита для эрцгерцога Максимилиана. Платье для Наннерль, из гардероба эрцгерцогини, было сшито из «тафты с тканым узором и с отделкой в виде всяких штуковин», простецки пишет Леопольд, не разбиравшийся в тонкостях женской одежды. Дети Моцартов вели себя настолько непринужденно, что Вольфганг, как-то присутствовавший на уроке скрипки, который ежедневно давал эрцгерцогу Иосифу Вагензейль, не постеснялся заметить, что эрцгерцог фальшивит, а Мария Терезия вместо того, чтобы рассердиться, одобрила искренность юного виртуоза и безупречность его музыкального слуха.

Интерес венского общества к маленькому музыканту был настолько велик, что без договоренности меньше чем за неделю залучить его к себе было невозможно. У подъезда *Белого быка* постоянно останавливались экипажи с секретарями знатных вельмож, вручавшими приглашения, или же с движимыми восхищением, а то и просто любопытством дворянами, считавшими своим долгом засвидетельствовать почтение музыкальному семейству. Любой аристократический дом считал бы для себя позором не предложить своим гостям Моцарта в качестве украшения какого-нибудь концерта, званого обеда или ужина. Падавший от усталости Вольфганг бежал из одного дворца в другой, так как его родители не осмеливались

отказываться от приглашений высокопоставленных особ, которых считали потенциальными покровителями сына. Сознывая абсолютную зависимость музыкантов от общества, которое могло по своей прихоти либо обеспечить им безбедное будущее, либо предоставить умирать с голоду они послушно являлись в дома людей, относившихся к талантливому ребенку как к диковинке вроде заезжего канатоходца или жонглера.

Представление о том, как мог выглядеть любой из таких изнурительных дней, можно составить, прочитав взятое наугад письмо Леопольда друзьям в Зальцбург, например, от 19 октября 1762 года, в котором он писал: «Сегодня мы были у французского посла. Завтра, с четырех до шести, прием у графа Гарраха, правда, я точно не знаю, у которого именно. Это я пойму по тому, в какую сторону нас повезет карета, — ведь за нами всегда посылают экипаж с эскортом из лакеев. С половины седьмого до девяти часов мы участвуем в концерте, который должен принести нам шесть дукатов и в котором будут играть самые знаменитые венские виртуозы. Желая быть уверенными в том, что мы наверняка откликнемся на приглашение, о дате приема обычно договариваются за четыре, пять или шесть дней. В понедельник мы идем к графу Паару. Вольферль очень любит гулять пешком по меньшей мере два раза в день. Недавно мы пришли в один дом в половине третьего и оставались там почти до четырех. Оттуда поспешили к графу Гардегу, приславшему за нами карету, которая отвезла нас галопом в дом одной дамы, от которой мы уехали в половине шестого в экипаже, присланном за нами канцлером Кауницем, в чьем доме мы играли примерно до девяти часов вечера».

В этом же письме Леопольд Моцарт выражает беспокойство о здоровье Вольферля (ритм жизни которого был настолько изнурительным, что его не выдержал бы и иной взрослый) и пишет о том, что желательно, чтобы дети «перед тем, как снова отправиться в путь, могли отдохнуть несколько дней, чтобы не заболеть». И действительно, 21 октября, после игры у императрицы, Вольферль почувствовал себя хуже, чем обычно. Вернувшись в гостиницу, он улегся в постель, жалуясь на боль во всем теле. Отец осмотрел его и обнаружил на теле сыпь ярко-красного цвета размером с монету в один крейцер и очень сильный жар. Это была скарлатина. Пришлось немедленно отменить все концерты и отказаться от приглашений. Врач графа Цинцендорфа взялся за лечение ребенка, у которого в дополнение ко всему разболелись зубы. Вольфганга поставили на ноги, что произошло довольно быстро, ибо вообще-то здоровье его было крепким, однако изнурительная поездка и связанные с ней заботы, а также огорчения последующих лет довели ребенка в будущем до физического

истощения. Но теперь Моцарты были вновь готовы к встречам со своими многочисленными поклонниками, однако, к огромному разочарованию, все двери оказались для них закрытыми. Все те, кто еще недавно так стремился залучить музыкантов к себе, теперь держались от них подальше, опасаясь заразы. Не было больше ни концертов, ни приемов, ни празднеств. Теперь, когда у подъезда гостиницы уже не теснились экипажи, улица перед *Белым быком* вновь опустела. В день именин Вольфганга поклонники — граф Фердинанд Гаррах, граф Пальфи, французский посол, графиня Кинская, барон Пехмай, барон Курц, графиня Паар «и многие другие», писал Леопольд, прислали ему подарки, но двери гостиных по-прежнему оставались закрытыми. Недолгая слава, окружавшая своим сиянием божественного ребенка, в этом легкомысленном, переменчивом обществе, всегда искавшем новых удовольствий и пикантных сюрпризов, угасала.

Теперь Леопольд с удовлетворением пишет даже о редких проявлениях знаков внимания и признательности по отношению к своему сыну. Графиня Лодрон прислала им ложу на театральный спектакль — «ее так трудно получить!»; ребенку подарили золотые пряжки для обуви; они присутствовали на большом обеде у императрицы в День св. Елизаветы; обедали у капельмейстера двора и собора Св. Стефана Георга Ройтера в День св. Цецилии. И это все. Ни концертов, ни доходов. Они отправились на пару дней; в венгерский Пресбург (ныне Братислава. — *Прим. пер.*), а затем с несколькими короткими остановками возвратились в Зальцбург, чтобы ухаживать за выздоравливающим.

Глава третья

Моцарта открывает Париж

Интерес, проявленный французским послом к Вольфгангу во время его пребывания в Вене, побудил Леопольда предпринять смелый ход. Несмотря на злосчастную скарлатину, прервавшую ряд концертов в тот самый момент, когда они обещали стать особенно прибыльными, венскую эпопею со всем основанием можно было считать победой и остановиться после такого успеха было бы просто смешно. Понимая, что нужно ковать железо, пока оно горячо. Леопольд приложил немало усилий для того, чтобы подогреть энтузиазм венцев и создать репутацию сыну. После одобрения в Шёнбрунне крайне желательно было признание в Париже, и все позволяло надеяться на то, что французы окажутся такими же энтузиастами и знатоками, как и австрийцы. Леопольд дал детям полгода на то, чтобы отдохнуть, или, точнее сказать, чтобы расширить знания и укрепить свой талант. С января по июнь 1763 года в доме на Гетрайдегассе без дела не сидели! Леопольду было известно, что французы далеко не склонны к чрезмерным восторгам и их трудно чем-то удивить, что не мешало, однако, их естественной готовности принимать иностранных артистов лучше, чем своих соотечественников. Возможно, в этом проявляется ревность по отношению друг к другу, заставляющая их предпочитать успех чужака в ущерб любому из ближайших соперников-земляков... И действительно, в 1760 — 1770-е годы в Париже диктовали свои законы иностранные музыканты — немцы и итальянцы, которые все, несомненно, были гениями. Больше того, французы вверили формирование своего музыкального вкуса одному немцу, человеку очень умному и отчасти авантюристу, Мельхиору Гримму. Этот сын пастора, родившийся в 1723 году в Регенсбурге, о котором злорадно говорили, что у него «самая французская из всех немецких голов», являл собою своего рода общеевропейского гегемона в области искусства. Это действительно был, как его весьма удачно характеризовал Шуриг, человек «с холодным сердцем, эгоист чистой воды, организатор, готовый на все ради достижения поставленной перед собою цели, мелочный решительно во всем, самоуверенный светский лев, ловкий, проницательный, утонченный любитель искусств, неукротимый говорун, любезный интеллектуальный соблазнитель. Его индивидуальность и сейчас живет в его писаниях. Он

выказывает себя в них ловким, блестящим стилистом, умным и едким критиком, саркастическим наблюдателем». Один коммерсант из Франкфурта, с которым поддерживал отношения Леопольд Моцарт, как-то высказался в том смысле, что судьба Моцарта была бы обеспечена, если бы за это пожелал взяться Гримм, и он благосклонно согласился написать рекомендательное письмо «арбитру европейского мышления». Располагая имеющейся поддержкой, а также рекомендацией посла, Леопольд надеялся получить доступ в самые блестящие гостиные Парижа. Пафос, с которым Гримм заявлял всем, кто хотел его слушать, что французы ничего не понимают в музыке, а французская музыка мертва, был не вполне уместен. Ставя себе в заслугу «проталкивание» немецких музыкантов, приезжавших во французскую столицу, он утверждал свою непогрешимость с властью, производившей большое впечатление на общество, всегда жадное до новизны и, надо признать, зачастую действительно не способное вынести самостоятельное суждение. Люлли умер в 1687 году. Музыка Рамо казалась отжившей. Представления *Кастора и Поллукса* в Опере в январе 1764 года, судя по газетным публикациям того времени, показались публике необычайно скучными. Нельзя забывать и о социальном беспокойстве, разброде умов, предчувствии катастрофы, влиявших на жизнь общества, в том числе и на искусство. Самыми популярными, легкими, любимыми французскими композиторами были далеко не гениальные Филидор и Монсиньи...

Педантичный Леопольд со свойственной ему методичностью готовил сына к встрече с Парижем. Он верил в его природные способности, в его импровизационный талант, уже проявившийся в многочисленных сочинениях, пусть еще детских, но из которых уже проросло несомненное мастерство: Вольфганг не подражал музыке взрослых, он оставался гениальным ребенком, и его произведения, написанные в том году, несли в себе одновременно признаки и детского восприятия, и гениальности. Он, разумеется, мог снова поразить всех виртуозной игрой на своей крохотной скрипке, но Леопольд мудро решил представить его главным образом как мастера игры на клавире: именно его талант клавириста должен был вырвать у слушателя; самые трудные аплодисменты. И он подталкивал сына в этом направлении все шесть месяцев, которые они провели в Зальцбурге, прежде чем отправиться на завоевание Парижа. С этой целью он заставлял его разучивать сочинения наиболее прославленных французских композиторов, таких, как Легран и Бовале-Шарпантье, а также тех из иностранных, которые были наиболее популярны в Париже, — Хонауэра, Климрота, Экардта...

6 июня 1763 года Леопольд разместился в карете с Вольфгангом, Наннерль и г-жой Моцарт, совершенно счастливой от предстоявшего знакомства с Францией. Первое дорожное происшествие постигло их в Вассербурге: сломалось колесо. Путники расположились на время ремонта в гостинице *Золотая звезда*, и Вольфганг по своему обыкновению воспользовался этим, чтобы поиграть на органе в местной церкви. Леопольд решил было учить ребенка пользоваться ножной клавиатурой органа, но долгих объяснений Вольфгангу не потребовалось. К большому удивлению домашних, «Вольфганг захотел попробовать сам, — сообщает довольный отец в очередном письме своему обычному корреспонденту Лоренцу Хагенауэру, — тут же оттолкнул табурет и начал импровизировать, орудуя педалями. Все просто остолбенели. Это новая Божья благодать, потому что многие музыканты овладевают этим искусством только после долгих усилий».

Из Вассербурга они выехали утром следующего дня и вечером 12 июня были в Мюнхене. Курфюрст Максимилиан был в восторге от новой встречи с маленьким виртуозом, очаровавшим его в прошлом году. В восхитительном нимфенбургском замке, одной из наиболее изысканных баварских резиденций в стиле рококо, был дан концерт в присутствии герцога Клеменса Баварского и князя де Дё-Пон. Аплодисменты были горячими, а вознаграждение — мизерным. И Леопольд позавидовал удаче побывавшего здесь до них итальянского скрипача Томазини, которого одарили восемью луидорами и прекрасными золотыми часами.

В Аугсбурге, своем родном городе, Леопольду посчастливилось представить Вольфганга своему брату. Мальчик немедленно подружился с премилой кузиной, знаменитой Марией Текла, которая позднее будет играть недвусмысленную роль в его чувственной жизни. Они остановились на две недели в отеле *Три мавра*, дали три концерта, послушали знаменитого скрипача Тартини, в то время первую скрипку в Штутгартском оркестре, и 6 июля отправились в Ульм. Леопольд гордился своей любовью к живописи и архитектуре, но, как и все люди своего времени, презрительно относился к готическому искусству. Великолепный Ульмский собор оставил его равнодушным. Больше того, он находил отвратительными старые дома с деревянными скульптурами. «Ульм, — писал он, — ужасный город, старомодный, построенный при полном отсутствии вкуса. Только представьте себе дома, в которых весь остов устроен так, что его видно снаружи, а для того, чтобы эффект был еще более разительным, все балки разрисованы какой-то мазней!»

В Людвигсбурге наших путников разочаровала не архитектура, а

неприятный характер герцога Карла Евгения Вюртембергского, того самого князька, который мучил Шиллера, заставив его против желания поступить в военную школу, чтобы сделать из поэта офицера. Несмотря на все просьбы об аудиенции, Леопольду так и не удалось быть принятым во дворце. Поселившись в гостинице *Золотое колесо* они долго ждали желанного приглашения. Карл Евгений оставался глух, несмотря на рекомендательное письмо графа Вольфегга, которым Моцарт-отец предварил свою просьбу об аудиенции. Его утешили тем, что великий Томазини, бывший здесь проездом двумя неделями раньше, преуспел в этом не больше, чем они.

Чем было объяснить такое равнодушие? Можно подумать, что герцог Вюртембергский посвящал все свои заботы собственной армии: улицы были забиты военными всех родов войск и всех чинов. Как выразительно заметил Леопольд, «плюнуть было некуда, чтобы не угодить в каску офицера или в патронную сумку солдата. Везде только и слышалось «стой!» или, соответственно, «вперед, марш!». Перед глазами маячили сабли, мушкеты, барабаны да пушки... Навстречу шли люди гренадерского роста, как две капли воды похожие один на другого». Возможность услышать Нардини^[6] («никто никогда не слышал ничего более прекрасного...») была слабым противовесом этим воинственным зрелищам. Похоже, слишком своеобразный нрав герцога был единственной причиной безразличия к Моцартам, но Леопольд был склонен возлагать вину за это на итальянского композитора по имени Йомелли, капельмейстера герцога, который якобы ненавидел немецких музыкантов и использовал все средства для того, чтобы преградить им путь к герцогу в пользу своих соотечественников. Йомелли пользовался исключительной благосклонностью своего сановного хозяина и получал четыре тысячи флоринов годового содержания плюс доплату на вина, дрова и свечи, плюс бесплатное содержание четырех лошадей. Ему подарили дом в Людвигсбурге и еще один в Штутгарте, и было обусловлено, что в случае смерти маэстро его наследникам будет назначена пожизненная пенсия в размере двух тысяч дукатов.

Страдавший некоторой манией преследования, которую отчасти унаследовал, к сожалению, и его сын, Леопольд необоснованно обвинял невинного Йомелли, который, наоборот, обнаружит большое понимание и восхищение талантом Вольфганга, когда позднее встретится с ним в Италии, так что они даже станут друзьями. Понятно, что раздосадованному Леопольду хотелось возложить на какого-нибудь музыканта, якобы соперника, ответственность за незаслуженную холодность, которую

проявил Карл Евгений во время пребывания Моцартов в Людвигсбурге.

Путешествие продолжалось, и каждый его новый этап был к счастью, совсем не похож на предыдущий. Пфальцграф Карл Теодор в Швецингене оказался столь же любезным, насколько был безразличен Карл Евгений. «Дети взволновали весь Швецинген, и Их Высочества прослушали их игру с неописуемым восхищением». В Швецингене также были великолепный дворец в стиле рококо, сады которого увековечены кистью француза Пигажа, и превосходный театр. И если в Людвигсбурге царила военная суровость, то здесь, наоборот, торжествовали французская мода и самые изящные манеры, образный язык, самые современные и самые утонченные вкусы. Уже вечером в день приезда Вольфганг играл в музыкальной зале замка. Концерт продолжался четыре часа. «Я имел удовольствие услышать наряду с хорошими певцами и певицами совершенно необыкновенного флейтиста Жан-Батиста Вендлинга. А оркестр, несомненно, лучший в Германии».

Леопольд имел в виду Маннгеймский оркестр, действительно прославившийся во всех германских землях. Этот оркестр, состоявший из превосходных музыкантов, хорошо обученных и отлично руководимых дирижером, с некоторых пор приобрел самую высокую репутацию, которую сохранил до наших дней. Вольфганг на всю жизнь запомнил концерт в Швецингене, состоявшийся 18 июля 1763 года, а Маннгейм навсегда остался для него своего рода музыкальным раем, в атмосферу которого в будущем он не раз с радостью и с большой пользой для себя погружался, словно для того, чтобы закалить в ней свое мастерство. Леопольда, по-видимому, особенно поразило то, что все маннгеймские музыканты были молоды, хорошо воспитаны и не были ни пьяницами, ни игроками, ни «канальями, вызывавшими насмешки». В их числе было несколько инструменталистов, которые позднее станут верными друзьями Вольфганга, — Каннабих, Даннер, Китчель, Теши, Риттер, как и их дирижер Игнаций Гольбауэр, один из самых значительных мастеров так называемой Маннгеймской школы.

Выехав из Швецингена, нашим путешественникам, конечно, не терпелось поскорее добраться до этой Мекки немецкой музыки, но тем не менее они остановились в Гейдельберге, чтобы осмотреть замок, а в его подвалах увидеть знаменитую Большую Бочку, вмещавшую уж я и не знаю сколько литров вина. В путевом дневнике Леопольда нет никаких эстетических оценок этого замка, одного из самых замечательных шедевров немецкого Ренессанса. Оставив багаж в гостинице *Три короля*, они направились в церковь Св. Духа, где Вольфганг, разумеется, не

преминул сразу же усесться за орган. Тех, кому посчастливилось его слушать, охватило такое волнение, что они пожелали закрепить это навеки в хвалебной записи о визите проездом удивительного ребенка. К сожалению, эта запись исчезла^[7], когда церковь вместе с органом была передана ордену иезуитов. Багаж Моцартов пополнился превосходным клавесином, купленным в Аугсбурге, так что Наннерль и Вольферль могли ежедневно продолжать свои упражнения, отводя для этого каждый час досуга. Не следует, однако, думать, что между детьми всегда царило полное согласие. Едва расположившись в очередной гостинице, Наннерль и ее брат наперебой устремлялись к клавесину, из-за чего возникали мелкие ссоры. В течение всего путешествия мальчик неустанно записывал на скорую руку все новые и новые сочинения. Он так к этому привык, что в дальнейшем, по пути в Италию, приспособил к дверке экипажа нечто вроде пюпитра, на котором писал с таким же, как ему казалось, комфортом, что и в своей комнате. А мимо мелькали картины природы, города.

Что думал Вольфганг о пейзажах и городах, через которые они проезжали? Он, несомненно, смотрел на них глазами отца. К тому же внешний мир был ему почти безразличен, настолько он был погружен в свою собственную внутреннюю жизнь. Не будем, однако, забывать, что ему было всего семь лет и кроме музыки, имевшей для него главное значение, его занимали всякие дорожные происшествия, а также кошки и собаки, с которыми он играл в гостиницах. Он всегда безумно любил животных. Отсутствие канареек и особенно щенка Пимперля временами погружало его в меланхолию.

Франкфурт был торговым городом, обогатившимся за счет своей знаменитой ярмарки, на которую съезжались люди со всей Европы и даже из России, а франкфуртцы в свою очередь отправляли свои товары на не менее знаменитую Нижегородскую ярмарку. Можно было ожидать, что приезд вундеркинда не останется незамеченным и что в отцовскую кассу поступит значительный доход. Леопольд был наделен талантом организации рекламы, который блестяще проявлялся в объявлениях, печатавшихся им в местных газетах. Сохранился текст одного из таких анонсов, составленный, видимо, самим Леопольдом в выражениях, способных собрать многочисленную аудиторию: «Всеобщее восхищение, которое пробудили в умах всех слушателей поразительные способности двоих детей г-на Леопольда Моцарта, капельмейстера князя Зальцбургского, достигло высшей точки во время трех исполнений этого концерта, который предполагалось дать здесь только один раз. Это всеобщее восхищение, а также желание, высказанное как различными

крупными знатоками музыки, так и любителями, стали причиной того, что сегодня, 30 августа, в Шарффриш-зале в Либфраунберге, в шесть часов вечера будет дан последний концерт, в котором двенадцатилетняя девочка и мальчик семи лет будут играть не только концерты да клавесине или на фортепьяно, но первая будет играть даже самые трудные отрывки из произведений величайших мастеров, а мальчик сыграет также скрипичный концерт, будет аккомпанировать симфонии на клавире с полностью закрытой тканью клавиатурой и будет играть на этой ткани так, как если бы перед глазами была открытая клавиатура. Кроме того, он издали безошибочно назовет все ноты и аккорды, сыгранные на клавире или же на любом другом инструменте, включая колокола, бокалы, часы и т. п. Наконец, он будет импровизировать, и не только на клавире, но и на органе, столько, сколько его пожелают слушать, в любых тональностях, даже самых трудных, которые ему укажут, чтобы показать, что он знает, как надо играть на органе, а это совсем другое дело, чем на клавире. Каждый уплатит за вход один талер. Билеты можно приобрести в гостинице *Золотой Лев*».

Можно себе представить, что эффект такой рекламы был очень большим. Случилось так, что среди слушателей концерта оказался один юноша, внук бургомистра, который писал стихи и которого могло бы ожидать блестящее будущее, не связись он с дурной компанией. Действительно, у него была связь с какой-то молодой работницей, с которой он проводил вечера, а иногда и ночи до утра по тавернам, в обществе подозрительных молодых людей: то ли шулеров, то ли шантажистов, во всяком случае то были люди, находившиеся под влиянием подобных личностей. Этого отпрыска порядочной буржуазной семьи, дожившего до того, что о нем стали дурно отзываться, но наделенного выдающимися литературными способностями, звали Вольфганг Гёте. В своих воспоминаниях, которые он напишет много лет спустя после того, как Моцарт покинет этот мир, где едва успел занять свое место, обращаясь к годам своей бесшабашной юности, Гёте вспомнит о том, что видел этого маленького музыканта, такого очаровательного в своем красивом костюме и с крошечной шпагой.

Во Франкфурте Моцарты познакомились также с известным поэтом Виландом, с которым Вольфганг вновь встретился в Маннгейме, где давали оперу *Альцеста*, поставленную по его либретто. Вольфганг тогда набросал следующий забавный портрет: «Я нашел Виланда совсем не таким, каким его себе представлял. Прежде всего он поражает своей манерой говорить очень эмоционально; он, не отрывая глаз, смотрит на вас поверх лорнета с

позиции жесткого педантизма, смешанного порой с дурацкой снисходительностью... Все словно скованы его присутствием, никто не шелохнется, все молчат, внимательно вслушиваясь в каждое слово, которого, к сожалению, приходится долго ждать, так как дефект речи вынуждает его говорить очень медленно: он не в состоянии произнести и полдюжины слов без долгой остановки... Лицо у него ужасно некрасивое, испещренное оспинами, с очень длинным носом. Ростом он чуть повыше папы...»

Дети бесконечно радовались тому, что в Кобленце все поднялись на борт парохода до Бонна. По этому случаю Леопольд рассказал им множество легенд, родившихся в замках и горах по берегам Рейна. Из Бонна они отправились в почтовой карете в Кёльн, куда прибыли вечером 28 сентября. Можно было подумать, что они спешили к знаменитому собору. Но ни архитектура, ни живопись, украшавшая приделы великолепного храма, не произвели впечатления на Леопольда. В его путевом дневнике, который он по-прежнему писал для Хагенауэра, упоминается только кафедра, с которой, если верить слухам, проповедовал Мартин Лютер. Ни слова нет в нем и о других церквях — Св. Апостолов, Св. Марии Капитолийской, Св. Гереона: люди XVIII века не замечали жемчужин романского искусства. Как, впрочем, и о пфальцской церкви в Экс-ля-Шапель, куда они приехали 30 сентября. Леопольд пишет лишь об ужасных дорогах да о дороговизне в отелях. К тому же он торопится, остановки становятся короче: он хочет провести три недели в Брюсселе, где детей обещал послушать правитель Нидерландов князь Карл Лотарингский, брат императора Франца I. Дороги в Бельгии превосходны, похожи на городские улицы (с облегчением замечает Леопольд), обсажены деревьями, как аллеи какого-нибудь сада. День в Льеже, ночь в Тирлемоне, несколько дневных часов в Лувене. Большой любитель фламандской живописи, Леопольд любит «самыми драгоценными произведениями этих знаменитых мэтров», особенно *Тайной вечерей*, от созерцания которой едва оторвался... Наконец вечером 4 октября карета высадила путешественников перед подъездом отеля *Англетер* в Брюсселе, где Леопольда, как он надеялся, ждал самый большой успех,

Благосклонность князей далеко не всегда оправдывает ожидания. Несмотря на обнадеживавшие обещания, Карл Лотарингский оказался недосягаемым. «Он только охотится, ест и пьет, и в результате всего этого у него ни су за душой», — печально свидетельствует дорожный дневник. И что еще хуже, так это то, что семья Моцартов не может дать ни одного концерта без согласия Его Высочества, ни даже уехать из города без его

разрешения. Приходится ждать и ждать Леопольд обеспокоена наличные деньги танину него на глазах; совершенно необходимо, чтобы добрый Хагенауэр выслал в Париж чек на его имя. Чемоданы полны подарков. «Одними лишь шкатулками, табакерками и подобной ерундой мы могли бы завалить целый магазин...» Кроме того, Вольфганг получил две восхитительные шпаги — одну от Малинского архиепископа графа Франкенберга, подарившего и Наннерль кружева, разумеется малинские, другую от графа фон Феррари, но, огорченно замечает разочарованный отец, «их же невозможно продать...».

Наконец с согласия князя Лотарингского дети дают в Брюсселе концерт, принесший хорошие деньги. В девять часов 18 ноября ободренные Моцарты въезжают в Париж. В отеле *Бове*, что на улице СенвгАнтуан — ныне это дом 68 по улице Франсуа Мирон, — их немедленно принимают посол Баварии Фон Эйк и его жена, дочь графа Арко, камергера князя-архиепископа Зальцбургского.

Англomanия, царившая в Париже в середине XVIII века, одновременно с либеральными идеями и восхищением парламентской системой привнесла некоторые новые тенденции в образ жизни, в одежду и еду, немедленно подхваченные высшим светом. Например, считалось хорошим тоном приглашать друзей на чашку; чая по-английски. Чаепитие по-новому сопровождалось основательной снедью, которую гости сами демократически выбирали и накладывали в свои тарелки из расставленных на буфетах блюд с разнообразными и очень вкусными закусками. А поскольку обычай требовал музыкального сопровождения трапезы, приглашали известных артистов, и они играли, пока собравшееся общество завтракало. Хожение взад и вперед гостей, с тарелками, позвякивание посуды и приборов, застольные разговоры не способствовали созданию атмосферы, необходимой для наслаждения музыкой. Слышно ее было плохо, да ее не очень-то и слушали. Время от времени публика жидкими, равнодушными аплодисментами провожала окончание какого-нибудь отрывка. Бывало, что собравшиеся на мгновение замирали, услышав искусную колоратуру какой-нибудь певицы, после чего гул трапезы да шумные замечания «знатоков», претендовавшие на остроумие, снова перекрывали звуки флейты или клавесина.

На выставленном в Лувре полотне Оливье изображен один из таких «завтраков по-английски» во дворце принца Конти. Многочисленное общество циркулирует между столами и сервировочными столиками. В углу вокруг клавира толкуются несколько инструменталистов.

За клавиром сидит упитанный маленький мальчик: это Вольфганг Амадей Моцарт.

Для неизвестного иностранного музыканта считалось большой удачей участие в приемах во дворце принца Конти, каким бы сомнительным ни было удовлетворение, которое мог испытывать музыкант, игравший для непринужденно болтавших между собой, расхаживавших по гостиной и жевавших гостей принца. Однако в те времена, когда к музыке относились главным образом как к аккомпанементу повседневной жизни, к своего рода звуковому фону, на котором разворачивалась жизнь общества, — Эрик Сати^[8] назовет ее «музыкой-мебелью», — отнюдь не считалось святотатством пренебрегать тихой радостью тех, кто действительно хотел ее слушать. И она звучала за разговорами, среди звона передававшихся тарелок. То же самое было и в театре, где даже любители оперы всего лишь *терпели* оркестровые партии и прекращали шутливую болтовню только для того, чтобы прислушаться, да и то вполуха, к певцам. Таким образом, представление об атмосфере почти религиозной отрешенности, которая должна окружать аудиторию, желающую быть достойной музыки, исполняемой для нее, было чисто романтическим. В XVIII веке музыка, как и живопись, изящная мебель, орнаменты на потолках и стенах, была всего лишь украшением, частью декорации жизни. Разумеется, были меломаны, требовавшие тишины, когда у них в доме исполняли камерную или оркестровую музыку, но собравшиеся слушатели отлично приспособивались к этой «гармоничной атмосфере», источаемой голосами и инструментами, не упуская при этом ни одной закуски и ни одной остроты.

Все это считалось в порядке вещей, музыканты не чувствовали себя униженными, играя в подобных условиях, и Леопольд Моцарт полагал, что приглашение показать себя во время трапезы знатных сеньоров или жа, зажиточных буржуа во всем им подражавших, было подлинной честью, оказанной его детям. Особенно признателен он был клавиристу Шоберту, музыканту принца Конти, за то, что Вольферлю и Наннерль было разрешено выступать на таких ужинах-концертах, где обычно собиралось самое изысканное общество.

Этот Иоганн Шоберт был прелюбопытнейшей личностью, высоко ценимой тогда всей Францией, где тон задавали немецкие музыканты. Моцарты не чувствовали себя в Париже оторванными от своей среды, так как там жило множество немцев, и немецких музыкантов ценили выше, чем французских. Эккардт, Мейр, Хонауэр, Хохбруккер насаждали немецкий стиль, которому силились подражать французские

инструменталисты, отдавая дань духу времени. Итальянцы царили в опере, немцы — на концертах. Леопольд Моцарт торжественно объявил своей жене, что «клавесинист Легран полностью отказался от своей прежней манеры в пользу нашей». Шоберт отнюдь не был злобным завистником, каким его описал Гримм. Он не только не омрачился успехом игравшей на клавире Наннерль, как коварно утверждает Мельхиор, но, наоборот, прилагал все силы к тому, чтобы публика познакомилась с детьми и оценила их игру. Именно по его рекомендации Вольфганг дал тот самый концерт у принца Конти, который обессмертил Оливье.

К тому же Шоберт был слишком значительным музыкантом, чтобы испытывать такие низменные чувства. Несмотря на свое положение придворного музыканта в доме знатного дворянина, он уже выказывал некоторые из черт, которые Гофман позднее придаст своему фантастическому герою капельмейстеру Иоганнесу Крейслеру. Он был вынужден исполнять и сочинять *декоративную музыку* для содержавшего его принца, но в силу своего характера был склонен к одиночеству и меланхолии, к которым его подталкивало также и своеобразие таланта. Музыковеды отмечали влияние Шоберта на маленького Моцарта и глубокое сродство между ними. Шоберт был страстным музыкантом, почти романтиком. Он обнаружил в ребенке такую же естественность и самобытность, какими отличался и сам, и всем своим авторитетом подчеркивал их, тогда как Вольфганг, слушая Шоберта, чувствовал то самое духовное родство, которое связывало его с этим своеобразным гением, заблудившимся в эпохе рококо. Шоберт *ломал рамки* традиционной музыки, придавая клавиру новый голос. Этот «щедрый, импульсивный, страстный темперамент, столь отличный от темперамента Леопольда Моцарта, поражал воображение семилетнего виртуоза и исподволь ориентировал его исполнительский талант, его композиторскую гениальность в действительно романтическом или, если угодно, предромантическом направлении, которое заявляет о себе уже с самых первых сочинений Вольфганга. Он не был безразличен и к последующему развитию маленького Моцарта, которому в самом начале карьеры привелось встретиться с этим щедрым характером, склонным к порывам, создателем совершенно нового стиля. Шоберт показал себя как исполненный благожелательства и рвения покровитель обоих зальцбургских юных дарований. Он никогда не питал иллюзий в отношении одаренности Наннерль, которая была не больше чем хорошей исполнительницей и никогда не стала бы ничем другим, но именно ему принадлежит великая заслуга, состоявшая в том, что, слушая первые

композиции Вольфганга, он угадал божественный дар, которым был наделен этот толстощекий, приземистый озорной мальчишка, во всем еще совершенный младенец, уже обнаруживавший чистейший и высочайший гений, какого когда-либо порождала музыка.

Будущий барон Гримм, всеми силами старавшийся в то время добиться видного положения во французском интеллектуальном обществе и тем самым обеспечить себе прием во всех столицах европейской культуры, был полной противоположностью Шоберта. Один был чистый музыкант, другой интриган, почти авантюрист. В эпоху романтизма натуры а-ля Шоберт расцветали, тогда как XVIII век стал *бульоном культуры*, в котором формировались некие своеобразные личности, наиболее яркими примерами которых являются Казанова, Калиостро, граф Сен-Жермен.

От рождения очень умный, очень культурный, очень тщеславный, Мельхиор Гримм приехал искать счастья в Париж, потому что столетиями именно здесь великие авантюристы пробовали свои крылья и устремлялись в полет. В эпоху распада общества эпохи рококо перед ними открывались все возможности «преуспеть». Приспособленцы с гибким позвоночником, послушно бравшиеся за любое дело и достаточно ловкие, чтобы ни у кого не возникало желания покопаться в нравственной подоплеке их деятельности, они поступали на службу к какому-нибудь важному лицу, которое в обмен на малопочтенные и сомнительные поручения в свою очередь «проталкивало» их в свет. Мельхиор Гримм получил должность секретаря герцога Орлеанского. Отлично сведущий во всем, что писалось во Франции и в Германии, он создал нечто вроде разведывательного агентства в области литературы и в других областях, с помощью которого оказывал герцогу большие услуги. Неплохой музыкант, он втирался в доверие к инструменталистам, хвалил или поносил, трудился над созданием одних репутаций и разрушением других. Люди восхищались живостью его ума, блеском остроумия. Едва узнав из письма одного франкфуртского банкира о прибытии в Париж детей Моцарта, которым тот дал рекомендации, он поспешил предложить им свою помощь и организовал для них приемы в домах особ, в которые был вхож сам. Леопольд был ему весьма признателен, не понимая, что, объявив себя «менеджером» юных виртуозов, Гримм извлекал из их успеха пользу для себя, по крайней мере моральную, таким образом укрепляя собственную репутацию. За пятнадцать лет жизни в Париже он настолько офранцузился, что требовались большие усилия для того, чтобы, вспомнив о его происхождении, не считать его самым парижским из французских писателей. Благодаря своему прагматическому характеру, склонный к

рационализму, он угадал восходящую звезду энциклопедистов и примкнул к их группе. Так ему удалось приобрести репутацию современного мыслителя, просвещенного критика, и он издавал на потребу иностранных дворов, желавших быть в курсе всего происходившего во Франции, настоящий журнал, полный лукавства и глубокомысленных заметок.

Между людьми столь разных характеров не могло быть никакой симпатии. Гримм не любил Шоберта и радовался его неудачам. На все, что было серьезного и драматического в музыке этого выходца из Силезии, отзывалось ироническое эхо писем и статей Гримма. Он радовался свисткам, которыми зрители проводили одну из опер Шоберта, поставленную в Итальянской комедий, — *Большая охота и браконьер*. «Эта опера, — писал Гримм, — является его первым опытом в вокальной музыке. Этому музыканту известны эффекты, его гармония чиста и не лишена волшебства, но его идеи, как бы они ни были приятны, это — общие места... Г-н Шоберт зарабатывает много денег на своих пьесах для клавесина, и мне кажется, что ему следует держаться этого и впредь, отказавшись от поползновений писать для голоса». Сам того не ведая, Гримм разгадал то, что составляло самую суть характера и творчества Шоберта, когда писал, что тот «не лишен волшебства». Именно волшебная окраска музыки, уже почти романтическая, отличает этого музыканта от современников. Г-н Жан Витольд произносит по его поводу слова *Sturm und Drang* («Буря и натиск»), и это сказано очень точно. «Несомненно, именно в музыке Шоберта, — пишет он, — перед юным Моцартом раскрылась внутренняя сущность музыки, и это произошло благодаря страстной выразительности тем *аллегро* и вкусу к стремительным и неожиданным контрастам, с которыми наш великий музыкант не расставался всю жизнь... Влияние этого *старшего* было достаточно продолжительным, так что мы можем обнаружить в нескольких произведениях для фортепиано, сочиненных младшим братом, и это продолжалось в течение нескольких лет». Шоберту была предопределена трагическая судьба, которая соответствовала фатальности его натуры. Этот человек, так драматично чувствовавший жизнь и искусство, умер в 1767 году, отравившись вместе с семьей грибами, собранными в сен-жерменском лесу и приготовленными им самим, несмотря на предостережения семейного повара.

Осень была серой и мрачной. Вольфганг подхватил насморк и кашлял. Его отец поносил дождь и грязь, мутные потоки воды на улицах, деньги, которые приходилось тратить, нанимая портшезы, чтобы не испачкать прекрасные костюмы, в которые переодели детей. Леопольд хорошо знал,

какую важную роль играли в обществе элегантность и вкус в одежде. Он довольно сурово осуждал французский народ и его правителей, жалуясь на то, что на улицах к прохожим пристают калеки и нищие. Женщины казались ему некрасивыми и вызывающе размалеванными. Что же касается политики, то его мнение во многом складывалось из разговоров с Гриммом, предвещавшим скорое падение монархии в результате деморализации и распада общества.

Француз Леопольд не любил и музыку их ценил не слишком высоко. На Рождество он вместе с детьми отправился к обедне в Версальскую церковь. «Я услышал музыку, — пишет он, — которую можно назвать и хорошей, и плохой. Лишенные вкуса солисты, заурядные, холодные и несчастные, одним словом, вполне французские, зато хоры хороши, если не превосходны». 1 января 1764 года, благодаря стараниям Шоберта, а может быть, и Гримма, все четверо Моцартов были приглашены в Версаль на парадный прием, который назывался «Большой Обед». Обедал король со своим семейством, и любой желающий мог продефилировать по зале и увидеть его за едой. Моцартам была предоставлена привилегия расположиться позади суверенов и беседовать с ними. Королева говорила с Вольфгангом по-немецки, угощая его пирожными и сладостями. Г-жа Моцарт и Наннерль беседовали с дофином и мадам Аделаидой, засыпавшими их тысячей вопросов. Зальцбургцы были очень довольны этим приемом, позволившим им приблизиться к королевской семье и запросто беседовать с ее членами. Последние выражали им свое восхищение и дружеские чувства после концертов, которые Наннерль и Вольфганг дали в Версале. И если Леопольд в начале пребывания в Париже был недоволен тем, что маленьким виртуозам уделяли мало внимания, то в апреле увлечение ими дошло до того, что он мог с гордостью написать друзьям в Зальцбург: «Все здесь без ума от моих детей».

Всеобщее восхищение проявлялось в похвалах, подарках, поздравительных речах, а также материализовалось в виде порядочной выручки. Леопольд получил тысячу двести ливров за концерт, который дети дали перед Людовиком XV.

Г-жа Помпадур попросила их сыграть в ее доме и после концерта забавлялась Вольфгангом, пристроив его за столом рядом с собою. По своему обыкновению ласковый Вольфганг, привлеченный доброжелательностью этой прекрасной дамы, про которую говорил, что она похожа на Марию Терезию, захотел ее обнять. Когда дама его оттолкнула, возможно опасаясь, как бы он не испортил ее прическу или не помял ленты, мальчик воспринял эту грубость болезненно и в гневе, мгновенно

сменившем безоглядную нежность, в негодовании проговорил: «Кто вы такая, в конце концов, что отказываетесь меня обнять? Меня обнимала сама императрица Австрии!»

В свободные часы, выдававшиеся редко, поскольку все время приходилось бегать из одного дома в другой, Моцарт сочинил четыре сонаты для клавира и скрипки. Две из них, *сонаты До мажор* и *Ре мажор* (KV 6 и KV 7), Гримм посоветовал посвятить г-же Виктории, второй дочери короля, игравшей на клавире, которая была бы польщена таким посвящением. Он даже составил текст для обложки, но текст этот оказался настолько высокопарным, что дочь Людовика XV посоветовала заменить его следующей совсем-простой фразой: «Вольфганг Моцарт из Зальцбурга, семи лет».

Две другие сонаты, *Си-бемоль мажор* и *Соль мажор* (KV 8 и KV 9), были посвящены графине де Тессэ, фрейлине дофины, проявившей большую доброту к обоим детям. Увидев отпечатанными произведения сына, Леопольд, преисполненный гордостью, предсказал этим сочинениям самый большой успех. «Представьте себе, — писал он в Зальцбург, — шум, который они произведут в музыкальном мире, когда станет известно, что их автор семилетний ребенок. Самые сомневающиеся будут разубеждены, когда увидят, с какой легкостью Вольферль сочинит по их просьбе какую-нибудь партию для скрипки или бассо...» Соперники маленького Моцарта, а такие неизбежно были, утверждали, что эти сонаты сочинил не он сам, а якобы его отец, отмечая при этом, насколько их совершенное и уже «зрелое» изящество превосходит возможности семилетнего мальчика. И Леопольд повергал скептиков в смущение, предлагая сыну сочинить на их глазах все, что его попросят. Эти испытания утомляли ребенка, но он всегда выходил из них с честью, так же как и при исполнении традиционного трюка — игре на клавире с накрытой тканью клавиатурой.

В Лондоне, где он пользовался громадным, еще более значительным успехом, нежели в Париже, Вольфгангу пришлось иметь дело с самым строгим и требовательным цензором в лице шотландца Дайнса Баррингтона. Этот недоверчивый субъект начал с того, что поставил под сомнение возраст маленького виртуоза: это карлик, утверждал он, или же просто взрослый человек, чей рост остановился на стадии ребенка, так как ребенок не способен Играть так, как играет он. Для очистки совести он запросил у священника зальцбургского прихода Св. Петра, аббата Леопольда Лампехта, сведения об истинных датах рождения и крестин Вольфганга Амадея Моцарта. Ответ духовного лица не полностью удовлетворил Баррингтона, но он заколебался в своей правоте после того,

как устроил настоящий экзамен Вольфгангу, который, естественно, вышел из него победителем. Шотландец, видимо, окончательно поверил в то, что Моцарт действительно ребенок, только после следующего случая: во время игры Моцарта в комнату вошел кот; музыкант тут же оторвался от клавиатура, бросился к коту и стал с ним играть, забыв и про экзамен, и про самого экзаменатора.

Эта история говорит многое о той субординации, которая определяла отношения между артистами и любителями, «ценителями» их таланта. Музыканты были вынуждены подчиняться их капризам, подвергаться унижительным допросам вроде тех, которые шотландец устраивал Моцарту. Даже в той популярности, которую снискал маленький Моцарт, с искренним интересом и восхищением соседствовало нечто оскорбительное, почти уничижительное. Если вспомнить, что Гёте ушел с поста директора театра в Веймаре из-за того, что отказал дрессировщику ученой собаки в выступлении с трюками на сцене, где ставили драмы Шекспира и Шиллера, стоит ли удивляться, что на маленького Моцарта смотрели как на особо одаренного циркового акробата с той только разницей, что трапецию и обруч ему заменяли скрипка и клавиатура. Можно было бы написать весьма любопытное эссе об условиях, в которых столетиями творили артисты в европейском обществе, и особенно о месте, которое занимали в уме отдельных людей и общества в целом произведения искусства, высоко оцененные и любимые как таковые. Настоящее почитание, всю жизнь окружавшее такого великого виртуоза, каким был Паганини, даже в просвещенных кругах основывалось в определенной мере на восприятии его искусства как акробатической ловкости, с которой он играл на скрипке, и на суеверном представлении о том, что он продал душу дьяволу в обмен на свой талант. Поэтому не будем слишком обольщаться аплодисментами, столь воодушевлявшими Леопольда Моцарта, — они были тем, чем слишком часто является успех: результатом недоразумения.

Глава четвертая

Лондон

Перед отъездом из Парижа Леопольд Моцарт получил от банкиров Туртона и Бора чек на четыре тысячи восемьсот франков в обмен на двести луидоров. Кроме того, Моцарты увозили с собой драгоценные подарки, золотые и эмалевые табакерки, часы, инкрустированные драгоценными камнями, всякие очаровательные безделушки, которыми Вольферля и Наннерль одаривали их французские поклонники. Проявил щедрость даже Мельхиор Гримм: он подарил маленькому музыканту нож для фруктов, отделанный перламутром и золотом, с двумя лезвиями — золотым и серебряным. Кармонтель написал портреты детей — самое лестное свидетельство признания: этот художник гордился тем, что писал только самых блестящих персон. Однако истекла шестая часть их пребывания в Париже, и, зная переменчивость французов, Леопольд решил оставить французскую столицу. Он совершенно справедливо полагал, что эффект удивления, вызванного маленьким виртуозом, прошел или вот-вот пройдет. Они дали много концертов, неплохо заработали... Теперь, не ожидая начала спада моды на австрийского вундеркинда, следовало уехать. И он решил отправиться в Англию, где, судя по слухам, уже много говорили об этом «чуде природы» и с нетерпением ожидали возможности им полюбоваться.

Моцарты заняли места в дилижансе, следовавшем до Кале, пересекли Ла-Манш, который Леопольд в письме к своему спонсору Хагенауэру в шутку сравнивает с Максгланским ручьем под Зальцбургом, и прибыли в Лондон. Переезд стоил очень дорого: «Если у кого-то слишком много денег, то достаточно совершить путешествие из Парижа в Лондон, чтобы кошелек стал намного тоньше». Коли Леопольду не понравились парижане, то не выше он оценил и англичан: «Все они похожи на какие-то маски». Это не помешало путешественникам мгновенно приспособиться к моде этой страны: женщины купили большие шляпы под стать известным нам по портретам кисти Рейнолдса и Гейнсборо, которые давно уже не носили в Зальцбурге.

Как и предполагалось, прибытие маленького виртуоза вызвало большой шум, всем хотелось его увидеть своими глазами. XVIII век в Англии был великой эпохой «эксцентриков», «оригиналов». Врожденный и непреходящий интерес британцев к странностям и чудачествам в то время

дошел до высшей точки: каждый пытался отличиться какой-то новой эксцентричностью, пусть даже достойной осмеяния, экстравагантностью. Кто-то не мог уснуть, если на прикроватном столике не было большого пирога с грушами. Некоторые дворяне обожали бокс так, что были готовы померяться силой с профессиональными боксерами. Другие коллекционировали самые неожиданные вещи, предавались невероятным или странным причудам. Сохранилось воспоминание об одном таком оригинале, собравшем множество табакерок, каждая из которых была предназначена для определенного времени года, определенной температуры, конкретного часа дня. Он утверждал, что однажды простудился потому, что вышел на мороз с крошечной табакеркой из полупрозрачного фарфора вместо большой из носорожьего рога.

Надо полагать, «вундеркинд» должен был понравиться этим любителям всего необычного. В рекламе, которую Леопольд делал своим детям, он представлял Вольфганга как «чудо природы», вроде некоего монстра или дрессированного зверя. Гораздо большее восхищение, чем музыкальный талант, думал он, вызовут трюки, которое он будет исполнять, его акробатика с клавиром или со скрипкой, искусные импровизации — одним словом, все то, что должно было заставить замереть с открытыми ртами аудиторию, в которой будет совсем немного настоящих ценителей музыки.

Действительно, английская музыка, в конце XVII и даже в начале XVIII века переживавшая удивительный подъем, теперь была в упадке. В 1695 году умер Генри Пёрселл, в 1623-м — Уильям Бёрд, в 1625-м — Орландо Гиббоне, в 1626-м — Джон Доуленд, и некому было их заменить. Еще жил единственный наследник великой английской барочной школы Томас Августин Арн; он писал оперы, в том числе *Олимпиаду*, которую Моцарты слушали в Королевском театре и высоко оценили. К тому же задававшее тон общество было мало заинтересовано в расцвете культуры и искусства. В дни, когда Моцарты сошли с парохода в Дувре, Лондон представлял собою причудливую смесь утонченности, насилия, аморальности, правдивое описание которых мы находим в мемуарах юного Босуэлла, на полотнах Хогарта и в *Опере нищих*. Дж. Гея и Дж. Пеггуша, производившей фурор на сцене Ковент-Гарден в тот самый момент, когда Моцарт пытался покорить английскую столицу.

Король Георг III, ганноверец по рождению, и королева Шарлотта Мекленбург-Штрелиц считались настоящими любителями музыки. Я хочу сказать, что они были людьми, любившими музыку как таковую, а не удивительное исполнение ее семилетним ребенком, интерес к которому

был бы еще значительней, а исполнитель встретил бы куда больше аплодисментов широкой публики, если бы играл на скрипке, подвешенный вниз головой к какой-нибудь трапедии. Во дворце музицировали в семейном кругу, без соблюдения этикета, и король не считал для себя зазорным сесть рядом с Вольфгангом и переворачивать страницы нот. У королевы был приятный голос, она пела, а ребенок аккомпанировал ей на клавире. Потом он исполнил несколько дуэтов с известным флейтистом, чьей игрой восхищалась королевская чета. Наконец, зная, что Георг III страстно влюблен в органу Вольфганг играл для него и так великолепно импровизировал, что привел доброго монарха в полный восторг. Кроме того, ребенок исполнял *aprimavista*, как говорил его отец (с листа (*um*). — *Прим. пер.*), все партитуры, которые ему приносили.

Покоренные доброжелательностью и простотой монаршей четы, Моцарты были очарованы проявлениями заботливого внимания, которым их окружили. С какой радостью и гордостью описывал Леопольд своим зальцбургским друзьям все свидетельства доброго расположения, каким они пользовались во дворце: «27 апреля мы пробыли в Сент-Джеймском дворце, в обществе короля и королевы, с шести до девяти часов. Уже на пятый день после нашего приезда мы были приняты при дворе. Подарок составил всего двадцать четыре гиней, но любезность ИХ Величеств была буквально неопишима. Одним словом, по манере обращения с нами короля и королевы никак нельзя было бы поверить, что они — король и королева Англии. При всех дворах, где нас до этого принимали, не было недостатка в любезности и внимании, во то было ничто в сравнении с тем, что ожидало нас здесь. Каждый день мы прогуливались в Сент-Джеймском парке; Позавчера король с королевой приехали туда для прогулки в карете, и хотя мы были одеты совсем не так, как при посещении дворца, они нас сразу узнали и приветствовали. Король даже опустил стекло дверцы, высунул голову и, смеясь, делал нам всевозможные знаки головой и рукой, и все это предназначалось в основном маэстро Вольфгангу».

Действительно, *маэстро Вольфганг* завоевал сердца британских монархов. Чтобы засвидетельствовать свою признательность, Леопольд организовал большой публичный концерт в день рождения Георга, и именно по этому случаю Вольфганг симпровизировал вариации на тему английского гимна, вызвавшие восторженное восхищение всех слушателей. Все шло как нельзя лучше, блестящее начало выступлений Моцартов произвело настоящий фурор, когда внезапно заболел Леопольд. О концертах больше не было и речи. Семья обосновалась в домике в Челси, который был тогда пригородом Лондона, и заперлась в нем на несколько

недель.

Большие английские парки сыграли свою роль в становлении характера и эстетики Вольфганга, глубоко любившего и бессознательно поддававшегося формирующему воздействию английской природы, такой свободной и одновременно такой человеческой. Была весна. Цветущие каштаны словно были одеты этажами огромных канделябров из цветов. По Темзе тихо скользили лодки. Словно некая звучная и изящная мелодия лилась из этих парков, столь непохожих на французские или немецкие, разбитые на манер французских, где растительность склоняется перед волей камня и человеческого разума. Здесь же свободно расцветала эта совершенно особая эстетика английского парка с его обширными полянами, усеянными группами деревьев, полянками романтического леса, извилистыми тропинками, прудами и водопадами. Мы не находим в переписке Моцарта специальных описаний природы, пейзажей, но все его творчество пронизано их атмосферой. Шелест листвы высоких деревьев, журчанье потоков воды, холодная мягкость сияния луны, изливающей свою недосказанность на погруженные во мрак парки, овевают, к примеру, самые прекрасные страницы *Свадьбы Фигаро* или серенад, исполненных утонченного и таинственного очарования ночи. Природа не навязывает себя композитору, как это будет с позднейшими романтиками — скажем, в *Лесных сценах* Шумана или в *Пасторальной симфонии* Бетховена, — но присутствует всегда и везде осязаема. Она тонко согласуется с его переживаниями, радостными или трагическими, ассоциируется с его радостью и горем, и тогда мы понимаем — до какой степени он является современником Жан Поля, для которого природа, с одной стороны, музыка и поэзия — с другой, были неразделимы.

Моцарт и Жан Поль были двумя великими романтиками второй половины XVIII столетия, романтиками одинаковой манеры и в одном и том же смысле слова, углублявшими восприятие и любовь к природе, тесное единение человека с пейзажем, этим зеркалом, которому художник вверяет состояния своей, души и ту могучую, питательную божественность, в которой черпает силу для творчества. У первых романтиков, к которым прежде всего относятся Моцарт и Жан Поль, чувство природы, возможно, было более живым и активным, чем у тех, кто последовал за ними. Именно на протяжении XVIII века рождается современный пейзаж в живописи — я имею в виду пейзаж, сотворенный страстью человека и гармонизировавший с нею, но не в театральном духе великих барочных пейзажистов XVII столетия, прибегавших к своего рода драматической нереалистичности и приходивших в конечном счете к

некоей новой форме искусственности и при этом убежденных в том, что действуют единственно верно, а в духе той эмоциональной насыщенности, которая поднимает эту материальную реальность над будничностью, инертностью и банальностью. Такие художники, как Ватто во Франции, Кох в германоязычных землях, являлись в XVIII веке настоящими проводниками этого соединения природы с человеческими страстями, которыми исполнены поэтика Жан Поля и музыка Моцарта.

Если бы кто-нибудь пожелал изучить подобное взаимное воздействие одних художников на других — поэтов, музыкантов и живописцев — в любую эпоху, он обнаружил бы одну и ту же позицию человека по отношению к осязаемой вселенной, переданную посредством разных форм творческого выражения. Не знаю, читал ли Моцарт автора «Flegeljahre» — ни одной книги этого писателя не значится в каталоге его библиотеки, разрозненной и проданной за бесценок после его смерти. Однако обращает на себя внимание очень значительная и глубокая аналогия этих двух умов, а некоторые страницы Жан Поля представляются прямыми литературными переложениями отрывков какой-нибудь симфонии, серенады или дивертисмента Моцарта, в особенности когда в текстах Жан Поля появляется один из любимейших Моцартом инструментов — флейта, для которой тот написал самые красивые и самые волнующие мелодии.

8 июля 1764 года Леопольд Моцарт сильно простыл. Ему предстояло провести вечер у лорда Сэйнса, а так как было воскресенье, он долго метался в поисках извозчика. Наконец он нанял портшез, в который усадил обоих детей, а сам пошел пешком, так как погода ему показалась хорошей. К сожалению, портшез в Англии — очень быстрое средство передвижения, а бедный музыкант к такой быстрой ходьбе был непривычен. Весь в поту он добрался до дома лорда Сэйнса, в гостиной которого все окна были открыты настежь. Вечер был холодный, на Леопольде была всего лишь легкая шелковая одежда. Домой он вернулся, дрожа от озноба, и слег с высокой температурой.

Среди навещавших его во время болезни — великий виолончелист, сын голландского еврея Сипрутини. Он осуждал веру своих «нелепых отцов», сообщает нам Леопольд Моцарт который тут же принялся за обращение заблудшего в католическую веру. У изголовья больного завязывались долгие теологические споры. Леопольд старался убедить своего собеседника вступить в лоно Церкви и пройти обряд крещения. На это уходило все время. К сожалению, таяли и деньги. Вся знать разъехалась по загородным имениям, и больше некому было давать концерты, разве что перед пустыми креслами. Парламент должен был вернуться с каникул 10

января, и ожидать возвращения в столицу друзей и покровителей Моцарта ранее этой даты не приходилось. Таким образом, только 15 февраля Моцарты снова смогли дать концерт, но он имел весьма относительный успех, потому что король отложил на два месяца возобновление работы парламента и все в это время по-прежнему оставались за городом. Моцарты грустили, лондонские осень и зима отразились на их здоровье совсем скверно: все они страдали от простуды. Однако Вольфганг по своей привычке усердно работал под руководством отца, едва тот поднялся с постели. В ноябре на полках лондонских музыкальных магазинов появился сборник *Шесть сонат для клавира, которые можно играть под аккомпанемент виолы или поперечной флейты. Смирненно посвящаются Ее Величеству Шарлотте, королеве Великобритании. Сочинены И. Г. Вольфгангом Моцартом, восьми лет. Опус III, Лондон. Отпечатан для Автора и продается по месту его жительства в доме г-на Уильямсона, Трифт-стрит, Сохо.* Это были пьесы, фигурирующие в каталоге Кёхеля под номерами 10, 11, 12, 13, 14 и 15. В благодарность за посвящение королева повелела вручить Вольфгангу пятьдесят гиней и любезное письмо.

Медленно текли месяцы. Как это уже было в Париже, интерес к маленьким Моцартам падал. Заболел король. Лишенная стимула, привносимого двором, интеллектуальная жизнь Лондона затухала, уступая место грубым и экстравагантным удовольствиям. Концерты почти прекратились. Новые заявки были большой редкостью, да и от уже объявленных концертов Леопольд был вынужден отказаться. Были исчерпаны и лондонские достопримечательности. Когда Леопольд решил показать детям Тауэр, Вольфганг больше не находил никакого удовольствия в том, чтобы слушать рычание львов, которых там держали и которые так испугали его при первом посещении. А деньги таяли невообразимо быстро.

С апреля 1764-го по июль 1765 года, когда они покинули Англию, Моцарты получили максимум того, на что могли рассчитывать во время своего пребывания в стране. Денежный доход не был значительным, с музыкальной же точки зрения этот период, наоборот, был одним из самых вдохновляющих и наиболее обогативших Вольфганга благодаря открытию им для себя сочинений Генделя, а также встрече с Иоганном Кристианом Бахом по его инициативе в Итальянской опере. Именно эти обстоятельства, которые оставят глубокий след во всем его творчестве, являются самым важным результатом почти полутора лет, прожитых в Англии, и Моцарты навсегда сохранил» признательность и расположение к этой стране, которой были столь многим обязаны.

Иоганн Кристиан Бах был младшим сыном Иоганна Себастьяна. В свои тридцать лет, в момент, когда с ним познакомился Вольфганг, он уже приобрел драгоценный опыт в Италии, прожив некоторое время в Милане, а также в Англии, с которой сроднился настолько, что его называли «лондонским Бахом». В отличие от своих братьев он не последовал родительскому образу жизни, а подчинился тяге к искусству изящному, легкому и необременительному, что, кстати, и объясняет его успех у британцев. Воспитывавшийся сначала в Берлине, у старшего брата Филиппа Эмануэля, учившегося в Болонье у знаменитого падре Мартини^[9], он стал эклектиком, «космополитом», в равной мере в силу обстоятельств своей жизни и благодаря гибкости, с которой поддавался самым разнообразным влияниям, и умению извлечь выгоду из любых встреч.

Что касается Вольфганга, то встреча с Иоганном Кристианом Бахом, который был для него в равной мере как другом, так и учителем, наложила заметный отпечаток на его творчество, проявившийся почти во всех областях, но в особенности в фортепианной музыке, в симфонии и в концерте. Незадолго до того было изобретено фортепьяно — ударно-клавишный инструмент, который должен был окончательно заменить щипково-клавишный клавесин. И именно лондонский Бах ввел его в обиход в этом городе, и, по всей вероятности, именно он открыл его для Моцарта, который сразу же оценил перспективу чудесного обогащения клавесинной музыки. В том же Лондоне он познакомился с немецким музыкантом Карлом Фридрихом Абелем, преподавателем королевы Шарлотты. Абель и Бах не могли не оставить своего следа в творчестве юного Вольфганга, готового внимать урокам обоих превосходных учителей. Эти следы сохраняются и в сонатах, посвященных королеве, и в обеих симфониях, сочиненных в 1764 году (KV 16 и KV 19)

Всегда ли это влияние было благотворным? Может быть не всегда. Бесспорно, что «лондонский Бах» открыл Вольфгангу более широкие перспективы, богатые новыми возможностями, и что эти уроки, усвоенные после строгого отцовского обучения, придали его сочинениям большую легкость, гибкость, большую пышность, даже большее очарование. В конце концов не будем забывать, что в момент этой встречи ему было всего восемь лет, и если он что-то и заимствовал у младшего Баха с его поверхностным стилем, то это было вполне простительно для восьмилетнего ребенка. Следует учитывать и то, что возникшая привязанность к этому тридцатилетнему мужчине развивала, как это бывало с ним каждый раз, артистические узы, усиливавшиеся узами

эмоциональными. Возможно, потому Мартини и Йозеф Гайдн были для него такими же превосходными друзьями, как Иоганн Кристиан Бах: они также оказывали влияние на талант музыканта. Заметим, наконец, что слабости Баха, если они у него были, следует отнести на счет общества, для которого он работал, а не на счет его собственного характера. Это хорошо видел Гирдлстоун: «Его публика требует от него развлекательной музыки, прогоняющей скуку; он боится всего серьезного и глубокого, «больших душевных потрясений» и, подчиняясь своему вкусу, изгоняет из галантной музыки минорный строй, который их выражает. Иоганн Кристиан написал несколько сильных произведений, таких, как *Соната для фортепьяно до минор* (ор. В. 6), но они редки, и в его концертах мы их не встречаем. Его музыка представляет собою последовательность изящных и утонченных мелодий, его аллегро приятны и жизнерадостны, его анданте, нежные, порой томные и идиллические, отражают пасторальную мечту, очаровывающую общество 1780 года. Его престо не страдают отсутствием энергии, но все это покрыто маской приятной безликости, отражающей поверхностность общества, для которого он писал, и редко позволяет проникнуть в мысль композитора. Иоганн Кристиан — это Моцарт, лишенный души, Моцарт, у которого сохранились только его внешние качества, изящество, чувство меры, без глубинных красот, делающих его бессмертным. Однако при всем этом отсутствии серьезности он владеет чувством формы и в особенности пропорции, более развитым, нежели у Карла Филиппа Эмануэля».

Иоганн Кристиан Бах был также и оперным композитором, и именно эта сторона его таланта принесла ему любовь англичан. Вольфгангу представился случай услышать в исполнении превосходной итальянской труппы Королевского театра его знаменитые оперы *Адриан*, *Орион*, *Занаида*; возможно, слушая именно эти прекрасные вещи своего друга, Моцарт открыл в себе призвание оперного композитора. Во всяком случае, в них можно было найти форму, акцент — я не берусь утверждать, что и саму формулу, — которые он использовал в своем творчестве, разумеется, преобразив и придав им необыкновенную красоту. К сожалению, оперы Баха, может быть несправедливо, преданы забвению. Визева и Сен-Фуа^[10] прекрасно поняли, что «эта смесь неброской элегантности, мелодической чистоты, нежности, порой излишне расслабленной, но всегда очаровательной, это предпочтение красоты энергии драматического выражения или, скорее, эта постоянная задача удержать выразительность в границах красоты — все это пришло к Моцарту прямо из опер Баха. И он почти ничего другого к этому не добавил, кроме своего собственного гения,

то есть секрета еще более совершенной красоты и искусства заставлять один и тот же язык передавать чувства более высокого накала. Во всем же остальном и несмотря на влияния, которые наложатся в будущем на влияние Баха, это искусство останется доминирующим до конца. До того, что в *Милосердии Тита*, последней итальянской опере, сочиненной накануне смерти, искусство Моцарта покажется нам непосредственным производным от арий из *Ориона* и *Адриана*, а также из других опер Баха, которые в дальнейшем он мог узнать и полюбить».

Одновременно с *Олимпиадой* англичанина Арна он слушал в Королевском театре итальянских композиторов — Венто, Пиччини, Джардини, Парадизи. Он даже завязал дружеские отношения с певцами, и, в частности, с двумя кастратами — Джусто Фердинандо Тендуччи и Джованни Манцуоли. Последний дал ему несколько уроков пения и, может быть, именно он открыл ему необыкновенную красоту человеческого голоса, необъятные возможности которого Моцарт лучше, чем кто-либо другой, лучше, чем сами итальянцы, сумеет реализовать в своих операх.

Манцуоли были присущи все положительные качества и все недостатки этой любопытной категории певцов — кастратов о которых Эйнштейн^[11] сказал, что они были самыми значительными персонажами в опере XVIII века, подобно тому, как художники-декораторы были таковыми в опере XVII столетия. Больше, чем теноры, больше, чем *primoiuoto*, больше, чем *primadonna*, в театральной музыке того времени доминировал кастрат. Эти странные создания, чьи голоса отличались громадным диапазоном и чудесным тембром, приносили в жизнь артистов того времени свои капризы, склоку, зависть, свою роскошь. Рене Бувье в биографии кастрата Фаринелли, «певца королей», весьма остроумно говорит о «восстании птиц», имея в виду тиранию певцов, и в особенности кастратов, в театре. На чем держалось это их господство над музыкантами, либреттистами, декораторами и директорами театра? На неслыханной красоте голосов. «Они сохраняли до весьма почтенного возраста, — пишет Рене Бувье, — регистр от тенора до сопрано и могли, при соответствующей постановке голоса и минимально прибегая к фальцету, охватывать до четырех октав. Кроме того, они были способны, благодаря объему вдыхаемого воздуха, держать ноту дольше, чем любой нормальный певец. Именно это двойное свойство, диапазон регистра и длительность ноты, плюс гибкость и совершенно особенный резонанс голоса делали кастратов элитными певцами». В начале XVIII века кастраты, которых до того использовали исключительно в церковных капеллах, появились в мирских театрах сначала в Риме, по ордонансу папы Иннокентия XI, который

прогнал со сцены певиц и заменил их кастратами. В 1686 году произошел скандал, всколыхнувший Вечный город: одна певица, по имени Джорджина, кружила головы всем мужчинам и провоцировала среди своих обожателей такие раздоры, что дело кончилось изгнанием ее из папского государства. За этой мерой последовала другая — изгнание женщин из театра. «Ни одно лицо женского пола не должно учиться музыке с намерением использовать свои знания для того, чтобы стать певицей», — объявил папа Клементий XI. И всем было ясно, что какая-нибудь красотка, которая поет на сцене и при этом намерена сохранить свою добропорядочность, похожа на человека, желающего прыгнуть в Тибр и не замочить при этом ноги.

Это было победой кастратов, которые на некоторое время заменят женщин в римской опере и в течение всего XVIII столетия будут играть значительную роль в музыке театра. «Многие из них вели бурную сексуальную жизнь», — сообщает Рене Бувье. Писатель Шарль де Бросс (которого называли «председатель де Бросс») пишет, что один из них дошел до того, что потребовал от папы разрешения на женитьбу под тем предлогом, что операция была сделана ему плохо. Святой отец в ответ бросил: «*Che si castri meglio* (Пусть ему отрежут получше)». Ничего удивительного, что Вольфганг написал именно для Манцуоли две свои первые арии на итальянские слова — *Va, dal furor portata* (KV 21) и *Conservati fedele* (KV 23), поражающие красотой и силой.

1 августа 1765 года, получив приглашение принцессы Каролины Нассау-Вейльбург, которое было вручено нидерландским послом, семейство Моцартов отбыло из Англии. Снова проехав через всю Францию, они были вынуждены остановиться в Лилле, где Леопольд и Вольфганг проболели около месяца. Этот маршрут был не по вкусу отцу, который предпочел бы ехать обратно в Зальцбург через Милан и Венецию. Леопольд совершенно правильно считал, что для ребенка было бы полезнее приобрести некоторый опыт в Италии в дополнение к французскому и английскому, но он не решился пренебречь настойчивыми просьбами принца Оранского.

Переезд Дувр—Кале сопровождался хорошей погодой, что привело путешественников в прекрасное настроение. В Кале у них нашлось время навестить принца Круи и герцогиню де Монморанси, с которыми они познакомились в Париже. Потеряв таким образом четыре недели, они отправились в Гент, где остановились всего на один день, и довольно быстро проехали через Бельгию, удивившую Леопольда большим количеством белого и черного мрамора в церквах.

Мы уже хорошо знаем вкусы Леопольда, ни в чем не отличавшиеся от вкусов его современников, — отвращение к «бесконечным» пейзажам, презрение к «готическим» постройкам. В пути он пользовался путеводителем, в некотором роде «Бедкером» того времени, который тщательно изучал, прибывая в какой-нибудь новый город, следовал его рекомендациям и одобрял его оценки. В отношении к изящным искусствам он не отличался большой оригинальностью, хотя и выказывал довольно живой интерес к живописи. Он не пренебрегал собраниями картин, рекомендованными путеводителем, не проявляя при этом видимого интереса к средневековым мастерам, которых в то время как правило, игнорировали, но безмерно восхищался Ван Дейком и особенно Рубенсом, чье "Снятие с креста", которое он долго созерцал в Антверпене, превосходит, говорил он, всякое воображение.

И хотя наши путешественники, как и все их современники пренебрегали готическими церквями, они высоко оценивали находившиеся в них старинные органы. Вольфганг по своему обыкновению взбирался на кафедру всякий раз, когда это ему разрешали ризничий, и оглашал благородные своды своими импровизациями, в которых узнавалось бессознательное сродство со старым Бахом и его сыновьями. В гентском Сен-Бавоне, где они любовались полиптихом «Поклонение агнцу», в Антверпенском соборе, где бурными возгласами выражали свой восторг перед громадными полотнами Рубенса, так похожими на барочную оркестровку, они также весьма успешно «опробовали» орган.

Принцесса Каролина Нассауская и ее брат принц Оранский достаточно любили музыку, чтобы увидеть в Вольфганге нечто большее, чем просто чудо. И если чудо в нем и присутствовало, то оно состояло не в виртуозности, приобретаемой путем упражнений и железной дисциплины, которую Леопольд навязывал сыну; чудо было не в том, что Моцарт мог играть с листа трудные партитуры, что он импровизировал блестящие вариации или даже писал партии клавесина к соло для скрипки Генделя, как делал это в Лондоне к величайшему изумлению аудитории, ошеломленной акробатической техникой виртуоза. Чудо состояло в том, что восьмилетний ребенок был наделен такой гениальностью, что в нем рождались музыкальные идеи, отражавшие чувства, которые он еще не мог испытать, как если бы его вдохновлял весь самый полный и разнообразный опыт человеческой жизни. Чудом было то властное господство над миром звуков, та феерическая мощь, которые заставляли расцветать под его пальцами волшебное царство мелодий. К естественной детской прелести, которая могла быть присуща любому богато одаренному мальчику,

выросшему в окружении музыки и слушавшему ее с рождения, незаметно для самого себя обретшему ухо и пальцы музыканта, добавлялись патетическая серьезность зрелого мужчины, любившего и страдавшего, солнечное сияние счастья, вся гамма чувств, ожидание которых уже жило в маленьком музыканте. Это чудо дополнялось его священной концепцией музыки, его интуицией, говорившей ему о том, что музыке принадлежит его судьба, что она расцветет в музыке, и через нее — романтическое чувство божественного опьянения звуками и преобразование, которое совершалось, едва он вступал в этот волшебный мир. И при всем этом ему случалось соскакать со своего табурета, чтобы поиграть с котом или с собакой, прервать сонату, чтобы просвистеть ее мелодию канарейке, набрасывать смешные рисунки на всем, что попадало под руку, распевать лишние фразы на какой-нибудь изысканно-изящный мотив, смеяться и паясничать подобно любому мальчишке, которым он и был в действительности. Мальчишка, как все другие, весельчак, непоседа, здоровый ребенок, по крайней мере до момента, когда эти путешествия прекратились из-за состояния его здоровья.

Представьте себе, какой могла быть жизнь восьмилетнего мальчика в эпоху, когда бесконечные поездки совершались в экипажах, опрокидывавшихся в снег, ломавших колеса и оси на рытвинах дорог. Для смены лошадей останавливались на случайных постоялых дворах, порой располагавших всего одной комнатой для всех проезжих, где хозяева укладывали на одну кровать как можно больше постояльцев. Согревались кто как мог, перед кухонным очагом; приезжали поздно вечером, уезжали на рассвете, ели что Бог пошлет. В городах все обстояло по-иному: музыканты оказывались в распоряжении любителей музыки, ожидая в передней, вместе со слугами, своей очереди играть. И при этом нужно было оставаться любезными и улыбаться, даже когда слушатели пренебрежительно болтали, хорошо если тихо, а то и во весь голос.

Леопольд учил сына сдерживать проявления естественного детского гнева, не давать себе воли отказываться играть в окружении развязной любопытствующей публики, когда на него смотрели как на дрессированное животное. После концертов были приемы, продолжавшиеся до позднего часа, во время которых бестактные люди позволяли себе, поддразнивая «маленькое чудо», толпясь вокруг него как около диковинного зверя в зверинце, а он должен был улыбаться, благодарить, отвечать на приветственные выкрики, целовать руки, спешить к инструменту по первому требованию какого-нибудь «мецената», играть и играть, тогда как утомленная публика даже не пыталась делать вид, что слушала его игру.

Еда в самые разные часы дня, как и где придется, переходы из одного места в другое по улицам города под дождем и снегом за отсутствием экипажа, наем которого стоил слишком дорого, и при этом нужно было следить за тем, чтобы не испачкать шелковые чулки и туфли с серебряными пряжками...

Так Моцарты колесили по дорогам почти два года, когда Вольфганг заболел, причем более серьезно, чем в Париже. Сразу же по приезде в Гаагу и Наннерль заболела воспалением легких. Оно было настолько тяжелым, что девочка чуть не умерла и к ней даже пригласили священника для последнего причастия. Одни в чужом городе, далеко от дома, теснившиеся в двух гостиничных комнатах, Моцарты приходили в отчаяние. Леопольд философскими увещеваниями старался подготовить жену и дочь к грозившему им фатальному исходу. В переписке этого доброго отца мы читаем странные вещи по отношению к больной: чтобы, как мы сказали бы теперь, поднять ее моральное состояние, он внушал ей мысли о том, что все в этом мире тщетно, одни лишь иллюзии, несбыточные мечты, суета сует... и что следовало считать счастливыми тех, кто смолоду избегал этой долины слез.

Несмотря на этот странный способ лечения, который мог бы отбить у больной девочки всякое желание жить, Наннерль поправилась, но зато слег Вольфганг, заболевший, как тогда говорили, «злокачественной малярией». Еще вчера такой энергичный, красивый ребенок похудел, обессилел, превратился в собственную тень. Его привели в это прискорбное состояние почти два года путешествий и принудительных концертов. Казалось, жизнь понемногу уходила из детского тела, опустошенного донельзя физической усталостью и пожирающей работой гения. Трудно сказать, изнуряла ли Вольфганга музыка в этот период или же, наоборот, придавала ему силы выжить. Все его остававшиеся силы были направлены на сочинительство музыки, и если, опасаясь, как бы работа не усугубила его болезнь, у него отнимали перо и бумагу, он переживал такой кризис отчаяния, что приходилось их тут же ему возвращать, рискуя увидеть, как его убьет музыка.

В голове у него жужжала старая голландская бодрая, воинственная песня о *Вильгельме*, суровая и дерзкая, как гимн из *Морских бродяг*. Он сочинил вариации на тему этой мелодии для клавира (KV 32), своего рода *Музыкальную галиматью*, попури, или *quodlibet* (лат. — что хочется, что угодно. Шутливая песенка, текст), подобно Баху, любившему придумывать и напевать такие песенки в кругу семьи в свободную минуту. Это попури было признаком начала выздоровления: в нем звучит радость жизни, вновь

обретаемая веселость, детское удовольствие от невинного музыкального шутовства. Так композиторы, одержимые своим требовательным и возвышенным искусством, усматривающие в музыкальных звуках священное предназначение, часто пользуются ими, чтобы выразить таким образом некую примитивную, шутливую легкость, всплеск жизни, раскованный и бурный.

Именно в этот период он написал все шесть сонат для клавира и скрипки (KV с 26 по 31), посвященные принцессе фон Вейльбург, а также очаровательную *Симфонию Си-бемоль мажор* (KV 22), с эдакой романтически нежной и ностальгической мелодией рожков и гобоев. После выздоровления дали несколько концертов, сначала во дворце, потом в театрах; вовсе не думая о том, что можно переутомить Вольфганга и Наннерль, едва вставших на ноги после тяжелой болезни, Леопольд снова отправился с ними в дорогу, избрав на этот раз самый долгий путь в Зальцбург, так как боялся предстать перед князем-архиепископом и старался всячески отдалить момент, когда придется выслушать его упреки. Они останавливались в каждом голландском городе, впрочем, не столько для отдыха, сколько для того, чтобы давать концерты.

А потом снова был Париж, куда они приехали 10 мая 1766 года. Париж, не обративший ни малейшего внимания на возвращение «чуда», которым так увлекался в прошлом году. За это время здесь вознесли на вершину популярности, а затем оставили в забвении много других артистов. Эффект удивления прошел, и на Вольфганга смотрели просто как на старого знакомого: он больше не вписывался в рамки злобы дня, но пока еще и не стал привычным. Трудно было определить его положение. Его достижениями умеренно вежливо восхищались, пригласили играть в Версаль, организовали несколько концертов, но никто не выражал никакого желания видеть этого ребенка обосновавшимся в Париже, делающим карьеру в столице. Уже через два месяца о нем больше никто не думал. К тому же концертный сезон заканчивался, и зная отправлялась на лето в свои имения. Моцарты в очередной раз упаковали багаж.

На этот раз было решено ехать через Швейцарию, чтобы дети могли подышать целебным горным воздухом. И они провели там почти три месяца. По-видимому, большим успехом в Швейцарии юные виртуозы не пользовались, так что их предусмотрительный отец не пополнил большими деньгами свою кассу, но пребывание там было чрезвычайно полезно для их пошатнувшегося здоровья, и они с новыми силами приехали в Донауэшинген, где их ждал князь Фюрстенбергский. Этот просвещенный, любезный дворянин жил в приятной резиденции, расположенной в

очарованном городке, приютившемся между горными вершинами и поясом лесов. Любитель музыки, имевший прекрасную библиотеку и державший хороший камерный ансамбль, он был в восторге от того, что случай привел в его княжество это семейство музыкантов. Они пробыли там двенадцать дней, окруженные предупредительным вниманием; он засыпал их похвалами и подарками, не уставая слушать музыку; расставаться с ними ему было так грустно, что он со слезами провожал берлину, увозившую гостей.

Однако то ли Вольфганг не вполне поправился, то ли это новое путешествие его снова утомило, но через несколько дней после приезда в Мюнхен его почти на месяц уложил в постель приступ острого ревматизма. Он смог дать всего один концерт у курфюрста, перед тем как его комната в гостинице превратилась в больничную палату. Трудно беспристрастно судить о поведении Леопольда Моцарта: тепличная атмосфера, в которой он держал это крепкое, но все же уязвимое растение, каким был его сын, выходила за рамки разумной осторожности. Протестуя при всех обстоятельствах против «жертв», которых требовали от его детей, Леопольд совершал самую худшую из глупостей, таская их из одного города в другой, как это было до сих пор. Даже если считать, что их физическое здоровье от этого не страдало, что было, разумеется, не так, их нравственное равновесие подвергалось большой опасности. Окружавшие их аплодисменты, чрезмерные похвалы — это смешение восхищения и вульгарного любопытства могло избаловать даже самые совершенные натуры.

Глава пятая

Возвращение домой

Подводя материальный итог путешествия во Францию и Англию, Леопольд Моцарт насчитал доход в семь тысяч гульденов наличными плюс множество всякого рода подарков — от золотых часов, инкрустированных бриллиантами, до дешевых безделушек. Методичный в поездках, как и в обычной жизни, отец обращал внимание Вольфганга на достопримечательности стран, по которым они проезжали. Разумеется, этот педагог не мог упустить случая преподать маленькому музыканту некоторые полезные сведения по географии, истории, политической экономии и лингвистике. Распорядок был организован таким образом, что в течение этих месяцев жизни на колесах обычные уроки продолжались так же регулярно, как если бы это было в семейном доме. Во время долгих переездов в экипаже отец читал вслух книгу, служившую путеводителем, которую он горячо рекомендовал и своему другу Хагенауэру, «Исторические сведения и практические советы путешественникам» Иоганна Питера Виллебрандта, произведение, сообщавшее читателю за сорок пять крестов много драгоценной информации: «Если бы я допустил, чтобы дети хоть короткое время бездельничали, все пошло бы прахом». Он часто повторял, что «выработанная привычка подобна кольчуге». Нужно сохранять привычку к труду, где бы ты ни находился, даже будучи в дружеских отношениях с принцами и знатными вельможами. Благодаря суровой дисциплине, которой Леопольд подчинил своего сына, он не допустил опьянения Вольфганга успехом.

Музыкальный «багаж», который ребенок вынес из этих месяцев путешествия, был огромен: мало кто смог бы столько узнать за всю жизнь. Расширение его кругозора проходило в наилучших и притом самых разнообразных условиях, да еще и чрезвычайно быстро. Уроки Шоберта завершили формирование Вольфганга как превосходного клавириста. Иоганн Кристиан Бах посвятил его в различные тонкости симфонической музыки, о которых он до этого не имел понятия либо знал очень поверхностно. Он открыл для себя итальянскую оперу, *сериа* и *буфф*, и французскую комическую оперу. Уроки вокала кастрата Манцуоли развили в нем то необыкновенное чувство человеческого голоса, которое позволило ему написать самые прекрасные страницы из когда-либо написанных для

певца, разумеется, не с точки зрения *бель канто*, но по силе патетического выражения всех человеческих чувств со всей полнотой страстности и с волнующей сдержанностью души, которая еще не решается отдаться, раскрывая глубочайшие тайны своего волнения.

В мелких германских княжествах, в Париже, Лондоне, Гааге он услышал, вероятно, самых великих артистов того времени и в десять лет приобрел, в дополнение к своему гению, исполнительскому и композиторскому мастерству, драгоценный музыкальный опыт, какого даже его отец не мог приобрести в течение долгих лет жизни в Зальцбурге. Годы путешествия — годы формирования: в десять лет маленький Моцарт познал все аспекты музыки своего времени И мог бы этим законно гордиться, если бы Леопольд, осторожный наставник, не повторял без конца в его присутствии: «Моему Вольфгангу нужно еще многому научиться».

Едва возвратившись в семейный дом, они с удвоенным рвением принялись за дело. Леопольд решил заменить собою всех учителей и стал сам преподавать сыну все необходимые дисциплины: грамматику, литературу, некоторые естественные науки, математику, иностранные языки, в особенности латинский, французский, английский и итальянский. Ребенок с большим усердием принялся за учебу. Он захлеб читал все, что попадалось под руку, — от «Идиллий» швейцарского поэта Гесснера, в доме которого играл в Цюрихе на обратном пути из Нидерландов, до «Телемаха» Фенелона — парижского подарка, прекрасно изданного, в изящном переплете, — и до «Сказок тысячи и одной ночи» на итальянском языке.

Несмотря на сознание своей гениальности и на обязательства, которые она на него налагала, Вольфганг оставался ребенком в полном смысле этого слова. Его первый биограф Ниссен^[12] рассказывает, что «он никогда не выказывал ни малейшего нетерпения, что бы ни приказал ему отец, и даже если и без того играл уже целый день, то возвращался к клавиру и играл столько, сколько от него требовали, сколько хотел отец. Он ни разу не заслужил ни малейшего телесного наказания. Он беспрекословно повиновался отцу и настолько был зависим от него, что никогда не положил бы в рот ни куска предложенного угощения, не испросив разрешения. Вероятно, он был слишком усерден в работе для такого хрупкого ребенка. Порой его приходилось буквально отрывать от инструмента. До конца жизни он сохранил эту способность к самозабвению...».

О том, насколько он обожал отца, такого строгого и требовательного, ничто не скажет лучше, чем маленькая церемония, повторявшаяся каждый

вечер. Какими бы блестящими ни были его успехи, сколько бы ни доставалось ему аплодисментов, от которых у иного закружилась бы голова, даже когда ему было уже десять лет, укладываясь спать, отец и сын пели вместе «вечернюю песню». В каком возрасте он усвоил эту привычку? Вероятно, очень давно. Но по возвращении из Франции он еще оставался ей верен. Перед тем как уснуть, он напевал сочиненную им самим простую мелодию на какие-то не поддававшиеся пониманию слова: *Оранья фига фа марина гамина фа*, которые, наверное, имели для ребенка некое таинственное, волшебное значение.

Происходило все это так: Леопольд поднимал Вольфганга на табурет, и они пели вместе, на два голоса, эту самую *Оранью*. Когда пение заканчивалось, отец целовал сыну кончик носа, после чего они спокойно засыпали.

«Кольчугой», в которую Леопольд заключил его после возвращения в Зальцбург, было изучение контрапункта. Отец заставлял Вольфганга усердно штудировать *Gradus ad Parnassum* Йоганна Йозефа Фукса, опубликованный на латинском языке в Вене в 1725 году, а на немецком, в переводе Миллера, в 1742-м. Именно этот перевод и читал Вольфганг. Воображение навело Вольфганга на мысль создать из трех голосов, которые ему было задано соединить, трех персонажей, разумеется, итальянцев: герцога Баса, торговца Тенора и сеньора Альто. Как в *opera buffa* или в фарсе венецианской комедии, эти три персонажа изображали чувства, страсти и приключения. Эта игра делала более занимательным решение часто изнурительно трудной и скучной задачи — вернее, она казалась бы скучной, если бы все, что было связано с музыкой, не вызывало у этого ребенка самого живого энтузиазма.

Отец поощрял его стремление сочинять музыку, так как хорошо понимал, что в десять лет Вольфганг уже больше не мог быть *маленьким чудом*. Как и то, что даже большого таланта, с каким он играл на органе, скрипке и клавире, тоже уже было недостаточно для того, чтобы выделить его из толпы очень хороших исполнителей, кочевавших от одного двора к другому в поисках какого-нибудь просвещенного князя или щедрого мецената. Разве во время этого путешествия, не встречали они многочисленных виртуозов, немецких либо итальянских, торчавших в передней какого-нибудь герцогского дома в ожидании возможной работы? В конце концов Вольфганг заслуживал большего. И если нам трудно различить подлинную искру гения в его парижских, лондонских и гаагских сочинениях, в которых еще чувствовалось влияние тех, кого он считает своими учителями, то совершенно очевидно, что он наделен такими

выдающимися способностями, какие было бы абсурдно не развивать. «Господь в своей великой доброте к такому недостойному человеку, как я, — говорил Леопольд Моцарт, — наделил моих детей такими дарованиями, что, как бы я ни пренебрегал своим отцовским долгом, я всегда буду готов пожертвовать всем для их образования». Стремясь создать фундаментальную основу для развития этих чудесных дарований, он обязывает Вольфганга разучивать сочинения самых серьезных композиторов, самых строгих, часто и самых трудных, чтобы познакомиться со всеми сложностями музыкального письма. Относясь с пренебрежением к виртуозам легкой руки, природной элегантности, он упорно ведет его к сдержанности и строгости к самому себе. Они возвращаются к тетрадям Филиппа Эмануэля Баха, которые разучивали еще до поездки в Париж, к зальцбургцу Сигизмунду, умершему за четыре года до рождения Вольфганга, солидностью которого, ясностью и силой восхищается Леопольд Моцарт, бывший одним из его друзей. «Кроме прямого подражания его стилю и приемам, — пишут Визева и Сен-Фуа в своем монументальном труде о Моцарте, — этот замечательный человек оказал очень глубокое влияние на формирование музыкального гения Моцарта, пропитав его, почти незаметно для него самого, некоей легкой мягкостью, одновременно обволакивающей и энергичной, исполненной хроматизмов и чувственных модуляций, но всегда связанной самым строгим и самым крепким классическим языком. Прочтите сборник Фарренка, серию прелюдий и фуг Эберлина, и вам покажется, что вы слышите Моцарта 1730 года: старый маэстро вносил «моцартовские» идеи и обороты в плотную ткань контрапункта Баха и Генделя».

В той же самой церкви, где исполнялись оратории Эберлина, маленький Моцарт сам дирижировал своей ораторией *Долг Первой Заповеди* (KV 35) 12 марта 1767 года. Текст был написан Якобом Антоном Виммером. Тремя месяцами раньше пелись две *Licenze* (KV 36), приуроченные к случаю: они были сочинены для именинных празднеств и дней рождения знатных персон, в частности князя-архиепископа. Оратории Михаэля Гайдна и Антона Гаэтана Адльгассера были даны одновременно с ораторией Вольфганга. Брат знаменитого Йозефа Гайдна, капельмейстер князя Эстергази, Михаэль занимал пост директора оркестра, концертмейстера и органиста собора на службе у князя-архиепископа. Он женился на певице из Зальцбурга Марии Магдалене Липп дочери органиста, наделенной великолепным голосом, Адльгассер, органист и композитор духовной музыки, был учеником Эберлина и унаследовал его стиль. В том же году Вольфганг также сочинил по приказу прелата

музыкальную драму *Аполлон и Гиацинт* (KV 38), которую играли в университете, и великопостную кантату *Погребальная музыка* (KV 42), представляющую собою вокальный диалог между грешной душой и ангелом, желающим ее спасти.

Даже если влияние Хассе, Иоганна Кристиана Баха и Генделя еще узнаваемо в этих произведениях, написанных, чего не следует забывать, десятилетним мальчиком, то все же Вольфганг возвращается к зальцбургским учителям, вскормившим его с момента, когда он услышал первую музыкальную ноту. «Творчество местных мэтров, — как совершенно правильно замечает Паумгартнер, — и более всего Эберлина и Михаэля Гайдна, а также инструментальная музыка Зальцбурга уже вызревали в музыке Вольфганга. Теперь, когда Вольфганг узнал Шоберта и Иоганна Кристиана Баха, новые веяния, которыми был захвачен и Гайдн, находили более благодатную почву у «маленького чуда». И чем больше он снова акклиматизировался в Зальцбурге, тем больше чувствовал сродство с Михаэлем Гайдном и его специфически австрийским темпераментом».

Однако не прошло и года, как Леопольд, которому не терпелось показать в Вене все то, чего достиг Вольфганг за время, проведенное дома, задумал новую поездку в столицу. Была объявлена помолвка эрцгерцогини Марии Жозефы и короля Неаполя Фердинанда. Ожидались грандиозные свадебные торжества, в которых было важно участвовать Вольфгангу. Благодаря симпатии двора, а также дружеским связям, завязанным во время предыдущего пребывания в столице, было вполне вероятно, что вундеркинду, так восхитившему венцев в 1763 году, закажут какое-нибудь произведение. Кроме того, нельзя было допустить, чтобы он не участвовал в конкурсе композиторов и исполнителей, который должен был состояться в Вене в связи с тем же поводом. На этот раз перед жюри должен был предстать не вундеркинд и даже не виртуоз-клавирист, а композитор и симфонист.

И даже если первые симфонии, написанные в Лондоне, — *Симфония Ми-бемоль мажор* (KV16), сочиненная в декабре 1764 или январе 1765 года, а также *Симфония Ре мажор* (KV 19) — через полгода, — несут в себе следы Иоганна Кристиана Баха, то, как отмечает Сен-Фуа, «начиная с этого периода в творчестве Моцарта появляются анданте, которые при сохранении всех пропорций выражают самобытную поэтику его собственного гения с такой же энергией и мощью, как и самые высокие произведения периода зрелости». И неважно, что мы узнаем мимоходом темы того самого Карла Фридриха Абеля, с которым он также познакомился в Лондоне, видного композитора и одновременно виртуоза

игры на виоле да гамба, или же стиль «лондонского Баха» — нельзя требовать от восьмилетнего ребенка, чтобы он бессознательно не подражал в какой-то мере мэтрам, которыми восхищался и над чьими примерами и уроками задумывался. Но эти примеры и уроки настолько «сплавляются» в сознании Вольфганга с уроками Леопольда Моцарта, с музыкальной эстетикой Эберлина и с моделями Михаэля Гайдна, что в *Симфонии Фа мажор* (KV 76), написанной в Зальцбурге в конце 1766 или в начале 1767 года, как пишет Сен-Фуа, появляется вполне реальная и чрезвычайно живая оригинальность, освобождающаяся ото всех заимствований. И Сен-Фуа добавляет: «Вводя в симфонию менуэт, Моцарт тем самым дебютирует великолепным примером: в этом менуэте, сплавленном с трио, присутствуют доселе неизвестные широта и сила; он черпает их в своем собственном гении: пример таких мощных унисонов и такой прекрасной законченности заставляет задаться вопросом о том, благодаря какому внезапному озарению этот мальчик смог достигнуть такого результата. И финал, основной сюжет которого явно происходит от знаменитого французского танца гавота из *Храма славы* Рамо, также является его капитальной удачей, по своему значению по меньшей мере равной удаче первой части: ребенок применяет форму «куска сонаты», но не завершая к первому сюжету и заканчивая довольно длинной кодой, подобной той, которой заканчивается первая часть *Симфонии Си-бемоль мажор*, написанной в Гааге (KV 22)».

Вольфганг вез в своих папках партитуры *Погребальной музыки*, оратории *Долг Первой Заповеди*, лирической драмы *Аполлон и Гиацинт*, а также серенад и кассаций, которые написал во время пребывания в Зальцбурге. Серенады и кассации были пьесами, сочиненными к конкретному случаю, на заказ, и предназначенными для усиления эффектности официальных, а то и частных церемоний. В те времена в Зальцбурге не проходило ни одного университетского праздника, ни одного даже семейного торжества, которые не сопровождались бы музыкой. Серенады, как следует из самого их названия, играли по вечерам, обычно на пленэре; написанные для духовых инструментов, они носили скорее характер народной музыки и предназначались для кафе, кабачков, для узкосемейных вечеринок, на которых каждый член семьи вел свою партию — кто на флейте, кто на валторне, кто на фаготе. Другие, по форме более приближавшиеся к симфонии, игрались всего по одному разу, по случаю свадьбы, присуждения премии или приема в университете какой-нибудь персоны высокого ранга. Эти серенады состояли из строго определенного числа частей, одной из которых мог стать какой-нибудь небольшой концерт

для солирующего инструмента или же с несколькими солистами. Вместо пяти частей, как в серенаде, кассация состояла из семи или восьми и исполнялась по тем же поводам, что и серенада, — на официальных обедах при дворе князя-архиепископа или в домах зальцбургской знати и на университетских церемониях. Менее серьезные, чем симфонии, отличавшиеся тональной свободой, и более непринужденные, серенады и кассации вполне отвечали музыкальным вкусам зальцбуржцев: им хотелось, чтобы эта музыка, которая, как уже давно чувствовал ребенок, превращалась у него в серьезную и почти драматическую, оставалась дивертисментом, украшением местных празднеств. Однако у него было простое и даже популярное качество *доброто мальчика*, которое заставляло его без усилий, интуитивно находить форму, примиряющую симпатии и предпочтения земляков, которым он должен был подчиняться в своих заказных произведениях, с характером собственного гения.

С этим багажом, который должен был показать меломанам Вены, насколько прогрессировал вширь и вглубь тот чудо-ребенок, кому они аплодировали пять лет назад, и отправился в путь Вольфганг вместе со всей семьей 11 сентября 1767 года. Той прекрасной осенью время путешествия было заполнено чередой запомнившихся событий, восхищавших ребенка. 12 сентября их пригласил на ужин прелат Ламбахского монастыря. Вечером следующего дня они прибыли в Линц и остановились в гостинице «Зеленое дерево». Монахи Мелькского монастыря, вознесшего над Дунаем свои величественные стены, дышащие одновременно барочной и классической гармонией, залучили их на трапезу, после которой Вольфганг совершенно очаровал их игрой на органе в великолепной церкви в стиле рококо. В самой Вене радостным событиям не было конца: каждый вечер они проводили в опере, где по дням недели *оперы-серии* чередовались с *операми-буфф*. В *Партеноне* Хассе они аплодировали кастрату Венанцио Рауццини и тенору Тибальди, а в особенности знаменитому французскому танцовщику Вестрису, хореографу, который сам танцевал совершенно поразительно. Хассе не переставал восхищаться изяществом и простотой Моцарта. «Он красивый, — говорил Хассе, — жизнерадостный, веселый и ведет себя так мило, что его невозможно не полюбить. Несомненно одно: если его развитие будет продолжаться как до сих пор, из него получится нечто удивительное. Однако отцу не следует его слишком баловать и перехваливать». Ничего подобного опасаться не приходилось: Леопольд Моцарт, как мы уже знаем, был слишком строгим и слишком требовательным педагогом, чтобы пробудить в ребенке дух комедиантства, что, впрочем, было совершенно

чуждо его натуре. Автор *Охоты* одобрял достижения сына, но не забывал сопровождать все свои похвалы умягчающей их критикой и особенно предостережениями типа «нужно еще многому научиться». Это «многому научиться» чрезвычайно стимулировало усердие Вольфганга. Больше чем кто-нибудь другой, основываясь уже и на собственном опыте, он был уверен в том, что гений развивается только трудом. Его не отталкивали скучнейшие этюды, так как он понимал, что они необходимы для совершенствования таланта. Чтобы вооружить этот гений самыми исчерпывающими и разнообразными выразительными средствами, нужно было подчиниться суровой дисциплине *Gradus ud Parnassum* Фукса и контрапункта.

Счастливо начавшееся пребывание в Вене было безжалостно омрачено катастрофой: от оспы умерла эрцгерцогиня Мария Жозефа. На австрийскую столицу обрушилась опаснейшая эпидемия, повергшая в ужас и отчаяние всех тех, кто с радостью ожидал свадебных торжеств, до которых оставалось всего несколько дней. Наннерль и Вольферля также настигла эта беда, хотя родители из предосторожности увезли их из Вены, где бушевала страшная болезнь. Бежав в Ольмюц, они воспользовались гостеприимством декана собора, графа Подстадского, который храбро предложил свой кров бедолагам-музыкантам. Вольфганга болезнь не обезобразила, хотя оставила на его лице свои следы на всю жизнь. Целых десять дней его несчастное личико, такое доброе и веселое, оставалось до того распухшим, что почти не было видно глаз, и он стал практически слепым. Заразились они от сына ювелира, у которого снимали квартиру.

Наконец 10 января 1768 года Вольфганг почувствовал себя настолько хорошо, что можно было подумать о возвращении в Вену. Эпидемия подходила к концу. Двор еще был в трауре, но город уже вернулся к нормальной жизни. Как только Вольфганг стал хорошо видеть и почувствовал в себе достаточные силы, чтобы работать, он снова принялся сочинять музыку. Написанная в Ольмюце *Симфония Фа мажор* (KV 43) звучит как победная песня выздоровления. Пережитый страх и слезы, пролитые по многочисленным усопшим, изменили характер жителей Вены. Вернувшийся в столицу Леопольд был удивлен и потрясен тем, что «дела идут не лучшим образом». Его разочаровывает отношение публики. «Венцы в общем, — пишет он, — совершенно не проявляют желаний видеть серьезные и разумные вещи и даже не имеют о них ни малейшего представления. Хорошо известно, чего они хотят — и это ежедневно подтверждает состояние театра, — глупых комедий, танцулек, дьяволов, колдунов, призраков, волшебства, видений, Гансвурста, Липперля и

Бернардона». Это персонажи из австрийского народного фарса, подобные Арлекину, Панталоне, Бригелле и Тарталье в итальянской комедии дель арте: Гансвурст — это Пульчинелла, смесь лукавства и наивности. В этом маленьком добром человечке, жизнерадостном весельчаке, нередко склонном к грубым шуткам, несущим, впрочем, в себе народную мудрость и крестьянское здравомыслие, узнается австрийский юмор. Бернардон — еще один гротескный персонаж, созданный за несколько лет до этого актером Йозефом Феликсом Курцем и сразу же ставший одним из любимцев публики.

Бернардон и Гансвурст вызывали взрывы хохота не только у простого народа, но даже у благородной публики, что возмущало Леопольда Моцарта: «Дворянин с грудью, полной орденов, будет аплодировать и смеяться до потери сознания, слушая это шутовство, тогда как во время самых серьезных сцен, самых волнующих эпизодов он продолжает во весь голос болтать со своей соседкой, мешая всем окружающим». Неудачи его раздражают: по возвращении из Ольмюца он представился двору, но императрица больше не хотела музыки. Она больше не ходила ни в Оперу, ни в Комедию, и образ ее жизни стал настолько же далек от мира, насколько он не поддается описанию, замечает Леопольд. Рекомендательные письма Гримма не помогли. Овдовев, императрица уступила власть своему сыну Иосифу II, который, глубоко опечаленный смертью сестры, решил навести порядок в государственных финансах, главным образом в ущерб артистам, получавшим пенсию по повелению императрицы, и не думал ни о чем другом, кроме режима экономии. Он был хорошим музыкантом, как мы видели выше, но новые обязанности, которые на него возлагало управление государством, были слишком тяжелы для этого нерешительного, неуверенного в себе человека, исполненного лучших намерений в социальной и политической областях; однако, подобно всем нерешительным людям, он выказывал одновременно и неловкость, и надменность, и слабость, и некоторую грубость. «Император внес нас в Книгу Забвения, — стонал Леопольд, — и считает, что платит нам сверх меры, благосклонно давая аудиенцию».

Тем не менее недостатка в персонах, проявлявших к ним интерес, отнюдь не было. Леопольд перечисляет их с несколько снобистской снисходительностью: герцог фон Браганц, Жозефа фон Гутенберг — «левый глаз» императрицы, граф фон Дитрихштейн, который «может все при императоре», князь Кауниц. Но беда в том, что они в данный момент не могут ничего сделать для Моцартов: Кауниц так боится оспы, что вообще больше не хочет никого видеть, другие — один Бог знает почему! Леопольд

не упускает случая обвинить также и музыкантов, которые видят в Вольфганге соперника и воздвигают на его пути всевозможные препятствия.

Нет сомнений в том, что Моцарт-отец поддается своему желчному характеру, когда утверждает, что, за исключением больного Вагензейля, запершегося в своем доме и лишенного возможности чем-либо помочь, его собратья не думают ни о чем другом, как нагадить им любыми возможными способами. Послушать его, так сам Глюк, несмотря на вполне сносный характер, величие гения и высокие человеческие достоинства, якобы плел интриги против Вольфганга. И наконец, как теперь поставить оперу-сериа? Для этого просто нет певцов; по этой же причине *Альцеста* Глюка исполнялась певцами оперы-буфф, впрочем, превосходными: Гаратоли, Гарибальди, Бальони, Полини, Лаши, Поджи. Именно из-за того, что больше невозможно найти исполнителей для серьезного произведения, Глюк создает оперу-буфф *Парис и Елена*, премьера которой состоится 30 ноября 1770 года.

Однако император был не настолько безразличен, как казалось разочарованному отцу. То ли он искренне восхищался гением Моцарта и хотел дать ему воспользоваться шансом в состязании с известнейшими музыкантами, то ли был раздражен слухами об интригах, он решил показать, что оставался единственным хозяином, и заказал Вольфгангу оперу *Притворная простушка* (KV 51). Леопольд сделал все возможное, чтобы добиться благосклонности итальянца Джузеппе Аффлиджо, управляющего обоими венскими театрами — Бургтеатром и Кертнер-тортеатром. Официальный либреттист Марко Кольтеллини предоставил текст по К. Гольдони, разумеется буфф, на довольно скромную тему — «притворная простушка». Речь в нем идет о Гиацинте, красивой девушке, которая ведет хозяйство двоих своих дядей, старых холостяков Полидоро и Кассандро. У нее есть горничная Нинетта, прототип Деспины в опере *Так поступают все*. В доме селится направленный на постой венгерский офицер Фракассо вместе с денщиком Симоном. Нетрудно представить себе дальнейшие события. Оба дяди возражают против брака Гиацинты и Фракассо, влюбленных друг в друга. Тогда приглашают сестру офицера, Розину, эта "притворная простушка" кружит головы обоим старикам, а после бегства Гиацинты, которая благодаря помощи Розины уехала, прихватив деньги, коварная соблазнительница женит на себе Кассандро.

Притворная простушка, хотя и не является шедевром Моцарта, превосходит обычный уровень современной ему оперы-буфф. Петь должны были самые лучшие артисты. К сожалению, эта постановка так и не

состоялась. Нам точно не известно, кто был организатором этого провала, очень болезненного для Вольфганга и еще больше — для его отца. Началось все с задержек в работе, по-видимому по вине Кольтеллини, что помешало выпустить оперу, как было задумано, к Пасхе. Постановку отодвинули до Троицы, но к тому времени возникли новые препятствия. «За это время все композиторы, и прежде всего Глюк, — рассказывает Леопольд в письме к Хагенауэру от 30 июля 1768 года, — сделали все, чтобы помешать успеху этой оперы. Против нас восстали и певцы, и оркестр. Певцов, которые едва знали свои ноты и были вынуждены заучивать их только на слух, подучили заявить, что они не могут петь написанные для них арии». Один из биографов Моцарта, Альфред Эйнштейн, допускает, что в этом была доля правды, так как Вольфганг к тому времени еще не имел достаточного опыта работы для голоса и впервые взялся за это лишь при написании такого трудного произведения, как *опера-буфф*. Ему пришлось несколько раз переделывать некоторые арии по требованию Лаши, певшего партию венгерского офицера; для Полидоро он написал арию, которая была переработкой отрывка из его духовной оратории *Долг Первой Заповеди*. Более удачными оказались женские арии — влюбленной Гиацинты и Розины, для которой он написал прекрасную колоратуру.

«Музыкантов оркестра убедили заявить, что они против того, чтобы оркестром дирижировал мальчишка. При этом одни утверждали, что музыка никуда не годится, другие — что она не соответствует словам и разрушает просодию, потому что Вольфганг недостаточно хорошо знает итальянский язык». Нашлись также и недоброжелатели, сравнившие партитуру с написанной в 1764 году оперой Сальвадоре Перилло на оригинальный текст Гольдони, который переделал по-своему Кольтеллини; эта жалкая переработка была поставлена в Венеции, в театре Сан-Моиссо, и не имела успеха.

«Узнав об этом, я немедленно принял меры к тому, чтобы стало широко известно мнение об этой опере восхищенных ею достопочтенного музыканта Хассе и великого Метастазियो во всеуслышание заявивших, что из тридцати исполняемых в Вене опер нет ни одной, которая была бы столь хороша, как опера моего сына. Прошел слух о том, что автором был не сын, а отец, и на этот раз мне пришлось заткнуть рот клеветникам. На глазах многочисленных свидетелей, а именно капельмейстера Бонно, Метастазियो, Хассе, герцога Браганца и канцлера Кауница я открыл том произведений Метастазियो на первой попавшейся арии и передал его Вольфгангу, который тут же взял перо и написал импровизацию на тему этой арии с полным

инструментальным сопровождением». Сделав все возможное для восстановления справедливости, оскорбленный отец имел несчастье обвинить Глюка, по-видимому, основываясь на злонамеренных рассказах, целью которых было создать композитору как можно больше врагов. Некоторые недоброжелатели якобы говорили — и это представляется вполне правдоподобным, — что было бы странно видеть, как двенадцатилетний ребенок дирижирует своей первой оперой, стоя за тем же пюпитром, за которым всего несколькими месяцами раньше великий Глюк в зените своей славы дирижировал *Альцестой*.

Желая утешить ребенка, которого постигло такое разочарование, император сделал ему заказ по подсказке отца Игнация Пархаммера, на деньги императора заканчивавшего перестройку сиротского приюта. Была построена новая часовня, которую должны были освятить 7 декабря 1768 года. Вольфгангу было поручено написать для этой церемонии *Торжественную мессу*, которая в каталоге Кёхеля значится под номером 49 (обычно ее называют *Приютской мессой*). Получил он заказ и на музыку в совсем другом жанре: предложил ее написать не иезуит, а известный доктор Месмер, живший в то время в Вене; он был знаменит тем, что открыл явление гипноза, что наделало много шума. Он попросил Моцарта написать для зеленого театра, который он распорядился построить в своем великолепном парке, произведение, соответствующее живописности ландшафта.

Когда мы слушаем *Бастьена и Бастьенну* (KV 50), исполняемую, к сожалению, довольно редко, нужно представить себе пейзаж, среди которого играли эту оперу и для которого она была написана. Вообразим себе один из тех уже романтических садов, в которых некая тревога, ностальгия так тонко гармонировали с изяществом рококо. Театр Месмера, должно быть, был похож на театр в парке Мирабель, где *Бастьена и Бастьенну* дают в наши дни. Нежная мягкость ночи, тысяча свечей, язычки пламени, дрожащие под легким ветерком, шелест листвы высоких деревьев — все то что мы слышим в последнем акте *Свадьбы Фигаро*, — служили обрамлением этого прелестного произведения. Цветущие партеры, статуи, беседки, высокие таинственные каштаны, аллеи с рядами факелов, по которым движется самая элегантная, самая утонченная публика — в противоположность тому, что писал о вендах ворчливый Леопольд Моцарт. Пьесу играли 1 октября 1768 года, роскошной осенней ночью, чуть прохладной, ровно настолько, чтобы дамы могли похвастаться своими манто и шарфами вокруг обнаженных плеч.

Этот сюжет, заимствованный из *Деревенского колдуна* Жан Жака

Руссо, по-видимому, своей наивностью соблазнил детский ум Вольфганга, и ему оставалось лишь отдаться насмешливому и нежному вдохновению, чтобы написать прелестную партитуру. Она отвечала тому предромантическому, а может быть, проромантическому отношению к природе, которым искренне прониклось общество второй половины XVII века, несомненно уставшее от чрезмерных утонченностей, усложненности мысли и чувств. Необычная свежесть, пронизывающая музыку, объясняет тот огромный успех, который она вызвала, и это было не самой последней причиной желания публики увидеть, как двенадцатилетний мальчик в красивом костюме и с инкрустированной эмалью шпагой дирижирует небольшим оркестром в обрамлении темной зелени парка, разбитого великим гипнологом.

В зингшпиле *Бастьен и Бастьенна* мы обнаруживаем что-то от манеры Хиллера и еще некоторое французское влияние — Шуриг уловил его главным образом в увертюре, — возможно, унаследованное от опер Дуни, Филидора и Монсиньи, которые Вольфганг слышал во время пребывания в Париже. Триумф этого изысканного произведения утешил Вольфганга, тяжело переживавшего провал *Притворной простушки*. К тому же последней предстояло быть поставленной в Зальцбурге сразу же по возвращении автора в родной город и, по желанию, выраженному князем-архиепископом, ко дню рождения прелата, 1 мая 1769 года. Для этой постановки в епископском дворце специально построили театр; партию Розины пела жена Михаэля Гайдна Мария Магдалена Лишь Так Зальцбург утешил самого блестящего из своих сыновей после абсурдного отказа Вены в постановке *Притворной простушки*.

Потом Моцарт сочинил *Мессу Соль мажор* (KV 49), еще одну *ре минор* (KV 65), и знаменитую мессу *Отче наш До мажор* (KV 66), которую юный маэстро подарил своему другу Доминику Хагенауэру, сыну того самого Хагенауэра, которому Леопольд регулярно посылал свой путевой дневник. Юный Хагенауэр только что стал священником. Он очень любил музыку и с огромным волнением слушал под сводами старой церкви Св. Петра звуки инструментов оркестра, которым дирижировал маленький Вольфганг. В первых духовных произведениях, сочиненных в этот венско-зальцбургский период, чувствовалось влияние Эберлина и Хассе. Характер этого влияния очень хорошо определил Бернгард Паумгартнер, когда писал: «В отличие от строгой зальцбургской традиции венский стиль предпочитал пышную растянутость и отличался смешением отдельных редко однородных элементов старого контрапункта Фукса или Кальдары с эффектным духовным искусством современных неаполитанцев. Именно в

этом необычном, совершенно барочном смещении стилей, уже довольно далеко от прежней религиозной музыки, написаны вообще все мессы юного Моцарта». Таким образом, итог этого периода весьма значителен и отмечен печатью самого высокого качества. Вольфганг возвращается в Зальцбург после шестнадцатимесячного отсутствия бесконечно более богатым, чем был, когда уезжал. Не в смысле денег, хотя его доходы отнюдь не были малы: они позволят ему предпринять в следующем году поездку в Италию, которая станет необходимым дополнением к его образованию. Уже в Вене Моцарт предвидел своего рода синтез австрийского разума и неаполитанского духа. Он добавил к нему глубоко «серьезную» черту зальцбургской школы, непреложно верным которой оставался его отец, — строгость; он будет и впредь упорно прививать ее сыну.

Характер мальчика изменился мало: в нем сохранилась та смесь серьезности и детскости, которая всегда придавала ему совершенно необычное очарование. «Ему не хватало только личного опыта и зрелости, естественной для мужчины, чтобы постепенно освободиться от всего того, чему он научился у других, и довести до совершенства дарования, являвшиеся его собственным достоянием. Процесс этой эволюции растянется на десятилетний период, постепенно сметая до основания романтическую легенду о не по годам раннем совершенстве Моцарта, а также рассеивая другую — о безмятежной аполлоновской гармонии всей совокупности его творчества. Представляется значительным тот факт, что мучительная идея *Бури и натиска* захватывает юного гения только в двадцать лет — то есть вовсе не так рано, и это совпадает с кризисом, который окончательно откроет ему путь к совершенству. В период, предшествовавший этим событиям, мы видим его законодателем современного искусства. Вторая зрелость углубляет его произведения и делает их творчеством вечным, идеальным плодом его эпохи» (Б. Паумгартнер).

Мы уже говорили о следах различных влияний на Моцарта как в духовной музыке, так и в симфонической, в музыке для театра: Хиллер, Хассе, Эберлин, Йозеф Гайдн, Михаэль Гайдн... Но к ним следует добавить и еще два имени: Глюк и Пиччини. Известно, какой размах приняла во Франции «война глюкистов и пиччинистов»: кто был с одним, тот выступал против другого. Эта форма конфликта между артистами, непримиримого, слепого, является особенностью Франции, где люди охотно восстают против кого угодно. В действительности же это противостояние является совершенно абсурдным, потому как автор *Альцесты* был мэтром в своем жанре, а автор *Cecchina ossia la buona*

figliola — в своем. Можно и, вероятно, даже нужно было, не беря ничью сторону, любить и восхищаться и тем и другим.

Именно так и поступал Моцарт со всей широтой его ума и щедростью его чувствительности. В отличие от своей эпохи, отвергавшей холодную «классику» в произведениях кавалера Глюка, Вольфганг восторгался его операми, в особенности *Альцестой*, которая была поставлена 16 декабря 1767 года в Вене и которую он, следовательно, услышал во всей ее первозданности. Опера эта была принята довольно прохладно, что оправдывает обвинение, выдвинутое Леопольдом Моцартом против венской публики в том, что ей нравятся только шутовство да простые, грубые эффекты. К сожалению), Леопольд сам не понял этого шедевра: отец и сын в этих обстоятельствах придерживались совершенно различных мнений. Может быть, враждебность Леопольда по отношению к Глюку происходила не столько из-за того, что он искренне думал, будто блестящий мэтр мог плести интригу против его сына, сколько от неспособности понять и оценить такое произведение, как *Альцеста*. Я думаю также, что если; Вольфганг был настолько захвачен этой оперой, что ставил ее выше всех сочинений Глюка, то это было потому, что она вызвала эхо из самых глубин его души, то романтическое звучание, которое, таким образом, уже присутствовало и в нем самом. Слова Шурига: «Самый гениальный из *Бури и натиска* — это Глюк...» — чрезвычайно многозначительны: весьма вероятно, что Моцарт это слышал, и именно по этой причине ему был так дорог автор *Орфея*.

Глава шестая

«Evviva il Maestrino!»

Все три поездки Моцарта в Италию в том возрасте, когда на его чувствительности и воображении этот «рай музыки» мог оставить наиболее глубокий отпечаток, оказали значительное влияние на развитие его личности и гения. Ему было тринадцать лет, и если формирование его индивидуальности; несмотря на Мюнхен, Вену, Париж и Лондон, было довольно «провинциальным», он уже был достаточно подготовлен к тому, чтобы вслушиваться в уроки страны, которая, во вред себе или на пользу, задавала тон Европе, навязывала ей свои вкусы, а вместе с ними и своих виртуозов, композиторов и певцов. Нигде в Германии или во Франции не было оперных ансамблей, сравнимых с теми, что он слышал в Милане, Парме, Флоренции и Риме. Неаполь, общепризнанная столица вокала, создавал стиль комедии-буфф и лирической драмы, его все пытались исследовать и подражать ему. В стране, где все поют, и ноют с чувством, и где у всех прекрасный голос, было довольно нескольких энергичных учителей, дисциплинировавших эту всеобщую «природную музыкальность», чтобы сформировать изысканно-утонченное и одновременно естественное артистическое чувство непринужденного изящества и очарования.

Итальянская опера, опиравшаяся на необычайное обилие талантов, царила во всей Европе, от Мадрида до Санкт-Петербурга, но совсем другое дело было слушать эту музыку в атмосфере той самой страны, где она была создана, в декорациях ее пейзажей, в сердце городов, чей барочный декор создавал столько великолепных, изысканных театров. Жизнерадостность, в атмосферу которой попадаешь сразу, едва перевалив через горы, отделяющие Юг от германского мира, придавала этой музыке более полное звучание, она пронизывала повседневную жизнь. Зрелище составляло главную часть жизни итальянца: он не только любил театр, театром было для него все — гостиная, улица, прогулка.

Слышать великих итальянских композиторов в родной стране означало открывать для себя подлинный размах их произведений: становилось понятно, до какой степени они укоренялись в настоящем и будущем этих городов, носителей самой древней европейской цивилизации, и насколько естественным был для них гений этого народа; я

бы сказал, насколько он был непосредственной эманацией существа его природы, одновременно всего того, что было в нем и наиболее общим, и уникальным. Поездка в Италию была необходима и еще по одной причине: итальянцы считались мэтрами в области музыкального вкуса, и важно было получить их признание. Правда, самые великие немецкие музыканты никогда не бывали в Италии и, возможно, были бы там недостаточно оценены по той причине, что их талант был слишком специфически германским, но этого признания им всегда не хватало в глазах широкой публики: они оставались *местными* мэтрами, не признанными иностранными столицами по той единственной причине, что у них не было этой итальянской *марки*.

В период, когда Леопольд Моцарт все еще хотел, чтобы его сын сделал карьеру виртуоза, а также ради его репутации как композитора, ему казалось, что итальянские аплодисменты обязательно послужат официальному признанию его известности в обеих ипостасях. Таким образом, Вольфганг ехал в Италию как для того, чтобы его там услышали, так и для того, чтобы слушать самому. Удивление, которое неизбежно должны были вызвать необычные способности *вундеркинда*, будет подобно растущему снежному кому; как только станет известно о его приезде, меломаны будут наперебой приглашать к себе это маленькое чудо.

В расчете на утонченную и разборчивую аудиторию репертуар ребенка состоял из сочинений, уже написанных в предшествовавшие годы, а также тех, которые он не преминул написать во время путешествия. Для этой цели экипаж был оборудован целой системой планшетов, чернильниц и нотной бумаги, чтобы они были всегда под рукой у Вольфганга. Теперь он был уже достаточно взрослым, чтобы не тратить долгие, скучные часы на придумывание фантастических эпизодов в воображаемом королевстве Рюкене — когда-то это занятие так развлекало его и Наннерль по пути в Париж... Однако сказочное воображение не то чтобы совсем угасло, оно просто уступило место настоящему вторжению музыки: Вольфганг жил единственно в музыке и для нее. Все, чего он касался, превращалось в музыку, и его желание сочинять было таким безудержным, что ему было необходимо при любых обстоятельствах иметь возможность удовлетворять его безотлагательно. В карете, на почтовой станции в ожидании смены лошадей, за столом гостиницы или постоялого двора — повсюду он должен был немедленно записывать на бумаге музыку, которая звучала у него в голове И даже в городах, где путешественники были непрерывно заняты концертами, визитами, зваными обедами, посещением оперных спектаклей либо хлопотами решивших все повидать туристов, Вольфганг почти

ежедневно находил время сочинять.

Когда путешественники преодолели перевал Бреннер и спустились к Больцано, сильно похолодало. Из Зальцбурга они выехали 12 декабря 1769 года. 15-го остановились в Инсбруке. Пурпуровые и желтые скалы Доломитов, мимо которых они проезжали, вызвали у них возгласы восхищения. В этой стране рынков, где встречались германский и латинский миры, соединяясь в некий странный сплав, они уже открывали Италию во всей ее пышности и очаровании. Они остановились в Триесте, чтобы полюбоваться морем, которое показалось Вольфгангу более синим и более веселым, чем Ла-Манш, пересеченный ими несколько лет назад, на пути из Парижа в Англию. В лавках и магазинах приморского города он отметил встречу изделий Востока с товарами из Балтики и скандинавских стран. Им хотелось побывать всюду, но дилижанс остановился надолго только в Роверето, где выеадил их в рождественский вечер. К удивлению путешественников, их сразу же узнали и окликнули итальянские и австрийские друзья, Кристиани и Пасквини, оба музыканты, и юные графы Лодроны, принадлежавшие к самой отборной австрийской знати.

Все общество собралось на всенощную, когда под грохот аплодисментов ребенка пронесли через толпу и водрузили на кафедру органа, где он импровизировал, вызывая неопиcуемый восторг. Последующие дни стали днями самого громкого триумфа. Роверето был одним из тех небольших городков, которые гордились своей оперой — в те дни там давали оперу Гульельми *Руджеро*, оцененную Вольфгангом очень высоко — за ее филармоническую академичность, за ее виртуозов и меценатов. Меценатам Роверето Моцарт так понравился, что многие из них заказали его портрет модным художникам; снежными хлопьями падали листы бесконечных в его честь сонетов, изобиловавших безумными рифмами, а концертные залы, где играл юный Моцарт, всю эту сказочную неделю разрывались от неистовых оваций.

Ребенок исполнял все, что его просили, и свою собственную музыку, и произведения итальянских композиторов, в особенности же импровизировал на темы, которые предлагали слушатели, играя с таким воодушевлением, талантом и блеском, что его игру не уставали слушать часами. В это исполнение, в силу обстоятельств довольно поверхностное и поражающее главным образом акробатической гибкостью ума, которой оно требовало, он вносил беспримерную виртуозность. Итальянцы, люди суеверные, наконец уверовали в некую сверхъестественность этой виртуозности: не доходя до того, чтобы подозревать в этом руку дьявола, они вообразили, что волшебство спрятано в красивом перстне на левой

руке Моцарта. Слух этот распространился так широко, что однажды вечером в Неаполе, где он должен был играть в консерватории Пьета, организаторы концерта попросили его снять перстень, прежде чем он сядет за инструмент, чтобы все могли убедиться в том, что ни о каком колдовстве не может быть и речи.

Веронский епископ, слышавший Моцарта в Роверето, привез его в свой епархиальный город. Скрипичные мастера Кремоны устроили для него прослушивание своих божественных скрипок, перед которыми однажды опустился на колени великий Монтеверди. Мантуя организовала в честь Вольфганга празднества. Казалось, одного лишь сообщения о его проезде через тот или иной город достаточно, чтобы пробудить совершенно небывалый восторг. Леопольд Моцарт потирал руки, радуясь и, разумеется, гордясь успехом, который приносил его метод. Наряду с бесконечными «виват», приветствовавшими чисто внешнюю исполнительскую акробатику этого «чуда», подлинными ценителями, в том числе и самые «трудные», например, маркиз де Линьивиль, директор музыки великого герцога Тосканского и «самый сильный в контрапункте человек Италии», были ошеломлены той легкостью, с которой Вольфганг исполнял самые трудные отрывки «не с большим трудом, чем съел бы булочку», — заносит с гордостью в свой дневник для Зальцбурга Леопольд Моцарт.

В Милане блестящий Саммартини, в течение семи лет обучавший Глюка, аплодировал Моцарту и расцеловал его после концерта во дворце генерал-губернатора Ломбардии Карла фон Фирмиана. Поскольку автор многих либретто Метастазии пользовался огромной популярностью и везде производил фурор, Вольфганг сочинил для этого концерт четыре; арии на слова знаменитого либреттиста. Никогда ранее никто не слышал ничего столь мелодичного, божественно красивого и совершенно подходившего для голоса, как *Misero me*(KV77) и *Per pieto, bel idol mio*(KV78), где сопрано выводило изящные арабески под аккомпанемент смычковых и духовых инструментов. Обожавшие пение миланцы признали в юном иностранце человека, способного революционизировать оперу, и немедленно заказали ему оперу, которая должна была быть исполнена в 1771 году. Либретто, написанное Чинья-Санти, обращала к персонажу античности Митридату, царю Понта; в принципе — это трагедия Расина, переработанная Метастазии помпезном, драматическом, барочном стиле, и для выражения всех психологических нюансов сюжета требовался жизненный опыт, который отсутствовал у маленького композитора. Однако партитура Моцарта достигла известного *классического* благородства, не слишком отходя от популярного в то время неаполитанского стиля, самым

блестящим представителем которого был Йомелли. Особое внимание было уделено пению, аккомпанированием которому должен был довольствоваться оркестр. Актеры говорили, что очарованы своими ролями, и когда Моцарт вернулся для того, чтобы дирижировать на последних репетициях, он нашел труппу сплоченной и полной решимости служить таланту австрийского *маэстрино*. Премьера стала победой над любопытством публики, толпившейся в Опере во второй день Рождества 1770 года, чтобы присутствовать при удивительном событии: четырнадцатилетний мальчик сам дирижирует оперой собственного сочинения! Публика была потрясена мастерством, с которым тот *держал* оркестр и певцов, и еще больше — той грандиозной серьезностью, тем благородным и нежным волнением, которыми он наполнил этот суровый сюжет.

Evviva il Maesttino! — этот возглас перекатывался из конца в конец Италии в течение всех пятнадцати месяцев, которые там провел Моцарт. Многие не видели в нем ничего, кроме маленького чуда, вундеркинда, — так думал и аббат Галиани, который, оказавшись плохим пророком, предсказывал, что Моцарт никогда не будет ничем иным. Но настоящие знатоки, покоренные ярким исполнительским талантом и виртуозностью импровизатора, еще в большей мере восхищались совершенно бесспорной, высочайшей гениальностью, проявлявшейся в его сочинениях. Он был удостоен самых лестных отличий: папа Климент XIV наградил его орденом Золотой шпоры, добавив к нему рыцарский титул. Этот титул, который с такой гордостью носил Глюк, маленький Моцарт считал не более чем драгоценной игрушкой, немного смущавшей, и опасался, как бы он не стал поводом для насмешек его земляков по возвращении в Зальцбург. Он не придавал ему значения.

Еще более почетным был титул *compositore*, который ему присвоила Филармоническая академия Болоньи по представлению привязавшегося к ребенку падре Мартини. По уставу этой Академии ее членом не мог быть музыкант моложе двадцати лет, но, учитывая талант Моцарта и его репутацию, ему разрешили пройти крайне трудное испытание, которому болонские академики подвергали тех своих собратьев, кто просил оказать им честь быть принятым в Академию. Речь шла не столько о том, чтобы доказать свое вдохновение и способности, сколько продемонстрировать реальное мастерство в области контрапункта и гармонии. Соискателю давали антифон из григорианского антифонария, который он должен положить на четыре голоса. На это давалось три часа.

В день, когда Моцарт проходил этот экзамен, 9 октября 1770 года, он

сначала был торжественно принят первыми людьми Академии, после чего его заперли в небольшой комнате с антифоном, *Quaerite primum regnum Dei*, который он должен был контрапунктически обработать. Прошло едва полчаса, когда в дверном замке повернулся ключ и из комнаты вышел маленький Моцарт, размахивая своим экзаменационным листком, над которым, не скрывая недоумевающих улыбок, склонились экзаменаторы этого общества. Партитура переходила из рук в руки. Затем по кругу академиком пронесли урну, в которую следовало опустить шары, служившие бюллетенями для голосования. Наконец председательствующий не без волнения сообщил юному композитору, что опущены были только белые шары и отныне ему как члену Академии разрешается носить славный титул *compositore*.

Во Флоренции зальцбургцев благосклонно принял великий герцог Тосканский, сын Марии Терезии эрцгерцог Леопольд, будущий император Леопольд II. Вольфганг дал концерт в Палаццо Ритти, аккомпанируя скрипачу Нардини, после которого их обоих тепло приветствовали. Этот славный город со своими знаменитыми памятниками эпохи Ренессанса, фресками, дворцами, с которыми связывались воспоминания о Данте, с красивыми мостами через Арно, пышными садами настолько пленил путешественников, что Леопольд Моцарт в порыве великого восторга объявил, что хотел бы «здесь жить и здесь умереть». Он предпочитал Тоскану, такую серьезную, такую размеренную, такой строгой красоты и одновременно такую гостеприимную, раздражавшему его неаполитанскому беспорядку. Этому респектабельного человека возмущали грязь на улицах, кишачих толпами полуголых детей, торжествующая повсюду безнравственность, отвратительный парад калек и нищих. Неаполь разочаровал его, конечно, и тем, что его король, этот хвастливый глупец, как говорил он, не оказал никакого внимания приставлению *маэстрино* и не пригласил его играть во дворец. "У этого короля манеры неаполитанского повесы, — писал Леопольд — он крошечного роста, и поскольку его унижает то что он намного меньше ростом, чем королева, когда они сидят в театре, он забирается на кресло, чтобы быть на достойном уровне». Зато леди Гамильтон и ее супруг, посол Великобритании, были крайне предупредительны и уважительны к путешественникам; те были также весьма дружелюбно приняты неаполитанскими музыкантами, певцами и композиторами. Среди последних были мэтры, которыми давно восхищался Вольфганг, — Паизиелло, Самmartини и Йомелли.

В Риме самые знатные семейства оспаривали между собой честь принять Моцартов и поселить в своих дворцах. Необычные обстоятельства

знакомства Вольфганга с кардиналом Паллавичини заслуживают того, чтобы описать это словами Леопольда в письме к Наннерль и ее матери, с большим нетерпением ожидавших новостей от путешественников. Едва прибыв в Вечный город, отец и сын устремились в собор Св. Петра, чтобы присутствовать на службе и посмотреть на папу. «12 апреля, — пишет Леопольд, — мы отстояли обедню, потом посмотрели, как Св. Петр кормит бедных, сидящих за большим столом, совсем рядом с тем местом, где мы стояли. Таким образом, мы смогли близко все видеть. Нам очень помогли наша красивая одежда, немецкая речь и непринужденность, с которой я попросил швейцарцев освободить для нас немного места». Моцарта приняли за какую-то важную заграничную персону. Великолепная элегантная одежда Вольфганга, о которой позаботился отец, имея в виду такие случаи, как этот, судя по взглядам публики на ребенка, вызвала удивление. Его воспринимали как некоего князя со своим наставником. Они могли без помех ходить повсюду и любоваться всем, что их интересовало. «Так мы подошли к столу кардиналов, — продолжает Леопольд. — Там Вольфганг оказался между креслами двух кардиналов, одним из которых был кардинал Паллавичини. Он сделал ему знак приблизиться и спросил: «Не угодно ли вам будет сказать мне, кто вы такой?» Вольфганг назвался. Кардинал, казалось, очень удивился: «Так, значит, вы тот самый вундеркинд, о котором я так много слышал?» Отходя от него, Вольфганг поцеловал ему руку, в ответ кардинал снял шляпу и с большим уважением ему поклонился».

Они с интересом осмотрели также античные руины Рима, после чего с не меньшим удовольствием прогулялись между домами Помпеи, которые в то время начинали восставать из пепла. Как дальновидному наставнику Моцарту-отцу хотелось показать сыну все, что заслуживало внимания путешественников. В Сикстинской капелле они слушали знаменитый детский церковный хор, исполнявший не менее знаменитую *Miserere* Аллегри, что стало для Вольфганга поводом для нового «трюка», изумившего его современников. Желая сохранить за собой исключительное право на эту *Miserere*, певчие Сикстинской капеллы запретили передавать кому бы то ни было партитуру, которой они пользовались, и если бывало замечено, что кто-то из слушателей записывал ноты, его сразу прогоняли. Репутация Моцарта как вундеркинда стала еще более громкой, когда выяснилось, что по возвращении к себе после этой церемонии он по памяти записал всю *Miserere*, которую слышал всего один раз.

После двух недель пребывания в Турине была Венеция и карнавал. Вольфганг много смеялся над грубоватыми проделками масок, слушал

концерты, что давали в театрах, похожих на гроты благодаря искусному освещению, совершал прогулки в гондолах по молчаливым каналам. Колдовство этого старинного города, похожего на эскадру разноцветных дворцов, постоянно готовых поднять паруса и выйти в море при первом дуновении ветра, очаровало ребенка. Свобода нравов, предоставленная каждому возможность прогуливаться инкогнито, под маской с большим белым носом и в черном домино, открывала ему образ жизни, которого он не видел больше нигде, ни в Париже, ни в Риме. То, что в Неаполе резало глаз — нищета простонародья, шум и грязь, здесь казалось некоей своеобразной изысканностью. Знатные дамы переодевались субретками, субретки — знатными дамами, но те и другие оставались при этом утонченными и приятными. Карнавал продолжался шесть месяцев, и на протяжении этого времени разрешались любые вольности. В этом городе, где были четко размежеваны общественные классы, где правительство осуществляло свою власть крайне жестко, карнавал был средством необходимой разрядки, явлением, во время которого происходили самые неожиданные события.

Покидая Венецию, эту королеву Адриатики, наши путешественники пересекли лагуну в лодке, после чего пересели на грузопассажирское судно из Brenty и прибыли на нем в Падую, где их ожидал обычный прием, который итальянские города оказывали юному гению: *Evviva il Maestro!* По окончании концерта директора театра попросили Вольфганга написать ораторию на либретто Метастазии *Освобожденная Бетулия*. Ребенок сразу же принялся за работу, как всегда, когда ему нравился новый проект, но закончил *Betulia* (KV 118) только следующим летом, вернувшись домой, в Зальцбург.

Мать Вольфганга и Наннерль устроили семейный праздник для путешественников, распаковавших чемоданы, полные подарков, в числе которых были золотые и эмалевые табакерки, модная одежда, тосканские и римские украшения, несколько кусков мрамора — реликвии с Форума и из Помпеи, иконы, благословленные папой. Мальчик небрежно поигрывал лентой и орденом Золотой шпоры, восхитившим Наннерль. Юный маэстро, снова ставший игривым веселым ребенком, несмотря на запрет отца, обмотал орденом шею своего Пимперля.

Возвращение в родной город означало для Моцарта прежде всего, возвращение в распоряжение князя-архиепископа, который назначил его почетным капельмейстером, а также напряженную работу по выполнению итальянских заказов, в частности новой оперы, которую Милан хотел поставить в сезон 1773 года и за которую композитор должен был получить

королевский гонорар. Однако не прошло и полугода, как Хофбург предложил Вольфгангу, ставшему после итальянского триумфа одним из самых выдающихся музыкантов Австрии, написать оперу для постановки в Милане 15 октября 1772 года, к празднествам, которые должны были проходить в этом ломбардском городе по случаю свадьбы эрцгерцога Фердинанда и принцессы Беатрисы Моденской.

Сюжет либретто, написанного Джузеппе Парини, был заимствован из римской истории. *Ascanio in Alba* возрождал античные традиции, связанные с основанием Вечного города. Это не была опера в собственном смысле слова — заказ предполагал серенаду в театральном вкусе, как говорили во Франции, то есть великолепное зрелище, позволяющее ши-роко развернуть постановку на мифологические темы. Уже эпоха Ренессанса ввела в моду этот жанр дивертисмента с кортежами, балетными номерами, с появляющимися и исчезающими богами из машины в окружении чудесных декораций, которыми великие барочные художники Галли Библиена украшали итальянские сцены. Оперная музыка следовала разворачиванию постановки, все более и более торжественной, все более и более сложной. От декораторов, актеров, певцов, музыкантов и композиторов, наконец, от машинистов сцены требовалось небывалое рвение, чтобы можно было обеспечить достойное проведение торжеств по случаю княжеской свадьбы.

13 августа 1772 года, то есть всего через полгода после возвращения из путешествия, Моцарты снова отправляются в Италию, но если в пред Рождественские дни 1769 года стоял такой холод, что дорога была покрыта льдом, то теперь они задыхаются от жары, едва перевалив Доломитовые Альпы с их разноцветными вершинами. В Милане атмосфера для Вольфганга оказывается невыносимой, он жалуется, что ему не хватает воздуха и он не способен работать, потому что гостиница забита музыкантами, которые производят страшный шум. Однако совершенно необходимо, чтобы *Ascanio* прошел хорошо, потому что успех Вольфганга не мог быть меньше успеха *Руджеро* Иоганна Адольфа Хассе, опера которого ставилась по тому же случаю.

Юный Моцарт уже давно восхищался талантом этого итальянизированного немца, ставшего одним из лучших представителей неаполитанского стиля, а Хассе, со своей стороны, был одним из первых музыкантов, признавших и похваливших гений маленького Моцарта. Он высоко оценил в нем простоту и приветливость, исключавшие всякое тщеславие. «Он красивый, живой и веселый, — говорил Хассе, — и так мил в своих манерах, что не остается ничего другого, как его полюбить». Хассе был учителем музыки Марии Терезии, потом уехал в Италию, где

прекрасно акклиматизировался, и Италия в свою очередь приняла его: прозвище «дорогой саксонец», которое ему дружески присвоили коллеги, показывало, что он стал почти итальянцем, полностью сохранив при этом свой германский характер. Очевидно его влияние на первые кантаты Моцарта, сочиненные им в двенадцать лет, например *Аполлон и Гиацинт* (KV 38). Образцом для них мог оказаться мэтр и похуже. Итало-немец Хассе был одновременно изящен и серьезен. Его *Партенона* достойна соседства с шедеврами Глюка и Скарлатти. Таким образом, престарелый маэстро — ему было уже семьдесят два года — и *maestrino* оказывались соперниками: кому будут больше аплодировать на ночном торжестве? Если верить тому, что пишет в Зальцбург Леопольд Моцарт, *Асканий* затмил *Руджеро*. «Серенада Вольферля, — говорит он, — и мне грустно это сознавать, отодвинула в тень оперу Хассе». Для того чтобы понравиться, ему понадобилось гораздо меньше, чем «феерия с грандиозным зрелищем», партитуру которой Моцарт, по словам отца, написал удивительно быстро, работая «до судорог в пальцах». Опера *Руджеро* была строгой, Хассе вложил в нее все свое благородное и несколько меланхоличное величие. *Асканий* же, наоборот, сверкал молодостью и весельем. Наконец, нужно помнить, что Моцарт все еще пользовался репутацией вундеркинда, а для исполнения серенады были привлечены самые популярные у миланской публики певцы: сопрано Габриели и кастрат Манцуоли, с которым Вольфганг когда-то познакомился в Лондоне и вновь встретился во Флоренции в прошлом году.

Да, «дорогого саксонца», несомненно, затмил успех Моцарта' что было понятно уже из одного того, что опера *Руджеро* выдержала всего три представления, перед тем как уйти в забвение. Старый музыкант не держал зла на победителя. «Юный Моцарт — редкое чудо, и я его очень люблю. Отец же его, наоборот, по крайней мере если судить по тому, что о нем говорят, без конца жалуется, не меньше, чем жалуется на него самого. Боюсь, как бы культ этого ребенка не испортил ему карьеру. К счастью, ребенок располагает превосходными природными данными, которые умерят опасный эффект отцовского захваливания и не помешают ему стать благородным человеком». Весьма проницательный Хассе понял, какую опасность представляют для будущего маленького музыканта позиция отца Моцарта, его склонность к интриганству, амбиции, которые он вскармливал в себе в отношении успеха сына, и его собственная чрезмерная любовь к рекламе.

В течение двух месяцев пребывания в Милане Вольфганга интересовало положение, которое занимал в итальянских оркестрах один

инструмент, все возможности которого, по-видимому, австрийские инструменталисты пока не разгадали, — кларнет. В стиле итальянских концертов он написал *Дивертисмент Ми-бемоль мажор* (KV 113), в котором два кларнета самым пикантным и восхитительным образом перекликаются со струнным квартетом и двумя валторнами, и *Дивертисмент Си-бемоль мажор* (KV 186, децимет) для двух гобоев, двух английских рожков, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн. Итальянская атмосфера проявилась также в *Симфонии Фа мажор* (KV 112), двадцатой по счету в каталоге моцартовских симфоний; она была сочинена за несколько ноябрьских дней в Милане.

Текст оперы, заказанной Миланом, принадлежал Джованни де Гамерре, в нем опять использовался античный сюжет — *Lucio Silla*. К сожалению, щепетильность Гамерры заставила его просить совета у Метастазию, который предложил ему внести исправления. И когда написание партитуры уже сильно продвинулось, Моцарту пришлось переделывать ряд сцен и приводить их в соответствие со всем остальным. 4 ноября 1772 года, примерно через год после того, как Моцарт уехал из Милана, он снова едет туда для завершения и репетиций *Lucio Silla*. Он был в отличном расположении духа: никогда его творческий гений не был таким живым, таким щедрым. Во время единственного переезда из Инсбрука в Милан он написал, по своему иризнанию, «просто для развлечения» шесть квартетов в довольно новой форме, *Квартет Ре мажор* (KV 155), созданный за один прием в Больцано, и *Квартеты Соль мажор, До мажор, Фа мажор, Си-бемоль мажор, Ми-бемоль мажор* (KV 156, 157, 158, 159, 160), которыми отмечены заходы в порты на пути от Венето на севере Италии до Ломбардии, а также мотет *Exultate* (KV 165), созданный, как полагали, в прекрасном мраморном соборе, которым так гордятся миланцы.

Если во время двух первых поездок в Италию удача улыбалась *maestrino* с небывалой благосклонностью, теперь фортуна ему изменила. Репетиции *Lucio Silla* прошли хорошо, но накануне премьеры заболел тенор. Его наскоро заменили, и поскольку в Милане в разгар сезона (дело было сразу после Рождества) нелегко было найти свободного певца, а времени вызвать его из какого-нибудь другого го-рода не имелось, пришлось довольствоваться одним добрым малым, обладавшим красивым голосом; он выучил партию так быстро, как это требуется, но петь привык лишь оратории и духовную музыку. Кроме того, у него начисто отсутствовали актерские данные, а роль Суллы очень драматична. Эта замена оказалась крайне неудачной, певец мало-помалу начал раздражать

или вызывать неуместный смех зрителей, и без того выведенных из себя тем, что им пришлось три часа ждать прибытия эрцгерцога, без которого спектакль не начинали.

Если верить Леопольду Моцарту, любившему посылать в Зальцбург «победные реляции», публика долго аплодировала, больше, чем после постановки *Аскания*. Однако случилось так, что это произведение было последним, заказанным Вольфгангу Италией. У не имевшего новых заказов композитора — заказ театра «Сан-Бенедетто» по неизвестным причинам не был выполнен — не оказалось повода для возвращения в этот земной рай. Когда он покидал Италию, наступила весна и уже распускались цветы. В Зальцбурге их ждали холод, ненастье, неприятности с архиепископом. Вольфганг мог бы повторить ностальгические слова Альберта Дюрера, сказанные им при отъезде из Вены: «Здесь я дворянин; в Нюрнберге со мной обращаются как с босяком». Восторгов и благожелательности итальянцев будет жестоко не хватать нашему Моцарту, когда он займет свое место среди челяди Коллорело «Больно покидать Италию», — писал он матери за несколько дней до перевала через горы. Ему было бы еще больнее если б он знал, что никогда больше туда не вернется?

Можно подумать, однако, что за время этих трех пребываний на Апеннинах он взял от Италии все, что она могла ему дать с точки зрения музыки. Возможно, прикосновение к бесчисленным произведениям искусства, непреходящая красота, жизнерадостность, которыми щедро одаряет эта страна тех, кто умеет это оценить, придали бы другое направление его творчеству, если бы он оставался там дольше и особенно если бы вернулся туда в более зрелом возрасте и увидел все это глазами не ребенка, а взрослого человека.

Но и будучи ребенком, он уже очаровывается всем, что видит. Читая его письма и письма отца, мы понимаем, как все импонировало и радовало его импульсивную жизнерадостную и насмешливую натуру.

Как весело путешествовать по Италии с маленьким Вольфгангом! Он восхищается тем, как дымится Везувий, и восклицает: «Гром и молния!» Несколькими днями позднее его распирает гордость оттого, что он покатался на лодке: «Я все еще живой, и мне бесконечно радостно, как всегда, и нравится путешествовать; теперь я уже плавал и по Средиземному морю!» Он рассказывает о том, как проводит время, и описывает свой режим: «Я просыпаюсь около девяти часов, иногда даже в десять, мы выходим из дома и завтракаем в ресторане. После еды пишем, потом отправляемся на прогулку, после чего обедаем. Но что же мы едим? В обычные дни полцыпленка или небольшой кусок жаркого, по постным

дням рыбу. А потом идем спать».

Его, естественно, восхищает миланский карнавал. 3 марта 1770 года он перечисляет в письме к сестре самые выдающиеся события этих празднеств: «Мне и не сосчитать, сколько раз, но наверняка не меньше шести или семи, мы были в Опере, а потом на балу, который начинается после оперы, как в Вене, с той разницей, что в Вене во время танца больше порядка. Мы также видели *facchinata* и *chiccherata*. *Facchinata* это очень красивый маскарад, потому что много людей одеваются в *facchini*, или как гарсоны в гостиничном ресторане. Бывало, что подходила лодка, полная людей, но многие прогуливаются и пешком. Играют пять или шесть оркестров из труб и литавр, а также несколько из скрипок и других инструментов. *Chiccherata* это тоже маскарад. Миланцы называют *chicchere* тех, кого мы называем щеголями, или вертопрахами. Все они верхом на лошадях, это очень красиво».

В Болонье его ошеломил аппетит одного доминиканского монаха, к которому они пришли с визитом. Он пишет об этом матери и сестре. Он уселся верхом на осла, чтобы доехать до монастыря, что ему очень понравилось; Там он присутствовал при трапезе этого монаха, который, кстати, был немцем из Богемии, замечает со своей стороны Леопольд счастливый возможностью поговорить на родном языке! Пока он болтал с доминиканцем, Вольфганг с изумлением смотрел на хозяина, поглощавшего огромное количество еды. «Я имел честь обедать с этим святым человеком. Он выпил много вина, а под конец стакан водки, съел два хороших ломтя дыни, персики, груши, проглотил пять чашек кофе, полную тарелку гвоздики и две полные чашки молока с лимонами. Правда, может быть, у них такой режим, в чем я сомневаюсь: это уж чересчур. Он съел еще много чего на полдник».

Вот чем развлекается четырнадцатилетний ребенок, но этот же ребенок способен самым рассудительным образом, критически, оценивать с полным знанием дела и глубокой проницательностью музыку, которую слышит. От него не ускользает ни одна фальшивая нота при исполнении симфонической музыки или оперы. Он оценивает певцов, музыкантов, композиторов трезво и взвешенно, что удивительно для подростка в этом возрасте. И не следует думать, что он при этом повторяет мнение своего отца. Он с безошибочной уверенностью мгновенно отличает превосходное от посредственного и вскрывает причины, по которым та или иная интерпретация является неправильной. К этому следует добавить, что он приобрел замечательный багаж, самые лучшие знания, какие только мог получить юный, музыкант в стране, по праву считающейся музыкальным

раем. В Неаполе, Милане, Риме, во Флоренции он познакомился со всеми крупными композиторами Италии, знаменитыми исполнителями — певцами и танцовщиками. Он снова встретился там со своим другом Манцуоли, чьи надменность и капризы делают его невыносимым для всех, несмотря на восхитительный голос. Особо нужно отметить дружеские отношения, которые он завязал с артистами, которые окажут самое плодотворное и самое решительное влияние на развитие его гения, — Саммартини и падре Мартини.

«Старый Саммартини, — пишут Визева и Сен-Фуа, — был импровизатором, чьи голова и сердце были переполнены мелодическими находками, разумеется, не одинаково ценными, но во многих из них с очаровательной красотой сочеталась глубочайшая патетическая выразительность или совершенно оригинальный характер поэтической легкости. Среди итальянских композиторов инструментальной музыки в Италии того времени не было ни одного, кого можно было бы сравнить с ним; самые блестящие квинтеты его юного соперника Боккерины представляются грубыми и бедными в сравнении с его квартетами. И если он совершенно не владел наукой позволяющей музыканту вырабатывать свои идеи и обеспечивать им настоящую жизнь в искусстве, и даже если у него было слишком много идей, как добиться того, чтобы его сочинения не вызвали ощущения бессвязности и неупорядоченности, его симфонии от этого не меньше свидетельствовали о великолепном знании квартета и ресурсов различных инструментов... Когда к концу 1772 года стало раскрываться сердце юного Моцарта, квартеты Саммартини стали для него зачатками самого совершенного искусства на свете, отвечавшими его собственному гению; старый миланский композитор внес большой вклад в удивительный романтический взлет, поводом для которого, а может быть, и его причиной было последнее пребывание Моцарта в Италии той зимой, связанной с *Луцием Суллой*.

Саммартини было тогда семьдесят один год. Он сыграл огромную роль в развитии итальянской музыки, да и немецкая музыка ему обязана многим; он оставил свой след в творчестве Иоганна Кристиана Баха в период, когда последний был «миланским Бахом», прежде чем стать «Бахом лондонским», и в творчестве Йозефа Гайдна. Особенно многим ему обязан Глюк. Что касается Моцарта, то «мы очень быстро обнаружим следы стиля Саммартини в произведениях Вольфганга этого периода, и они будут очень стойкими, — пишет Жан Витольд. — Нам не известно, давали ли старый Саммартини формально уроки сыну Леопольда Моцарта, но нет никакого сомнения в том, что музыка Саммартини глубочайшим образом

воздействовала на душу и ум Вольфганга. Именно итальянские симфонии последнего (KV 97, 95; KV предп. 81), а также его первый струнный квартет ясно говорят нам о прямом подражании произведениям, как правило, довольно нетрудным — но так изобиловавшим творческими находками! — одного из самых оригинальных мастеров инструментальной музыки XVIII столетия».

Итог достижений Моцарта за восемь лет весьма значителен, он не сравним с соответствующим этапом жизни ни одного другого музыканта. Если оставить в стороне отцовские уроки, мы видим, что он в течение этих восьми лет следовал урокам таких разных мастеров, как Эберлин, Адльгассер и Михаэль Гайдн в Зальцбурге, Шоберт, Хаммер, Госсек в Париже, Абель, Иоганн Кристиан Бах и Гендель в Лондоне, Боккерини, Хассе, Саммартини, с которыми он непосредственно общался, а также познавал произведения таких лучших из всех мастеров итальянской барочной музыки, как давно умершие к тому времени Вивальди, Кариссими, Корелли, Фрескобальди, Монтеверди, Марчелло, оказавших самое благотворное влияние на силу и серьезность его ума, на благородство и величие его стиля. Но самое доброжелательное и действенное влияние на юного музыканта оказал с точки зрения как инструментальной техники, так и эстетики францисканский монах Джованни Баттиста (Джамбаттиста) Мартини, которого обычно называют падре Мартини.

Падре Мартини был старцем невысокого роста, с пронизательным взглядом насмешливых глаз, с изрезанным морщинами лицом, тонкие подвижные черты которого, казалось, искрились умом. Он пришел к музыке через математические науки, изучая которые мечтал о соперничестве со знаменитым монахом эпохи Ренессанса фра Лукой Пачиоли, другом Пьеро делла Франчески и Леонардо да Винчи; в день, когда ему открылось, что музыка таит в себе все «секреты» гармонии вселенной, которые тщетно «искали в цифрах, он с энтузиазмом погрузился в самые неясные теории музыки. Он писал церковную музыку довольно высокого качества и приобрел весьма широкую известность благодаря своему трактату о контрапункте (*Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto*), опубликованному в Болонье в 1774–1775 годах. Знаменита была и его музыкальная библиотека, полная редких партитур и уникальных пьес. Для пополнения собственной эрудиции он добился разрешения папы на поиск во всех монастырских и церковных библиотеках и на хранение (совершенно исключительная милость!) копии *Miserere* Аллегри, привилегию и эксклюзивное право на которую имела Сикстинская капелла и которая, как мы уже сказали, не должна была

передаваться никому.

Благодаря огромным знаниям он стал своего рода арбитром, для консультации с которым люди приезжали из всех европейских стран. При этом он оставался таким же простым и скромным в манерах и в образе жизни, как самые смиренные из послушников. Он был несомненно самой симпатичной и самой привлекательной фигурой среди современных итальянских музыкантов. Этот восхитительный мэтр, человек огромной культуры, состоявший в обширной переписке с самыми известными европейскими музыкантами, сохранил детское сердце, и это было причиной того, что он так сильно привязался к маленькому Моцарту, явившемуся к нему с визитом сразу по приезде в Болонью. Вольфганг изучил с падре Мартини законы и самые сложные проблемы контрапункта: при каждом его визите к монаху тот предлагал своему юному другу какую-нибудь из самых сложных задач и восхищался тем, с каким старанием и находчивостью Вольфганг преодолевал самые невероятные трудности. Все то, что он получил или открыл с падре Мартини, «он до сих пор не мог получить нигде. И никогда не забывал об этом, — говорит Шуриг. — Если мы сравним его сочинения, предшествовавшие болонскому периоду, с последующими, то сразу же увидим широту и значение усвоенных им новых знаний». И именно благодаря падре наш маленький зальцбуржец жадно рылся в библиотеке своего ученого друга, стараясь разобраться в шедеврах старой итальянской музыки, несколько отодвинутых в сторону новыми композиторами и если не забытых, то по крайней мере вышедших из моды.

Произведения, сочиненные Моцартом во время его поездок в Италию, чрезвычайно многочисленны. Они занимают более 30 позиций в каталоге Кёхеля. Кроме того, значительная часть написанного им в тот период утрачена. Известные нам произведения знаменуют один из капитальных «поворотов» в его жизни, что не удивительно, поскольку богатство приобретенных им опыта и знаний просто поражает. Однако все эти влияния никогда не приводили к подражательству: его собственная индивидуальность, глубокая оригинальность, получая толчок от новых и таких разнообразных впечатлений, создают по внутреннему закону свою собственную фантазию и собственный волевой импульс.

Уже в двенадцать-тринадцать лет Моцарт обладает такой могучей, активной, такой глубоко индивидуальной натурой, что происходящие в нем перемены становятся факторами внутреннего развития всего, что было в нем наиболее самобытного, приумножая его уникальность. Как предшествовавшие периоды — Зальцбург, Вена, Париж, Лондон —

обогатили его бесконечным разнообразием сведений и знаний; из которых он извлек свой нектар с его не сравнимым ни с чем ароматом, так и итальянский период, состоявший из трех этапов — первый, естественно, был самым плодотворным и решающим, — открыл ему все то прекрасное и новое, что он сделал на Апеннинском полуострове, лишь для того, чтобы помочь ему стать еще более самобытным, познать скрытые в себе богатства, чтобы каждый новый стимул порождал все более пышные и прекрасные цветы.

Глава седьмая

Первые оперы

Когда Моцарт с отцом 28 марта 1771 года вернулись в Зальцбург из первой поездки в Италию, они больше думали о сборе плодов этого триумфального турне, чем об отдыхе. Прежде всего следовало сочинить заказанные произведения, такие, как *La Betulia liberata*, затем ублажить князя-архиепископа, который проявлял большую снисходительность к долгому отсутствию своих вице-капельмейстера Леопольда и почетного *концертмейстера Вольфганга*: этот чисто почетный титул, не предполагавший никакого фактического дирижирования оркестром, был пожалован ребенку, когда он в ноябре 1769 года возвратился из Вены. Кроме того, меценаты и любители музыки хотели услышать серенады и кассации маленького маэстро, о чьих итальянских победах раструбили по всему городу Наннерль, ее мать и друзья дома. Почести, которых удостоился Вольфганг, взволновали родной город, и каждый из земляков сам испытывал от этого некоторую гордость.

Для религиозных церемоний Вольфганг сочинил *Литанию Си-бемоль мажор* (KV109), мотет *Regina Coeli* (KV108), органично включив в церковную службу нововведение в итальянском духе, *оперную симфонию*, которую исполняли в ходе мессы в сопровождении органа и смычковых. Кроме того, он начал сочинять заказанную за несколько месяцев до того театральную серенаду на свадьбу эрцгерцога Фердинанда и принцессы Беатрисы Моденской. Это должна была быть необычайно зрелищная феерия, какие любили итальянские сценографы, что позволяло им использовать самые хитроумные машины и самых блестящих статистов. Это был *Асканий в Альбе* на текст Парини, о котором уже упоминалось в предыдущей главе (KV 111). Произведение было написано за четыре недели с той радостной легкостью и щедростью, которая придает даже пьесам, приуроченным к какому-то случаю, естественный блеск.

Вольфгангу не оставалось ничего другого, как безоглядно отдаться этой кипевшей в нем радости созидания; *la serenata teatrale* представляла собою чисто декоративный, поверхностный жанр, включавший главным образом балетные номера арии, под которые танцуют, несколько хоровых номеров и речитативов, одни *secco* («сухой»), то есть в сопровождении просто клавира, другие *accompanato*— с оркестром. Самая важная роль

была поручена кастрату Манцуоли. Для этого хрустально-золотого голоса ребенок сочинил несколько арий, которые остаются в числе красивейших из написанных его рукой.

Пять месяцев прошли быстро. Князь-архиепископ согласился дать новый отпуск, и 13 августа того же года отец с сыном отправились во вторую поездку в Италию. По приезде оттуда 16 декабря 1771 года радость возвращения оказалась омраченной печальной вестью, близко воспринятой музыкантами, ибо, несмотря на успех ребенка, они по-прежнему оставались в абсолютной зависимости от епископального двора: умер архиепископ Сигизмунд фон Шраттенбах. Щедрый, образованный, отлично расположенный к Моцарту, он был малотребовательным хозяином; вполне законно предположить, что их охватила тревога при мысли о преемнике, который будет назначен на место достойного прелата.

Этим преемником, к большому несчастью семьи Моцартов и всего города, оказался Иероним Коллоредо. Гуркский епископ, получивший титул князя-архиепископа, не любил зальцбургцев и не был любим ими. Он, как и многие, тоже интересовался музыкой, но предпочитал итальянский стиль за его легкость и большое изящество. В области административной его обвиняли в намерении провести реформы, беспокоившие подданных, находивших, что дела и без того шли хорошо и лучше ничего не менять. Кроме того, он слыл неприступным, высокомерным, спесивым человеком, кичившимся своими титулом и рангом, суровым по отношению к подчиненным, решительным в установлении жесткой дисциплины в городе, в котором всегда ценились добродушие, непринужденность, откровенность, доброжелательность и терпимость. Горожане боялись прихода жесткого реформатора, который, вероятно, и в области музыки станет навязывать свои предпочтения. «В культурном плане, — пишет Паумгартнер, — правление его предшественника олицетворяло собою последнее прибежище старого режима. С точки зрения отношения к музыке его власть была ограничена присутствием таких людей, как Эберлин, Адльгассер, Леопольд Моцарт. В некоторых отношениях это искусство восходило к временам былой Музыкальной коллегии. Муза барокко отдавала провинциализмом... В противоположность этому новый архиепископ слыл современным деятелем, читай: революционером. Убежденный приверженец реформы, работающий, экономный, ярый враг расточительства и тунеядства он ни на минуту не поколеблется провести в жизнь свои в общем достойные уважения замыслы, даже если ему придется для этого действовать со всей строгостью».

Несмотря на то, что Вольфганг заболел, вероятно, от усталости в итальянской поездке, он лихорадочно работал в течение нескольких месяцев, которые провел в Зальцбурге. За десять месяцев он сочинил восемь симфоний, множество кассаций, дивертисменты для духовых и струнных инструментов, серенады, духовную музыку, в том числе торжественную мессу с четырьмя трубами — хотя ненавидел этот инструмент! — сонаты для фортепьяно, песни, которые уже предвещают пышный расцвет романтической песни в начале следующего столетия, и театральную серенаду, которая была исполнена при интронизации князя-архиепископа, *Il sogno di Scipione* (KV 126). Либретто написал Метастазио вскоре после получения титула poeta cesareo, ко дню рождения императрицы Елизаветы. Сюжет этой вещи был взят из одного аллегорического произведения Цицерона, представлявшего юного Сципиона уснувшим во дворце Массиниссы. Во сне перед ним появляются две прекрасные строгие женщины и требуют, чтобы он сделал выбор между ними. Одна из них Наслаждение, другая Добродетель^[13]. Поскольку он колеблется, так как этот выбор должен связать его на всю жизнь, его предки Сципион Африканский и Эмилий Павл советуют ему следовать за Добродетелью, что принесет ему вечную славу.

В этой истории не было решительно ничего такого, что могло бы вызвать энтузиазм поэта, а еще меньше музыканта. Спрашивается, кто надоумил Метастазио взяться за эту холодную историю? Но в замысле Коллоредо она, вероятно, имела вполне определенное значение, думается мне, с точки зрения как политической, так и религиозной. Если любезный Шраттенбах аплодировал *Притворной простушке* и ее венецианским приключениям, то Коллоредо, выбравший эпизод из римской истории, показал тем самым, что он, подобно Сципиону, всегда будет поборником холодной и мрачной добродетели. Шестнадцатилетнему ребенку этот сюжет не обещал увлекательной работы: вокальная часть сулила мало интересного. Вольфганг обратил все свое старание на музыку, но не испытал при этом даже того удовольствия, какое доставило ему сочинение *Аскания*.

Предвидя, что сотрудничество с таким малосимпатичным властителем не преминет «ухудшить отношения между князем-архиепископом и его придворными музыкантами, Леопольд Моцарт еще раз сделал попытку поселиться в Вене, надеясь, что там положение будет стабильным. К сожалению, его докучливость настроила против него императрицу, не любившую «попрошак». Отцу простили его нескромность, настолько покорила всех восхитительный ребенок, появившись впервые в Шёнбрунне

в 1762 году. Потом ему поставили в вину его бесконечные поездки, нашли недостойными интриги Леопольда и то, с какой свирепостью он нападал в своих высказываниях и письмах на всех, кого подозревал в намерении вредить успеху сына. Леопольд вел себя не как человек двора и даже не как просто светский человек. Он давал волю страстям, своему гневу, злобе, позволял отступления от нормативной лексики, о которых тотчас сообщалось тому, кто оказывался его объектом. Таким образом он нажил себе много врагов, и когда «совместная жизнь» с архиепископом Зальцбургским станет невыносимой, можно не сомневаться, что основная часть вины может быть возложена на Коллоредо, однако никак нельзя полагать, что отец Моцарта здесь вовсе ни при чем.

О неприязни к нему Марии Терезии свидетельствуют прелюбопытные выражения в ее письме к сыну Фердинанду от 12 декабря 1771 года. Как мы помним, эрцгерцог был правителем Ломбардии. В этом качестве он благосклонно принимал Моцартов во время их первой поездки в Италию. Тогда Леопольд делал попытки склонить Фердинанда к тому, чтобы тот взял его к себе на службу; он рассчитывал остаться в Милане, в самом центре музыкального мира, что лучше всего способствовало бы расцвету таланта Вольфганга. Фердинанд сообщил об этом своей матери, которая незамедлительно посоветовала ему этого не делать. «Ты спрашиваешь, — писала она, — стоит ли тебе брать на службу этого юного зальцбуржца; я не вижу для этого причины. Какая нужда заставляет тебя связываться с каким-то композитором или с другими бесполезными людьми? Однако, если это доставит тебе удовольствие, я не собираюсь этому мешать. Просто советую избегать бесполезных обязательств. И в особенности любой ценой избегай жаловать титулы таким людям, как эти, что позволило бы им считать себя у тебя на службе. Если бы впоследствии им пришлось колесить по дорогам нищими, это бросило бы тень на тебя и на твой дом. Особенно избегай тех, у кого за спиной семья, которую нужно содержать».

Удар был нанесен. Правитель Ломбардии отклонил просьбу Леопольда, и тот снова отправился в путь. Да, Мария Терезия не любила бродячих музыкантов, но, надо сказать эта бродячая жизнь была очень тягостной и для самих композиторов, и исполнителей, разумеется, за исключением тех, у кого была склонность к кочевой жизни; большинству из них *позолоченное рабство* Йозефа Гайдна у князя Эстергази представлялось исключительной удачей, и положение второго капельмейстера при князе-архиепископе Зальцбургском, которое Леопольд считал унижительным и жалким, вполне устроило бы неимущих музыкантов, которым оставалось лишь уповать на такую судьбу.

Вена в очередной раз осталась глуха. 13 марта 1773 года, по возвращении из третьей и последней поездки в Италию, оправдались и печальные предчувствия неприятностей, ожидавших Вольфганга в родном городе. Ему сообщили о недовольстве архиепископа, решительно не желавшего терпеть дальше столь долгое отсутствие служивших у него людей: он использовал слово *слуги*, в котором, надо сказать, не было ничего унижительного, но которое всегда оскорбляло подозрительную чувствительность Леопольда. И, дождавшись отъезда своего господина на воды в какой-то городишко в Богемии, он вместе с сыном еще раз попытал счастья в Вене.

Отношение Марии Терезии не изменилось. После смерти мужа она все больше и больше погружалась в траур, оставив на сына, Иосифа II, и управление жизнью двора, и правление империей. Поскольку капельмейстер двора умер, Вольфганг был готов к исполнению этой должности, но ему предпочли Йозефа Бонно, чей возраст внушал больше доверия — ему было шестьдесят три года, а Моцарту всего семнадцать, и Бонно был наделен довольно значительным талантом исполнителя религиозной музыки и оперного композитора. В этот период в Вене было так много крупных музыкантов — или по крайней мере считавшихся крупными согласно эстетике времени, сильно отличавшейся от нашей, — что Моцарт буквально тонул среди почтенных Сальери, Гассманов и Галуппи, деливших аплодисменты с Хассе и Глюком.

Поэтому можно было подумать, что забрезжила заря новой удачи, когда баварский курфюрст Максимилиан III, вспомнив о былых визитах маленького Моцарта к своему двору, заказал ему оперу к предстоявшему Мюнхенскому карнавалу. В то время карнавал в Германии, подобно итальянскому, был поводом для шутовских дивертисментов, и во время этих празднеств бушевало ничем не сдерживавшееся народное веселье. Знать и люди со вкусом пользовались этим случаем, чтобы ставить великолепные зрелища, не имевшие никакого отношения к «собачьей свадьбе», предлогом для которой карнавал стал в наше время. Каждый карнавал сопровождался рождением нескольких новых замечательных музыкальных произведений, и заказ Максимилиана III мог стать прекрасным поводом для того, чтобы укорениться в Мюнхене, чего пламенно желал Леопольд-Должность, которую Вольфганг занимал при Коллоредо, — концертмейстера, но уже не почетного, а штатного, — запрещала ему работать на другого «покровителя» без разрешения того, кому он подчинялся. Поэтому Моцарт был обязан сообщить о предложении баварского курфюрста архиепископу, который, не желая вызывать

неприятности такого важного лица, позволил Моцарту написать оперу и поехать в Мюнхен для наблюдения за ее постановкой. Максимилиан III сам был хорошим музыкантом и даже, как говорили, виртуозом игры на виоле да гамба. Его сестра училась композиции у Хассе и написала несколько опер. Оркестр под управлением Камерлохера был хорош, балетные номера ставил Новерре, один из самых блестящих хореографов того времени. Жители баварской столицы любили музыку и разбирались в ней настолько, что это даже настораживало певцов и музыкантов. Работать для Мюнхена считалось тем более привлекательным, что интендант театров граф Со выказывал большую доброжелательность к подчиненной ему труппе. В качестве сюжета оперы курфюрст выбрал поэму Кальцабиджи *Мнимая садовница*. Хорошие тексты для опер были такой редкостью, что этот уже использовался в предшествовавшем году для оперы Анфосси. По правде говоря, тема эта была неблагоприятной. Ее обычно использовали в комедиях ошибок и в буфф-эпизодах, которые всегда нравились любой публике. Сюжет мог быть абсурдным, глупым или незначительным, что не имело ровным счетом никакого значения, лишь бы на текст либретто хорошо ложилась музыка. Необычайная удачливость такого человека, как Метастазιο, объяснялась той гибкостью, с которой, его поэтическая выдумка спонтанно принимала форму оперы. Кто не почувствовал бы себя разочарованным, читая драму Метастазιο без сопровождавшей ее музыки? Однако он строил из себя гения и упивался самой громкой славой благодаря не столько собственно поэтическому качеству его произведений, сколько удобству моделирования оперной музыки на его тирады.

Мы не станем пересказывать приключений маркизы Виоланты «мнимой садовницы», но следует отметить в этой опере нечто очень новое и очень важное: смешение обоих жанров до того строго разделявшихся — *буфф* и *серии*. В этом смешении просматриваются все будущие оперы Моцарта — *Свадьба Фигаро*, *Так поступают все* и *Дон Жуан*. Некоторые места оперы настолько опережают произведения юного Моцарта, что порой приходит в голову мысль о позднейших переработках, но, по-видимому, их никогда не существовало. *Мнимая садовница* в целом такова, какой была создана в Мюнхене к карнавалу 1775 года, и это необычное для того периода соединение драматического с буффонадой объясняется самим темпераментом Моцарта. Такое соединение трактуемое в аналогичной манере и по тем же причинам, мы обнаруживаем в прекрасной опере Рихарда Штрауса и Гуго фон Гофманстала *Ариадна на Наксосе*. Что толкнуло Моцарта на создание, вопреки всем традициям, этого сплава комического и патетического?

Прежде всего не следует забывать, что Вольфганг больше не ребенок. Он уже пережил первые опыты страсти; пробудилась его чувственная жизнь, и если в письмах к сестре он по-прежнему передает этот сюжет в шутовском тоне, то, судя по самой музыке, очевидно, что бури, которые он описывает, его сердце уже познало. Он теперь понимает, что жизнь — это не только *буфф* и *сериа*, что в одних и тех же персонажах смешиваются смешное и трагическое. Жизнь не была бы полной, если бы была лишена этой сложной совокупности, если бы в одном и том же существе не боролись между собой, одновременно или поочередно, за одну и ту же душу несколько «я». Оставаясь гротескным, неистовство любви и ревность Осмина в *Похищении из сераля* предстают перед нами не менее мучительными и достоверными. Драматическая сторона любой человеческой жизни, которую высветила музыка Моцарта, возможно, сильнее, чем какая-либо другая, делает реальными, жизненными даже буффонадные сцены оперы *Так поступают все*; и может быть, именно буффонадные сцены в этой по существу трагической опере являются поистине самыми драматическими, поскольку сама судьба персонажей определяется комическим маскарадом, призванным убедить обоих любовников в неверности их любовниц. По той причине, что музыка Моцарта, даже выражая внутреннюю трагедию, всегда сохраняет некий запас сдержанности, скромности и тайны, долгое время игнорировалась романтическая сущность его творчества, и я нахожу весьма уместным то, что она совсем недавно была специально подчеркнута в книге г-на Жана Витольда «Неизвестный Моцарт». Тот факт, что Моцарт стал романтиком раньше романтизма в литературе, до хронологически официального начала романтизма с *Бури и натиска*, все то, что он сочинил, достаточно полно и красноречиво раскрывает его личность, чтобы не впасть в ошибку, представляя его исключительно в ореоле легкомысленного рококо. Никогда стон сердца, истерзанного желанием, ревностью, сомнением, уходом любимого человека, не передавался с такой полнотой и глубиной; никогда ностальгия страсти, измученной стремлением к недостижимому абсолюту, не была выявлена столь четко и такими простыми средствами, с полутонами бесконечной деликатности, делающей их еще более прозрачными и внятными для тех, кто умеет слушать. Над моцартовским романтизмом довлеет, маскируя его, чувство величия человека, которое, чтобы быть услышанным, прибегает к откровенности вполголоса, а не громким, бурным выкрикам. И именно это стремление охватить все то, что составляет жизнь человека, обеспечивает у Моцарта симбиоз драмы и фарса во всех его произведениях, вплоть до самых серьезных, придавая им

за счет этого самого контраста еще более возвышенную серьезность.

Либретто Кальцабиджи способствует этому слиянию элементов, только на первый взгляд противоречащих друг другу. Реальное или притворное помешательство, подмена персонажей — все это существовало в первоначальном тексте, который поименно обозначал персонажей серьезных и персонажей *буфф*; важно также напомнить, что итальянское слово *buffo* не предполагает шутовство в том смысле, в каком мы воспринимаем его сегодня. Термины *легкий* и *трагический* больше подошли бы для того, что Кальцабиджи подразумевает под словами *buffo* и *seria*, да и сама музыка Моцарта стирает барьер между этими двумя категориями; легкость в *Мнимой садовнице* заявляет о себе на грани трагедии, точно так же как в более поздних операх трагическое никогда не оказывается полностью свободным от легкости. Чтобы понять атмосферу этих произведений, как мне хотелось бы верить, вечных, но несущих тем не менее отпечаток своей эпохи, нужно постичь самые характерные черты того времени. На границе рококо и романтизма — между которыми, впрочем, не существует никакой, демаркационной линии, кроме той, которую определяют для облегчения своих хронологических построений историки искусства, — во Франции мы находим живопись Ватто, в Германии романы Жан Поля, одновременно романтические и сохраняющие стиль рококо. Музыка Моцарта, насквозь пропитанная «прелестями XVIII столетия», обычно произвольно стилизуемыми и представляемыми столь односторонне, *что* их истинное значение от этого чаще всего утрачивается, изначально содержит в себе весь романтизм, и не только в его симфониях, операх, концертах, но даже в дивертисментах, «легких» произведениях, написанных «по случаю», где голоса духовых инструментов — флейты, валторны, гобоя — уже сами по себе содержат всю романтическую ностальгию, весь этот *Sensucht*, сотканный из Желания недостижимого, ненасытной надежды на полноту, в которой отказывает жизнь, чувство, которое артист познает в тот момент, когда достигает границ невыразимого.

Мнимая садовница Моцарта особенно интересна тем, что содержится в ней еще в зародыше, в потенции и что получит развитие в последующем. Несомненно, современники Моцарта не понимали этого. Только отодвинувшись от него на какое-то расстояние, можно поставить произведение искусства в «правильный момент времени», потому что мы, именно мы, знаем, что за этим последовало, что оно предвещало и что готовило, поэтому у нас есть возможность сегодня уточнить место, которое занимает — должен был занимать — Моцарт в истории романтизма. Именно в этой перспективе дискуссия об истоках и происхождении его

творчества обретает весь свой смысл. И мы не должны забывать, что для Шумана именно романтическая ипостась Иоганна Себастьяна Баха являлась главным вкладом в произведения, которые сегодня относят к чистому классицизму. И именно истинный романтик Кристиан Даниэль Шубарт, услышав *Мнимую садовницу* в Мюнхене, писал в «Немецкой хронике» 14 января 1775 года о своих впечатлениях в следующих весьма характерных выражениях: «Я слушал оперу-буфф восхитительного гения Моцарта. Она называется *Мнимая садовница*. В ней здесь и там вспыхивают языки гениального пламени, но это еще не тот священный огонь, безмятежный и спокойный, который поднимается в клубах ладана к небу. Если Моцарт не растение, выращенное в оранжерее, он должен стать одним из величайших композиторов, какие когда-либо жили на свете». Здесь Шубарт говорит о том, что еще было недоделано с романтической точки зрения в произведении подростка, которому не доставало опыта, способствующего созреванию человека и завершающего полное становление его индивидуальности. Многие ли из слушателей смогли оценить подлинное содержание этой оперы? Несомненно, очень немногие. Архиепископ Коллоредо, который в это время находился в Мюнхене, так мало ценил талант своего юного концертмейстера и так мало интересовался его творчеством, что уехал из города накануне представления *Мнимой садовницы*.

Успех оперы был огромен. Гордо рапортуя о событиях этого триумфального вечера, Вольфганг писал матери, оставшейся в Зальцбурге с Наннерль: «Слава Богу, мою оперу сыграли вчера, 13 января; и так она понравилась, что я просто не в силах описать маме, какой тут поднялся шум. Во-первых, театр был битком набит, так что многим Людям пришлось уйти. После каждой арии поднимался страшный шум и аплодисменты, и все кричали «viva Maestro!». Жена Их Светлости и вдовствующая мать курфюрста (которые сидели напротив меня) тоже сказали мне «браво». Когда опера кончилась, так все то время, покуда обычно публика тихо сидит в ожидании балета, все непрерывно аплодировали и кричали «браво!». Крики то затихали, то делались громче, и так без конца... После этого я пошел с папой в отдельную залу, через которую должны были пройти князь-курфюрст и весь двор, и я поцеловал руку Их Королевским Высочествам князю-курфюрсту и княгине, его супруге, а также другим высочествам, которые все были очень любезны. Сегодня с утра Его Преосвященство князь-епископ Шимзейский прислал сюда своего человека, чтобы поздравить меня с тем, что опера имела у всех совершенно исключительный успех. Что касается нашего возвращения, то сразу уехать

мы не можем, и мамочка не должна этого желать: она же знает, как полезно немного передохнуть! Мы вернемся довольно скоро! К тому же для этого есть неотложная и серьезная причина: моя опера будет дана снова в следующую среду, и для ее хорошего исполнения необходимо мое присутствие. Без этого ее больше не признают. Потому что здесь все происходит очень странным образом...»

Мы вернемся довольно скоро! Сколько оправданной тревоги и печальных предчувствий в этой короткой фразе! Моцарт очень хотел, чтобы успех его оперы окончательно обеспечил ему покровительство Максимилиана III. В Мюнхене далеко не все прекрасно — это промелькнувшее в его письме «здесь все происходит очень странным образом» дает повод для того, чтобы всерьез задуматься; Леопольд, по своему обыкновению вспыльчивый и желчный, всю критикует интенданта театра и жалуется на то, что граф Со плохо относится к Вольфгангу и строит против него козни. Конечно, Мюнхен не был землей обетованной; мало вероятно, чтобы отец и сын пользовались здесь большей независимостью чем при дворе князя-архиепископа, но они опасаются и возможно не без причины, что благосклонность, которой курфюрст удостоил юного композитора, заставит ревнивого Коллоредо удвоить суровость в отношении своих слуг-музыкантов.

Успех *Мнимой садовницы* не имел никакого практического значения в том смысле, что Максимилиан III не оставил при своем дворе ни маэстро, ни его отца, так что приходилось с тяжелым сердцем возвращаться в Зальцбург, в подчинение князя-архиепископа, к унижениям, которым, возможно бессознательно, этот знатный сеньор подвергал своих подданных. Однако он очень нуждался в Моцарте, и когда эрцгерцог Максимилиан, самый младший сын Марии Терезии, объявил о своем визите в Зальцбург, он поспешил заказать своему концертмейстеру оперу, предназначенную ознаменовать это событие. Опера по сюжету *Король-пастух* все того же Метастазии (KV 208) получилась довольно неровной. Сен-Фуа обнаруживает в ней стойкое влияние Иоганна Шоберта и воспоминания о французской опере. Хотя вездесущий Метастазии заявлял, что он очень доволен своей поэмой, и даже утверждал: «Ни одно мое произведение не было написано с такой легкостью, и мне не придется за него краснеть», — действие развивается здесь вяло, а поэзия так просто плоская. «И Моцарту не остается ничего другого, — пишет Альфред Эйнштейн, — как написать прекрасную музыку, опять-таки задуманную как музыка инструментальная: Но на этот раз она носит не столько симфонический, сколько концертный характер и предназначена для трех

сопрано и двух теноров в качестве «*voçi principali*». Хронологически сочинение *Пастуха* относится к тому же периоду, что и все пять концертов для скрипки; и Эйнштейн тонко узнает в нескольких ариях «слепки с первой части концерта, только в миниатюре. Другие опять-таки напоминают очаровательные *Andantino*, в которых вокалисту поручена роль облигатного solo». Но он также признает, что «расстояние, отделяющее это произведение от миланских опер и *Бетулии*, написанных всего двумя годами раньше, несоизмеримо». Но какое непрекращающееся обогащение приносят эти годы! Они, может быть, были самыми плодотворными за всю полную тяжкого труда жизнь Моцарта. Создается впечатление, что им овладевает какой-то неистовый творческий подъем, порождающий одновременно заказные произведения, которые он пишет ради удовольствия зальцбургских меломанов, и те, что ему диктует таинственная, могучая внутренняя потребность, бродящие в нем разряды которой то и дело превращаются в могучий поток. В 1773 и 1774 годах под его пером рождаются бесконечно разнообразные произведения; каждое из них является результатом какого-то открытия, какой-то победы в области создания квартета, симфонии, концерта. Мессы и мотеты свидетельствуют об углублении его религиозного мышления, он не устает при этом нанизывать на линейки нотной бумаги своим мелким нервным почерком ноты дивертисментов, которых без передышки требуют от него новые друзья. Став завсегдаем аристократических домов Зальцбурга, он неслыханно быстро пишет к многочисленным празднествам те самые *divertimenti* для струнных или духовых инструментов, которые украшают своим почти нечеловеческим изяществом прекрасные летние ночи под величественными деревьями парков или во дворах княжеских дворцов, где трели флейт и всплески арф гармонично опускаются на причудливые изгибы орнаментов рококо. Моцарт часто поднимает обычную «пьесу к случаю» до самого высокого излияния чувств гения, и тогда мы получаем *Хаффнер-серенаду* (KV 250), *Lodronischenachtmusik* (KV 247) и *Дивертисмент* (KV 287), где валторны неким странно-изысканным образом сплетаются со смычковыми, *Концерт для клавира Ми-бемоль мажор* (KV 271), на который его вдохновила французская пианистка м-ль Женом.

Требовала свое и епископальная капелла. С присущим людям того времени нетерпеливым аппетитом к новизне Коллоредо требует неизданных композиций для своих торжественных служб. Наиболее характерными примерами этого стиля, охватывающего все инструменты и связывающего неаполитанский порыв с солидной, могучей сдержанностью

эберлинской традиции, являются *Кредо-месса* (KV 257), *Шнаур-месса* (KV 258), *Литания devenerabili' altaris sacramento* (KV 243), *офферторий «Venite populi»* (KV 260). Излияние религиозных чувств юного музыканта пока еще детское: ребенок обращается к святым образам со всей открытостью и наивностью чистейшего сердца. Однако именно из этого сердца прорастают и такие волнующие, такие «романтические» мелодии, какие он пишет для Жозефы Душек, прекрасной чешской певицы, которая живет некоторое время в Зальцбурге и в которую, по-видимому, Моцарт был влюблен.

Жадная поспешность, с которой зальцбургское общество «поглощало» музыку Вольфганга, готовность, с какой он откликнулся на его запросы, могли бы натолкнуть на мысль, что Моцарт был «музыкальным королем» небольшого города. Увы! Во все времена оказывается верной мысль о том, что нет пророка в своем отечестве: в этот период, когда Моцарт достигает полного расцвета, в самых разнообразных и самых блестящих проявлениях его гения присутствовал отзвук того, что этот человек, проживший всю жизнь в одиночестве, чувствовал себя еще более одиноким среди толпы, которая его не понимала. «Я живу в стране, где у музыки нет больших шансов», — написал он однажды своему итальянскому учителю падре Мартини. И все это время с ним рядом отец, который всегда оставался для него надежным наставником и непогрешимым советчиком, но он больше его не понимал. Разлад между скрупулезным прагматиком Леопольдом и гением, страстно желавшим свободно повиноваться приказам своего внутреннего «сюзерена», диктует старому композитору, становящемуся сварливым педагогом, фразы вроде следующей: «Лучше никому не показывать того, что не делает тебе чести. Именно поэтому я не рассылал ничего из твоих симфоний, зная заранее, что с приходом зрелого возраста и большей проницательности ты будешь рад тому, что их нет ни у кого, даже несмотря на то, что, когда ты их писал, они могли тебе нравиться».

Какая колоссальная ошибка думать, что Вольфганг мог отречься хоть от одной написанной страницы! Знакомый с *Gradus* Фукса, хорошего ученика хороших контрапунктистов, Леопольд на самом деле так никогда и не пережил состояния того священного бреда, при котором рождалась музыка его сына. Старательно кропая рукой честного работяги технически правильные, но лишённые искры Божией произведения, автор *Прогулки в саях* больше не в состоянии был следовать за сыном на вершины, на которые тот поднимался, увлекаемый все выше и выше. И если его больше не понимал или плохо понимал Леопольд, всегда питавший искреннюю пылкую любовь к сыну, которым восхищался и для которого желал все

большей и безупречной славы, то что мог думать о нем спесивый и деспотичный дворянин, князь-архиепископ, для которого какой-то концертмейстер был не более чем секретарем или конюхом — его отправляли обедать за один стол с прислугой?

Усердие, с которым Вольфганг выполнял свои обязанности, восхитительные музыкальные произведения, звучавшие под сводами епископальной церкви, не могли быть причиной того холодного и даже несколько презрительного безразличия, с которым Его Преосвященство Иероним Коллоредо относился к дворовому музыканту. Он по-прежнему отказывал его отцу в титуле первого капельмейстера, на который тот имел право уже хотя бы по старшинству, и когда это место стало вакантным, предпочел ему какого-то итальянца Фискьетти. Возможно, Леопольд в какой-то мере сам был повинен в немилости по отношению к себе: бесконечные поездки, долгое отсутствие (за десять лет он больше шести находился вдали от Зальцбурга), открыто афишировавшаяся им занятость исключительно обучением сына вызвали недовольство хозяина, которому не раз приходилось упрекать его, и не без оснований, в том, что тот приносит официальные обязанности в жертву своей деятельности в качестве семейного учителя. Коллоредо оставался вежливым, но непреклонным, неспособным на малейшее проявление расположения или симпатии. Вольфганг исправно поставлял требуемые дивертисменты для праздников, вечеров, интродукции к банкетам, религиозные сонаты и мессы, «длинные» и «короткие», — десять месс за десять лет — для служб архиепископа, не удостоиваясь ни слова благодарности или одобрения. Немилость князя-архиепископа выражалась только в своего рода молчаливом недоброжелательстве, но при этом чувствовалось — достаточно малейшей вспышки, чтобы разразилась буря, в результате которой Моцарты будут выброшены на улицу, на произвол судьбы, подобно многим музыкантам, лишенным работы и покровительства.

Неуверенность в завтрашнем дне, тревога, вызываемая злобной натурой хозяина и не совсем понятной приветливостью зальцбургских любителей музыки, наполняют меланхолией письмо от 4 сентября 1776 года, адресованное *molto reverendi Padre Maestro, padrone mio stimatissimo*, очаровательному и гениальному Джамбаттисте Мартини. Последний наставлял своих учеников, что строжайшее соблюдение контрапункта всегда должно так уравниваться выразительностью пения, чтобы в душе всегда присутствовали самые сложные и изощренные архитектурные звуковые построения.

В периоды пребывания в Италии падре Мартини действительно был

для Вольфганга вторым отцом, и именно ему молодой человек доверял свои заботы, тревоги и печали, посылая ему некоторые партитуры церковной музыки, в частности *Misericordias Domini* (KV 222), сочиненный в Мюнхене по предложению курфюрста: «Мой дорогой и многоуважаемый Отец и учитель, я очень прошу Вас высказать ваше мнение, откровенное и беспристрастное. Мы живем на земле для того, чтобы все время стараться узнать как можно больше, чтобы просвещать друг друга разговорами и стараться делать все больше и больше для прогресса наук и искусств. Как часто, ах! как часто, я испытываю желание быть рядом с Вами, чтобы иметь возможность беседовать с Вашим Отеческим Преподобием. Я живу в стране, где музыка мало что значит, хотя, не считая тех, что нас покинули, у нас еще остаются превосходные музыканты композиторы большого таланта, знаний и вкуса... Мой отец — капельмейстер в соборе, и это служит для меня поводом писать при случае церковную музыку. С другой стороны, он состоит при этом дворе уже тридцать шесть лет, и зная, что наш архиепископ не может и не хочет видеть рядом пожилых людей, он не принимает близко к сердцу свои обязанности и углубляется в литературу, которая всегда была его любимым занятием. Наша церковная музыка очень отличается от итальянской, но все больше и больше приближается к ней. Так, месса *Kyrie, Gloria, Credo*, соната с посланием, офферторий или мотет, *Sanctus* и *Angus*, даже самая торжественная месса, которую служит сам князь, не должны звучать дольше трех четвертей часа. Нужно специально учиться, чтобы преуспеть в такой композиции, тем более что при этом требуют, чтобы это была месса с большим оркестром, с военными трубами, литаврами и т. п. Ах! Почему мы так далеко друг от друга, мой дорогой Отец и учитель! Я хотел бы так много Вам сказать...»

Мы можем себе представить, о чем Моцарт не мог или не решался писать, несомненно опасаясь любопытства цензуры, которой князь-архиепископ подвергал почту своих музыкантов, зная, что они его не любят. Просить, чтобы он их отпустил, означало бы в случае его согласия утрату всякого постоянного пособия и полную неопределенность. Остаться — значит изо дня в день выносить присутствие безжалостного и высокомерного врага, вынуждающего тех, кто полностью от него зависит, болезненно переживать, что лишь благодаря подачкам такого человека они имеют шанс не умереть с голоду.

Втайне от своего грозного хозяина Леопольд слал одно за другим прошения своим иностранным друзьям, надеясь, что кто-то из них наконец вытащит их с сыном из этого ада. Он опасался также, как бы не оказалась утраченной репутация; завоеванная в турне, если Вольфганг слишком

долго не будет появляться в городах, которые когда-то ему аплодировали. Итак, теперь идет июнь 1777 года; уже четыре года молодой человек не покидал Зальцбург, если не считать краткого пребывания в Мюнхене. Пора ему снова начать ездить по миру, чтобы обновить поле своего вдохновения, познакомиться с новыми людьми, послушать музыку, которую там играют. Леопольд боялся, как бы постоянное пребывание в небольшом городе, где, правда только в исключительных случаях, принимают иностранных виртуозов и где музыкальная жизнь совершенно не обновляется, не стало тяжким бременем для его сына. И с сердцем, полным тревоги, употребив все требуемые уважительные формулы обращения, он просит разрешения уехать на несколько недель и в мучительном волнении ожидает ответа.

Ответ бил таким, какого и следовало ожидать, зная характер Коллоредо: формальный отказ в отношении Леопольда, присутствие которого необходимо при дворе. Что же касается Вольфганга, то он волен путешествовать по своему усмотрению. К сожалению, Леопольд до этого момента так бдительно оберегал сына, не допуская никаких затруднительных или неприятных контактов с внешним миром, что в двадцать один год Моцарт оказывается безоружным, как ребенок, совершенно неспособным решать практические проблемы, одним словом, таким, каким он будет всю свою жизнь.

К счастью, Вольфганг в приливе скверного настроения, вызванного манерой обращения прелата с отцом, отверг предоставление ему отпуска. Сжигая за собой все мосты, он послал Коллоредо прошение об отставке с поста концертмейстера в выражениях, исполненных собственного достоинства, которые взволновали бы любое менее сухое сердце, но не сердце архиепископа: «...Я по совести, перед Богом обязан по мере сил засвидетельствовать признательность отцу, который посвятил все свое время моему образованию. Я должен облегчить его бремя и отныне работать для себя и ради своей сестры, которую мне было бы досадно видеть посвящающей столько часов игре на фортепьяно, если бы она не смогла использовать свои знания для полезной работы. Да позволит мне Ваше Преосвященство самым почтительным образом просить Его о моей отставке, потому что я должен воспользоваться этим осенним месяцем, в который мы вступаем, чтобы не попасть в перерыв холодных месяцев зимнего сезона, который уже близко. Ваше Преосвященство не примет неблагоприятно мою смиреннейшую просьбу, поскольку Они три года назад, когда я просил разрешения совершить поездку в Вену, сооблаговостили сказать мне, чтобы я ни на что от Них не надеялся и что было бы лучше, если бы я поискал удачи в другом месте. Я с глубочайшим

уважением благодарю Ваше Преосвященство за все высокие милости, которыми Они меня удостоили, и, льстя себя надеждой на возможность служить Им в моем зрелом возрасте более успешно, чем теперь, отдаю себя на Их благорасположение и милость...»

Глава восьмая

Алоизия

«После вашего отъезда, охваченный грустью, я поднялся по лестнице и в изнеможении упал на стул. Когда мы прощались, мне с трудом удавалось сдерживать волнение, чтобы момент разлуки не был слишком мучительным. В суматохе отъезда я забыл дать сыну отцовское благословение и, подбежав к окну, послал его вам вдогонку, хотя экипаж успел выехать за ворота и я понял, что вы уже далеко. Я долго сидел, не способный ни о чем думать. Наннерль горько плакала, и мне стоило большого труда ее как-то утешить. Она жаловалась на боль в голове и животе, и в конце концов ее вырвало. Обмотав голову полотенцем и затворив все окна, она улеглась в постель. Рядом с нею свернулся Бимбес. Я пошел к себе, совершил утреннюю молитву, после чего в половине девятого растянулся на кровати с книгой и, немного успокоившись, в конце концов уснул. Разбудила меня подошедшая к кровати собака. По тому, как она выказывала желание выйти, я понял, что было уже за полдень и что пора ее выгулять. Я встал с кровати, убедился в том, что Наннерль крепко спит, и надел меховое пальто. Часы пробили половину первого. Вернувшись с собакой, я разбудил Наннерль и попросил, чтобы подали завтрак. Она не была голодна, есть ничего не стала и, сразу же поднявшись к себе, улеглась снова; когда ушел Буллингер, я опять прилег с книгой и молился. К вечеру она почувствовала себя лучше и захотела есть. Мы сыграли партию в пикет и пообедали в моей комнате, потом, после еще нескольких партий, с благословением Божьим улеглись спать. Так прошел этот грустный день: никогда раньше я не думал о том, что нам придется его пережить».

Пока Леопольд Моцарт с тоской бродил по внезапно опустевшему после отъезда Вольфганга дому, экипаж, увозивший юного композитора и его мать, без помех катился по мюнхенской дороге. Вольфгангу, конечно, было грустно расставаться с отцом, но к этому чувству примешивалось волнующее ощущение свободы. Впервые он отправлялся в поездку не как маленький мальчик, послушный отцу, а как человек, получивший возможность поступать так, как ему хочется. Его мать, женщина с приятным, легким, чтобы не сказать слабым, характером, не навязывала ему какого-либо подобия авторитарной, тем более тиранической воли,

которой его постоянно подчинял Леопольд. Она сопровождала сына, чтобы заботиться о нем, следить за всем, что связано с материальной стороной жизни, которой сам он заниматься был совершенно не способен, окружать его нежностью и вниманием посреди одиночества, которое всегда угнетает человека в чужом городе. Но она оставалась незаметной, где-то на заднем плане и не оказывала никакого влияния на поступки сына, который теперь должен был сам решать, что и как ему делать.

Леопольд решил издали управлять сыном посредством длинных, исполненных благоразумия, строгих писем, требуя в ответ на них подробного отчета обо всех действиях и поступках Вольфганга. Таким образом, отцовский контроль никогда не прерывался: из Зальцбурга этот педант продолжал манипулировать своим послушным ребенком ради того, что считал самым полезным и эффективным для его репутации и искусства. Но уже сам тот факт, что перед глазами Вольфганга не маячило серьезное хмурое лицо отца, наполнял его каким-то лихорадочным энтузиазмом. Он то напевал, то записывал несколько тактов музыки на походном пюпитре, то, наклонившись, смотрел через стекло на проплывавшие мимо пейзажи, то снова принимался писать, тогда как его мать, убаюканная плавным раскачиванием экипажа, спала, забившись в угол. Для этой поездки они купили почтовую карету, чтобы не зависеть от дилижансов, надеясь ее выгодно продать, когда она больше не понадобится. На деле же в отсутствие отца с его хозяйственной хваткой ни Вольфганг, ни его мать не были способны вести какие бы то ни было дела или переговоры такого рода. Когда все же придется отделаться от этого экипажа перед отъездом из Маннгейма в Париж дилижансом, им будет стоить большого труда не то что получить хорошую цену, но хотя бы не дать ограбить себя перекупщикам, предложившим смехотворную сумму. «Сегодня явился один тип, который поднял цену с 30 до 38 флоринов, — писал Моцарт отцу 11 марта 1778 года. — Может быть, мне все-таки удастся получить 40. Он с серьезным видом заявил, что кузов сохранился очень хорошо, но ходовую часть придется менять. Он придет завтра утром, и — если даст 40 флоринов, я экипаж отдам, слава Богу!»

Тревоги Леопольда были вполне обоснованны: Вольфганг, благородный, беззаботный, не знающий цену деньгам, не способный их сберечь или хотя бы экономно расходовать, на протяжении всей жизни вел домашнее хозяйство разорительно. Отец хорошо это знал, и это его очень заботило. «Вольфганг, — ворчал он, — слишком легкомыслен!» И действительно, первое, что он увидел после проводов, войдя в комнату сына, был портфель с рекомендательными письмами, дипломами,

аттестатами, одним словом, со всеми документами, которые были необходимы этому несобранному юноше в поездке.

С легким сердцем, обуянный духом свободы, Вольфганг ощущал себя совершенно счастливым. Он даже испытывал какое-то новое, незнакомое раньше, отчасти детское удовольствие, думая об ответственности, которая легла на его плечи: он сам вел переговоры с форейторами, с владельцами постоянных дворов, окружал любовью и вниманием мать, растроганную его предупредительностью. Его приводили в восторг все приключения, даже неприятные происшествия дальней дороги. *Viviamo como i principi!* — радостно восклицает он, а Леопольд, читая его письмо, хмурит брови, думая о превратившихся в дым деньгах, потому что желание жить по-княжески стоит недешево. Можно догадываться о том, что Вольфганг делал все, что мог, для того, чтобы развеселить оставшегося в Зальцбурге отца и отвлечь его от беспокойных мыслей; время от времени в его письмах проскальзывает и упоминание о некоем муфтии — предосторожность нелишняя, если вспомнить о цензуре архиепископа Коллоредо, заставляющей Моцарта писать, например, такие фразы: «Если муфтий мерзавец, то Бог-то, милосердный и сострадающий, всегда посочувствует».

Прибытие в половине пятого 24 сентября в Мюнхен не было отмечено ни торжественным, ни просто сердечным приемом. «Нашу карету под конвоем гренадера, не выпускавшего из рук ружье с примкнутым штыком, сопровождали в таможенную канцелярию». Однако после завершения формальностей путешественники довольно комфортабельно устроились в гостинице «Черный орел», хозяин которой являл собою совершенно необычное исключение в корпорации владельцев гостиниц. Прежде всего едва узнав, кто такой Моцарте, он с радостными возгласами заключил его в объятия и отвел ему самый лучший номер, доставив туда клавир и стопку нотной бумаги. Этот добрый человек вполне заслуживал хорошей репутации, которой пользовался среди мюнхенцев, называвших его «ученым хозяином гостиницы». Он стал для Моцарта добрым, щедрым и заботливым, преданным другом, почти отцом. Когда все попытки Моцарта добиться для себя достойного места окажутся безнадежными, выход из положения найдет, как его называл Вольфганг, «эрцгерцог Альберт».

«С момента моего приезда в голове Альберта зреет план, выполнение которого не представляется мне невозможным. Он хотел бы объединить десяток хороших друзей, которые вносили бы каждый месяц всего по одному дукату. Это составило бы десять дукатов, или пятьдесят гульденов, в месяц — шестьсот флоринов в год. Если бы я получал еще всего двести флоринов от графа Со, было бы уже восемьсот флоринов...» Таковы были

несбыточные расчеты, в которые погружались после ужина музыкант и его гостеприимный хозяин, окруженные добрыми друзьями, благородными меломанами, потягивавшими свои длинные трубки и опустошавшими пивные кружки, глубокомысленно задаваясь вопросом о том, как вытащить из затруднительного положения этого юного композитора, такого милого и талантливому...

К сожалению, две сотни флоринов от директора музыки двора по-прежнему оставались несбыточной мечтой. Шли дни, а Вольфганг слышал лишь любезные обещания, к тому же довольно уклончивые. Вольфганг отправился к графу» который, к несчастью, оказался на охоте, да и в последующие дни этот благородный человек оставался неуловим. Наконец, совершенно случайно, встреча все же состоялась; «Входя в дом, я в дверях встретил выходящую актрису г-жу Ниесер. — Вы, разумеется, хотите видеть графа? — спросила она. — Да. — Он, кажется, все еще у себя в саду! И один Бог знает, когда вернется оттуда!» Я спросил у нее, где находится этот сад. «Хорошо, — отвечала она, — мне тоже нужно с ним поговорить! Пойдемте вместе». Так Моцарт получил долгожданную аудиенцию. На его замечание о том, что в Мюнхене нет серьезного композитора, граф ответил, что это ему хорошо известно, но когда Моцарт заговорил о том, что он охотно стал бы этим композитором, тот ограничил» лишь советом попросить аудиенции у курфюрста.

Однако курфюрст, похоже, не был к этому расположен. Граф Цайль, у которого Моцарт поинтересовался судьбой своей просьбы, ничем не смог его порадовать: «Я думаю, что мы не слишком в этом преуспеем. В Нимфенбурге я за обедом поговорил об этом наедине с курфюрстом, и тот сказал: «Теперь еще слишком рано. Пусть он едет дальше, пусть побывает в Италии, станет известен. Я ему не отказываю, но пока еще слишком рано». Ответ был многозначительным, так как показывал, что в то время немецких музыкантов ценили только после признания их в Италии. Итальянцы занимали почти все места композиторов, музыкантов, певцов, капельмейстеров.

Это подтверждают и советы баварского курфюрста: если в Мюнхене и не игнорировали успехи Моцарта за время его трех поездок на Апеннинский полуостров, то считали, что успехи эти немногочисленные стоили, поскольку тогда он был просто «вундеркиндом». Прежде чем взять Моцарта к себе на службу, баварцы хотели знать, как Италия оценит этого молодого человека теперь. На самом деле двор был расположен к тому, чтобы удержать его, но хотел, чтобы это было не слишком дорого.

Друзья торопили Моцарта поговорить с самим монархом, а не через

его подчиненных, среди которых могли быть люди, мало расположенные к Вольфгангу. У «эрцгерцога Альберта» связей при дворе не было. Графы Цайль и Со явно не хотели докучать Его Высочеству; к счастью, попытки виолончелиста Вошитки организовать этот разговор оказались успешными. О том, как это произошло, Моцарт так сообщал отцу:

«Сегодня, 30-го, в девять часов, я отправился ко двору, как было условлено с г-ном Вошиткой. Там все были одеты в охотничьи костюмы. Камергером был барон Керн. Я должен был прийти сюда вчера вечером, но не мог обидеть тем самым Вошитку, который сам вызвался устроить мне разговор с курфюрстом. В десять часов он отвел меня в небольшой кабинет, через который должна была пройти Ее Высочество супруга курфюрста, отправляясь на церковную службу перед охотой. Прошел граф Со, очень по-дружески меня приветствовавший: «Поздравляю вас, мой дражайший Моцарт!» Когда ко мне приблизился курфюрст, я сказал ему: «Соблаговолите, Ваше Высочество, позволить смиренно припасть к Вашим стопам и предложить Вам свои услуги. — Так, значит, вы навсегда покинули Зальцбург? — Да, Ваше Высочество, навсегда. — Почему же? Вы не нашли общего языка с архиепископом? — Помилуйте, Ваше Высочество, я просто попросился уехать в эту поездку Он отказал мне, и это вынудило меня пойти на такой решительный шаг. Но я уже давно намеревался уехать. Зальцбург для меня не место, нет, конечно, нет! — Боже, какой молодой человек! А ваш отец еще в Зальцбурге? — Да, Ваше Высочество, он тоже смиренно припадает к вашим стопам. Я уже трижды ездил в Италию, написал три оперы, я член Болонской Академии и прошел испытание, над которым многие маэстро трудились в поте лица по четыре-пять часов и с которым я справился за час. Это подтверждает, что я в состоянии служить при любом дворе. Мое единственное желание — служить Вашему Высочеству, которое само является крупным... — Да, дитя мое, но сейчас нет вакансии! Мне очень жаль... Если бы только была вакансия... — Уверю вас, Ваша Светлость, что я сделаю честь Мюнхену. — Да, но все это ничего не меняет... нет вакансии...»

Было невозможно вытянуть из князя что-то другое, кроме этих слов, которые означали окончательный отказ. Как невозможно было и еще раз увидеть Его Высочество: двор собирался покинуть Мюнхен 3 октября и вернуться только в конце месяца. Таким образом, было бесполезно задерживаться в городе, здесь уже явно нечего было ожидать, кроме удовольствия послушать пение хорошенькой маленькой Кайзер, которой искренне восхищался Моцарт. Он признавался в том, что эта юная певица исторгла «не одну слезу из моих глаз»; возможно, в его сердце пробудилось

к ней и более нежное чувство. Он горячо рекомендовал ее и умолял своего отца пригласить ее в Зальцбург. Чтобы быть совсем точными, добавим, что, когда Леопольд услышит очаровательную крошку, он выразит сыну удивление по поводу того, что тот так увлекся вполне заурядной, как он ее назвал, актрисой. Правда, у отца и не было никаких причин очаровываться ею.

И если во время пребывания в Мюнхене юная певица, казалось, играла некоторую роль в чувственной жизни Вольфганга, то главное место в нем со времени приезда нашего музыканта в Аугсбург заняла совсем другая прелестница: некое своеобразное создание, племянница Леопольда Мария Текла Моцарт. Она была ребенком во время предыдущего пребывания Моцарта в этом городе. Какие чувства испытывал он к своей кузине *Бесль* в том 1777-м и в последовавшие годы?

Непохоже, чтобы он любил страстной любовью эту забавную крошку, некрасивую, но свежую, умную, лукавую, которая не лезла за словом в карман в том комедийном дуэте, которым была их переписка. Кузина — довольно развязная девушка, обожавшая шутить с этим уже ставшим знаменитым кузенком, — с готовностью откликалась на, возможно, несколько рискованные развлечения; во всяком случае, «письма к Бесль» позволяют догадываться о том, что они не всегда были невинными. Известный штамп, представляющий Вольфганга неким эфирным созданием, не чувствовавшим земли под ногами, которого без конца баюкает некая сверхъестественная сила, не учитывает реальных сторон жизни юного маэстро, которые нельзя упускать из виду потому, что они превосходно дополняют его личность как человека и артиста. Моцарт был чувственно влюблен в Марию Теклу, как он влюблялся во всех женщин, которые волновали его воображение, — в Алоизию, Констанцу; похоже на то, что присутствие рядом с ним женщины было более необходимо для его чувств, нежели для сердца и ума. Очень чувствительный к красоте, обаянию, изяществу, он всегда будет влюбляться в женщин, даже довольно посредственных в чисто человеческом, интеллектуальном, духовном смысле. Он не идеализировал женщину, как это часто будут делать романтики; в этом смысле он скорее был человеком эпохи рококо, разумеется, не развратником, но любителем красивого тела, мужчиной, нуждавшемся в плотском единении. Естественно, он привычно уповал на тотальное слияние души и интеллекта, но за отсутствием этого вполне довольствовался той простой сексуальной интимностью, которая станет основой его союза с Констанцей.

С Бесль он погрязался в атмосферу отношений двух детей, вероятно,

оживляемую довольно пикантным эротизмом. Письма, которыми они обменивались, не были письмами о любви, но лишь откровениями партнеров по наслаждению. Мария Текла разрешала вольности, от которых сама, по-видимому, получала большое наслаждение. Она не драматизировала свою любовь к кузену, как это делала «дочь булочника» из Зальцбурга: раздосадованная тем, что ее оставил Вольфганг, та решила уйти в монастырь. Леопольда беспокоил ветреный характер сына; он осторожно давал ему советы, предвидя, что тот однажды окажется жертвой «амурных» забав. На отцовские упреки музыкант отвечал с шутовским поклоном, что если бы был обязан жениться на всех девушках, с которыми «шалил», их было бы у него на руках больше двух сотен.

Я допускаю, что здесь имеет место некоторое преувеличение. Моцарт не Дон Жуан и не Керубино; естественная потребность в нежности и тот порыв, который заставлял его полностью отдаваться, как только он чувствовал, что его любят, — или по крайней мере так думал, — были с детства основой его чувственной жизни. Эта чувственность расцветала, подогреваемая симпатией, и свертывалась, если окружавшие его люди бывали к нему безразличны или враждебны; это настолько верно, что, когда Вольфганг попадет в сети семейства Веберов, будет такое впечатление, что он полюбит всю семью одновременно, родителей и дочерей, потому что, скрадывая одиночество его жизни в Маннгейме, расчетливые богемные друзья одаривали его тем, лишение чего всегда заставляло его страдать: семейным очагом.

У дяди Моцарта, переплетчика, отца Марии Теклы, не было возможности поселить Вольфганга с матерью у себя, и они отправились в гостиницу «Ягненок» на Кройцгассе, где прожили до конца месяца. Все это время ему было не до забав с кузиной: больше захваченный музыкой, чем этой милой девушкой, Вольфганг познакомился с фабрикантом фортепьяно Штейном, производившим великолепные инструменты. Обладая более широким диапазоном, ударно-клавишный инструмент, происходивший от клавикорда, был готов полностью заменить щипково-клавишный клавесин. Изобретение фортепьяно должно было перевернуть всю клавесинную музыку, предлагая профессионалам и любителям гораздо более широкие возможности. Моцарт понял это, когда Иоганн Кристиан Бах открыл фортепьяно англичанам. Одной из причин, усиливших влияние «лондонского Баха» на юного австрийца, было открытие того, что должно было вскоре стать в полном смысле слова романтическим инструментом.

Штейн был одним из страстных музыкантов, вроде тех, что часто появляются в сказках Гофмана, из тех, что вкладывали душу в

инструменты, которые создавали. «Когда Штейн заканчивает одно из своих фортепьяно, — писал Моцарт, — он первым делом садится за него (как говорил мне сам) и пробует все пассажи, переливы, интервалы; потом полирует, работает, пока инструмент не примет окончательный вид, — потому что работает он только ради музыки, а не ради собственной выгоды. Без этого все сразу бы кончилось. Он часто говорил: «Если бы я сам не был таким страстным любителем музыки, то давно бы потерял терпение и бросил эту работу. Но... Но я люблю инструменты, которые не обманывают исполнителя и служат долго». И действительно, его фортепьяно очень прочные. Он гарантирует, что дека не разобьется и не треснет. Изготовив деку, он выставляет ее на улицу, под дождь, под снег, выдерживает под палящим солнцем и что только с ней не делает, а потом приклеивает к ней кусочки древесины, чтобы сделать ее окончательно прочной и стойкой к деформации. И бывает в восторге если она трескается: это значит, что можно быть уверенным в том, что больше с нею ничего не случится. Часто он и сам делает в ней надрезы, чтобы затем заклеить их и сделать деку еще надежнее».

Вольфганг с огромной радостью играл на фортепьяно этого незаурядного человека, брата гофмановских героев Кrespеля и Крайслера. По инструментам он оценивал технический прогресс в этом деле, в частности, изобретенную Штейном конструкцию педали, «которую прижимают коленом, — в его инструментах она удобнее, чем в изделиях других мастеров: достаточно к ней лишь едва прикоснуться — и она срабатывает немедленно, а когда чуть отодвигаешь колено, не слышно никакой вибрации». Одним из крупных преимуществ его фортепьяно был «выбег звука», но «из ста изготовителей фортепьяно этим не занимается ни один, а без этого невозможно прекращение звучания или вибрации после удара по клавише. Молоточки у этого мастера падают точно в момент удара по расположенным над ними струнам, независимо от того, продолжаешь ли ты прижимать клавишу или отпускаешь ее».

Моцарт дал в Аугсбурге несколько концертов с большим успехом, но с довольно скромным денежным сбором. 24 октября мать и сын уложили чемоданы, обошли друзей и родственников с прощальными визитами, а 25-го, в своей прекрасной почтовой карете, отправились в замок Хохенальтхайм. Моцарт хотел навестить там князя Оттинген-Валлерштайна, с которым встречался в Неаполе еще ребенком и который тогда проявил к нему большую симпатию. К сожалению, князь был болен, и наши путешественники провели в его доме всего четыре или пять дней, после чего 29 октября отправились в Маннгейм. У этого князя, настоящего

знатока музыки, не было настолько большого двора, чтобы оставить музыканта при себе, но было известно его влияние на курфюрста Баварского и на курфюрста Пфальцского, и Моцарты надеялись на то, что его рекомендации широко распахнут перед ними двери этих высочеств.

Маннгейм, столица пфальцкого курфюрста Карла Теодора, гармонично сочетал французские манеры с германским духом. К тому же амбиции большинства мелких германских монархов XVIII столетия заставляли их соперничать с королем Франции. Каждый из них хотел иметь собственный замок, более или менее точную копию Версаля.

Французский вкус, французская мода были для них законом. Идеал высшей утонченности и элегантности, царивший в Париже, задавал тон во многих небольших германских дворах: здесь почитали энциклопедистов, говорили по-французски, приобретали картины Ватто, а Вольтер деспотически царил в умах князей, позволявших этому хулителю монархии бичевать себя. В Маннгейме больше чем где бы то ни было старались во всем подражать французам. Личный друг Вольтера курфюрст Пфальцкий сформировал свой образ мыслей по образцу поэта из «Заиры». Уже Шубарт в своей «Немецкой хронике» 1773 года удивлялся этому странному подражательству и писал: «Подданных курфюрста Пфальцкого можно было бы с одинаковым успехом принять как за колонию французов, так и за немецких провинциалов». В глазах Моцарта именно эта «галломания», к которой, впрочем, он останется совершенно безразличен (если не враждебен), придавала германским дворам некий особый шарм. Этот австриец чувствовал — или считал себя — «немцем», каким бы космополитом он ни был, а Маннгейм в эти 1777–1778 годы представлялся настоящей столицей музыки, и притом *музыки национальной*. Действительно, уже несколько лет, не отвергая, однако, крепко укоренившегося в нем французского вкуса, пфальцкий курфюрст эволюционировал в направлении создания *немецкого искусства*. Менее склонный к италомании, чем его соседи, он набрал в свой двор немецких музыкантов.

Гениальный Иоганн Стамиц превратил маннгеймский оркестр в лучший оркестр Германии, а значит, и всего мира. Вспомним об удивлении, испытанном Леопольдом и Вольфгангом, когда они несколькими годами раньше услышали этот оркестр в Мюнхене, и о любопытном похвальном отзыве отца Моцарта о его музыкантах: не бездарных, не пьяницах, не плутах. Преемники умершего в 1761 году Стамица продолжили его традиции дисциплины, культуры и вкуса. Именно в них «этот оркестр черпал убедительную силу своей интерпретацией тончайших нюансов,

разнообразием и современностью музыкальной выразительности. Virtuозность этого удивительного коллектива была такова, что обеспечивала даже второсортным произведениям восторженный прием публики». Подтверждение этого восторга мы находим у Шубарта, который не был ни музыковедом, ни критиком, но настоящим любителем музыки; он оставил следующее суждение, своеобразный пример «описательной критики», в высшей степени субъективной и выразительной: «По уровню интерпретации маннгеймский оркестр первый в мире. Его форте — это настоящий гром, его крещендо могучий водопад, диминуэндо — убегающий хрустальный ручеек, пиано — дыхание весны. Что до духовых, то все они в строго нужном месте поднимают и несут или наполняют и одушевляют бурю скрипок». А все потому, что в распоряжении пфальцских композиторов был такой совершенный инструмент, а оркестранты получали такие драгоценные уроки, что «Маннгеймская школа» сыграла значительную роль в развитии немецкой музыки в XVIII столетии.

В момент приезда Моцарта в Маннгейм дирижером этого превосходного ансамбля был Кристиан Каннабих. Религиозной музыкой ведал аббат Фоглер. Композитор Игнац Хольцбауэр из Вены занимал пост капельмейстера. Среди оркестрантов Вольфганг с радостью встретил таких по-настоящему гениальных исполнителей, как гобоист Рамм, валторнист Ланг, флейтист Вендлинг, альтист Карл Стамиц, сын бывшего блестящего дирижера, скрипач Крамер, виолончелист Данци — люди с европейской репутацией, достойные восхищения как мастера своего искусства. Вольфганг завязал с ними дружеские связи, особенно с Каннабихом, который восхитительно играл на фортепьяно и с которым он был счастлив работать. И наоборот, он инстинктивно не питал симпатии к аббату Фоглеру, словно предчувствуя ту пагубную роль, которую этот интриган, ревнивец, страшно завистливый человек сыграет в его жизни. С первого знакомства Фоглер показался ему «настоящим шутком в музыке, воображающим, что может сделать все, но неспособным ни на что». Кроме того, Фоглер ненавидел своих оркестрантов.

Если оркестром Моцарт, естественно, был очарован, то он не скрывал своего разочарования, слушая певцов. Действительно, в этот период самые красивые, самые *наработанные* голоса приезжали из Италии. В вокале Германия полностью зависела от Апеннинского полуострова, так как собственный ее уровень в этом отношении был много ниже. Делая акцент на симфоническом оркестре, а не на опере и с некоторых пор стремясь быть совершенно немецким, Маннгейм не имел хороших певцов. Моцарт же заявил, что не может исполнять здесь свои мессы, так как «невозможно

представить себе ничего более жалкого, чем голосовая группа... Здесь всего два кастрата, уже старые, которых просто держат, ожидая, когда они выдохнутся. Сопрано предпочитает петь альтом, так как не может брать верха. Несколько юношей, являющих жалкое зрелище, — тенора и басы на уровне наших певцов, поющих похоронные службы». Какое разочарование для человека, выше всего ценящего красоту человеческого голоса!

Музыканты окружили его приятнью и симпатией, правители тоже. Он ощущал самое лестное и деликатное внимание со стороны курфюрста и его супруги, которые приходили на каждый его концерт и усаживались совсем рядом с фортепьяно. Очень любезно принимала его «неофициальная курфюрстша», если можно так выразиться, любовница князя, очень талантливая актриса, ставшая графиней Хайдек, у которой от Его Высочества было четверо детей — сын и три дочери. Карл Теодор хотел, чтобы Вольфганг присутствовал на их уроках и давал советы по музыкальному образованию. В этой атмосфере доверия, восхищения и даже дружбы Моцарт расцветал. Без конца слушать превосходную музыку, чувствовать, что с тобой запросто общаются князья, допуская к интимным сторонам своей жизни, — что еще нужно, чтобы чувствовать себя счастливым? И действительно, изо дня в день повышался радостный тон писем Вольфганга. Несколько музыкантов, друзей Моцарта, намерены были поехать во Францию, пожить в Париже. Как хорошо было бы поехать с ними!

Леопольд одобряет этот план, который его очень устраивает: ему нравится, когда сын завязывает дружбу с хорошими артистами и оказывается в атмосфере их известности. Вендлинг, Рамм, Френцль не из тех, кем можно было бы пренебречь. Это превосходные инструменталисты, кроме того, хорошие советчики, сведущие и в том, что касается материальных выгод такой поездки. Вендлинг заявил, что Париж «пока еще единственное место, где зарабатывают деньги и где можно действительно добиться признания... Любой, сочинивший в Париже две оперы, получает твердое годовое жалованье. Там существуют также «Духовные концерты» — академия меломанов, где за симфонию платили пять луидоров. Если к тому же давать уроки, это приносит обычно три луидора за двенадцать занятий. И потом, можно размножать по подписке сонаты, трио, квартеты». И еще одно преимущество: матери Вольфганга не придется его сопровождать, поскольку друзья берут заботу о нем на себя. «Я поеду с человеком, который знает Париж до дна, и именно такой, каков он сегодня (потому что он сильно изменился)...» Получив согласие отца, Вольфганг занимается одеждой, которую должен взять с собой, — отъезд был

назначен на 16 февраля 1778 года. «Я буду следовать идеям и привычкам моих компаньонов по поездке и закажу себе черный костюм, оставив для Германии галуны, которые больше не модны в Париже. Во-первых, это сэкономит деньги (а это главная цель моей поездки в Париж), а во-вторых, такая одежда годна и для поездки за город, и для публичного торжества. В черном можно идти куда угодно».

Казалось, что Вольфганг уедет со дня на день. Но внезапно поездка откладывается на более позднее время. Удивленному отцу юноша отвечает сбивчивыми объяснениями. Поначалу речь идет лишь о простой задержке, потом о каком-то разладе между ним и его компаньонами. Еще недавно отзывавшийся о них с таким восторгом, теперь он намекает на то, что их общество ему не подходит. Леопольда беспокоит это изменение планов, и тревога его возрастает, когда из писем сына он узнает, что тот не хочет уезжать из Маннгейма. Верный своей обычной подозрительности, он видит что-то ненормальное в поведении Вольфганга; наконец, его тревожит то, что незнакомые ему люди из среды, совершенно отличной от той, к которой он привык у Каннабихов, Раммов и Вендлингов (они теперь представляются ему едва достойными внимания), занимают все больше и больше места в письмах и в жизни сына. В какой ужас, в какое негодование пришел бы Леопольд, если бы узнал, что невинный юноша стал добычей довольно подозрительной семьи с социальным статусом ниже среднего, — семьи Фридолина Франца Вебера, бывшего басиста маннгеймского оркестра, теперь ставшего суфлером и переписчиком нот. Весь капитал Фридолина — в трех дочерях, которых его ловкая в сомнительных переговорах жена намерена превратить в источник семейного процветания. Старшей, Жозефе, девятнадцать лет. Она певица и в 1788 году выйдет замуж за австрийца Франца Хофера. Вторая, моложе ее на два года, Алоизия, самая красивая. Она тоже поет, и именно ей прочат самое блестящее будущее в музыке. У третьей, Констанцы, приятное лицо, живой ум, она забавная, но никакого таланта в ней не просматривается. Есть еще и четвертая дочь, Мария София, но ей всего десять лет, и она не может приниматься в расчет в деле, о котором идет речь. Этот небезынтересный ансамбль дополнял, по всей видимости, сын, о котором никто ничего не слышал.

По-видимому, Моцарт завел большую дружбу с Фридолином Вебером, по его словам, «добрым и честным немцем, хорошо воспитывающим своих детей, что и является, разумеется, причиной, по которой здесь преследуют эту девушку...». Девушка, о которой идет речь, — Алоизия, восхитительно поющая чистым и прекрасным голосом. Ей недостает только *активности*,

чтобы стать примадонной в любом театре. Леопольд хорошо знает открытое сердце своего сына и понимает, что не напрасно люди взывают к его сердцу, восстающему против несправедливости, все более размягчаясь от сетований суфлера. Все сильнее волнуемый красотой чистого нежного голоса, Моцарт, Потрясенный до слез — так будет с ним всю жизнь — этим волшебным инструментом, голосом женщины, пытается положить конец остракизму, от которого страдают несчастные Веберы. Нужно, чтобы Алоизия сделала прекрасную карьеру, достойную ее таланта. Он посвятит этому не только все свои силы, но и средства, имеющиеся в его распоряжении. Вольфгангу представляется случай более близкого знакомства с Алоизией. Когда один из друзей, голландский офицер, приводит его в замок Кирххайм-Боланд принцессы Оранской, он обнаруживает там Веберов, так как Алоизия приглашена петь в концертах, которые будут здесь даваться в течение нескольких дней. В эти-то дни и зародится самая тесная близость между юным маэстро и актрисой. Они прогуливаются в тени громадных деревьев парка в сумерках, в час, когда музыка родников и фонтанов становится наиболее ностальгической; они слушают вместе нежный дуэт флейты и арфы, а когда в большой гостиной с причудливо-резной зеленой с золотом деревянной обшивкой стен Вольфганг аккомпанирует на клавире Алоизии, поющей его собственные мелодии, так и кажется (по крайней мере, самому Моцарту), что эти два существа, встретившиеся под романтической сенью, оба пламенные, одаренные талантом, созданы друг для друга и приведены в замок в стиле рококо для того, чтобы начать отсюда рука об руку путешествие в счастливую жизнь.

Однако похоже, что любовь в эти дни еще не возникла. Или, может быть, Вольфганг этого пока не осознает, потому что говорит только о чувстве жалости, которое вызывает в нем семья Веберов. «Мне так нравится эта семья, такая раздавленная, что я ничего не желаю сильнее, как постараться сделать ее счастливой, и, возможно, мне это под силу». Он слишком откровенен, слишком прям, чтобы, как говорится, подготовить себе почву, когда пытается разжалобить отца судьбой суфлера, ссылаясь на то, что Вебер очень похож, по меньшей мере в нравственном смысле, на Леопольда. «В поездке с ним я себя чувствую так, как если бы ехал с вами. И именно поэтому он мне так нравится. Кроме внешности, он во всем похож на вас. У него в точности ваш характер и ваша манера думать». После замка Кирххайм-Боланд они совершили вместе небольшую поездку, «и я должен признаться, что получил большое удовольствие от его общества; мы были довольны друг другом и радостны; я слышал человека,

говорившего так, как говорите вы; мне не нужно было ничем заниматься; одним словом, меня обслуживали как князя».

Вольфганг искренен; он влюблен в Алоизию, вероятно, сам того не понимая, но еще более он покорен этой семьей, где любят музыку, где приятно поют девочки, наконец, где он находит атмосферу семейного дома с некоторой более свободной тональностью, не совсем привычной, слегка богемной, которую не отторгает его ум, полный фантазии, импульсивный и по-детски легкий. Если бы это не казалось немного смешным, следовало бы предположить, что он влюблен во всю семью сразу. Он чувствует себя любимым, понятым, окруженным восхищением и заботливым вниманием; все понемногу заботятся о «князе». И становится очевидным, что, объятый такой простой, идиллической радостью, какую он испытывает, сравнимой с той, что очаровывает студента Гёте, гостя семейства Брионов в доме священника в Сесенхайме, он еще не начал «разбираться в лабиринте своих чувств». Его единственное желание в этот момент — увезти все семейство Веберов в Италию. Вебер уже принимает меры для организации концертного турне, в котором Алоизия и Вольфганг будут выступать вместе. И Вольфганг без всяких задних мыслей, не подозревая о том, что отец удивится проявлению такого энтузиазма в отношении совершенно незнакомых людей, не думая о вреде, который может причинить его карьере это единение с артистами, не имеющими никакой известности и не способными укрепить его славу, — Вольфганг просит отца выяснить шансы Алоизии на ангажемент в каком-нибудь итальянском городе. Больше того, он собирается привезти всю эту компанию в Зальцбург, чтобы Веберы и Моцарты познакомились лучше. «Моя сестра найдет в м-ль Вебер подругу и товарища, так как она пользуется здесь такой же отличной репутацией, как сестра в Зальцбурге, благодаря своим хорошим манерам и поведению, ее отец пользуется такой же репутацией, как мой, мать — как и моя мать, и вся семья — как семья Моцартов. Конечно, здесь, как и у нас, имеются завистники; но если припереть их к стенке, то они вынуждены будут сказать правду: все проходит, одна правда остается. Должен сказать, что радость моя была бы полной, если бы и я смог поехать с ними в Зальцбург, хотя бы только для того, чтобы вы ее послушали».

В письмах Вольфганг упоминает и о других поездках, в Швейцарию и Голландию, каждый раз с Веберами. Можно было подумать, что Моцарт забывает свои собственные интересы, чтобы заниматься только их проблемами; если он хочет сочинить оперу, то исключительно «для того, чтобы Алоизия получила признание за исполнение в ней роли, потому что если оперу сочиню не я, то как бы она не провалилась». Все подробности

этой странной совместной жизни, которую он собирается вести, были улажены Вольфгангом с тем же восхитительным отсутствием расчетливости, с той же детской наивностью, какая проявлялась во всех его поступках. «Если мы задержимся где-то надолго, другая их дочь, старшая, будет нам очень полезна: мы сможем вести собственное хозяйство, так как она умеет готовить...» Одна деталь должна была встревожить бдительного отца: едва изложив этот прекрасный план домашнего распорядка, Вольфганг признается, что у него осталось всего 42 флорина из 77, и мотив, которым он объясняет такую расточительность, еще раз говорит о наивности его детского сердца. В поездке он оплачивал не только свои, но и все расходы Веберов. «Резон для этого в той радости, которую испытывают одинаково думающие честные люди, находясь вместе». Хотелось бы знать, что думала обо всем этом г-жа Моцарт; возможно, что она, менее проницательная, чем ее муж, более податливая на уговоры, оправдывала планы сына и разделяла его чувства к Веберам. Вольфганг так и думал, полагая, что она точно так же очарована ими, поэтому пишет совершенно искренне, так как в нем нет ничего от мальчишки, желающего скрыть свои проделки: «Если бы мама не ленилась, как вы знаете, писать письма, она сказала бы вам то же самое». К тому же он полагал, что ни о какой поездке в Париж со своими друзьями-музыкантами Раммом, Вендлингом и Френцлем речи уже быть не может. Несмотря на то, что Моцарт все приготовил для этой поездки, которая должна была оказаться такой выгодной и даже решающей для его успеха, несмотря на то, что он заказал себе одежду по парижской моде и еще недавно ничего, казалось, не желал больше, чем осуществления этого плана, теперь он совсем о нем забыл. Не посоветовавшись с Леопольдом об этой смене друзей и маршрута, он уведомил своих несостоявшихся спутников о том, чтобы они больше на него не рассчитывали. Рамм — распутник, Вендлинг — атеист: «Меня приводит в ужас мысль о поездке в одной компании с людьми, чей образ мыслей так далек от моего и от взглядов всех порядочных людей...» Невозможно быть более категоричным. Плененный, захваченный в ловушку Веберами, Вольфганг отныне видит все маннгеймское общество их глазами. И заканчивает это письмо от 4 февраля заявлением, которое должно было вызвать дрожь у отца, всем пожертвовавшего ради сына, который теперь готов жертвовать собою ради какой-то подозрительной семьи: «Я написал вам обо всем, что у меня на сердце. Мама вполне довольна моими взглядами. Мне невозможно путешествовать с людьми — с кем попало, ведущими жизнь, за которую человек моложе их должен краснеть, мысль же о том, чтобы прийти на помощь бедной семье, ничего

не опасаясь, наполняет мою душу радостью».

Что бы ни говорил этот неосмотрительный мальчик, душа г-жи Моцарт была полна чувств, совсем не похожих на радость: как ни ленилась она писать письма, по утверждению сына, она распечатала его послание к отцу перед тем, как отправить в Зальцбург, и добавила постскрипtum, полный тревоги: «Изложенное выше должно дать тебе понять, что с тех пор, как Вольфганг завел новое знакомство, он готов отдать все ради этих людей. Правда, поет она несравненно, и, слушая ее, Вольфганг полностью забывает о своих собственных интересах. Мне никогда не нравилось общество Раммов и Вендлингов, но сказать ему ничего было нельзя, и я закрыла на это глаза. Как только он завел знакомство с семьей Веберов, наш сын совершенно и во всем полностью изменился. Мои замечания ему не нравятся, и он от них уходит. Одним словом, ему больше нравится проводить время в другом месте, нежели со мной. Ты должен решить, какие следует принять меры...» Г-жа Моцарт запечатала наскоро дописанное письмо сына, пока Вольфганг обедал. Именно это письмо заставило Леопольда действовать решительно и даже грубо: нужно спешить, чтобы вырвать бедного мальчика из когтей банды авантюристов, которые обдерут его как липку и никогда от него не отстанут! Отец понял, что на этот раз речь идет не о какой-то любовной интрижке без последствий, не о приключении, которые так часто случаются в жизни артистов и людей театра, а о махинации, способной разрушить будущее композитора, если, конечно, не разорвать сеть, которой опутали сына. Нужно, чтобы Моцарт как можно скорее уехал вместе с матерью в Париж, если уж для него так невыносимо общество музыкантов курфюрстского двора. В этом духе был изложен суровый ответ сыну от 12 февраля; прочитав его, Моцарт заболел и провел в постели несколько дней, так взволновали его отцовские упреки. Он хорошо понимал, насколько был прав отец, вся жизнь которого состояла лишь в одном — создании прочного фундамента славы Вольфганга. Читая это письмо сегодня, хорошо понимаешь, что оно было написано в едином порыве, вызванном негодованием и гневом. Леопольд лез из кожи вон, чтобы обеспечить сыну наилучшие шансы на успех. Сегодня он в стесненном положении, на нем поношенная, штопаная одежда; он отказывает себе во всем, что не на пользу сыну. Всеми его действиями руководила одна-единственная мысль, он отказался от собственной карьеры, рассорился с архиепископом, не без оснований упрекавшим его в манкировании своими обязанностями, за которые ему платят жалованье, — все ради того, чтобы следить за музыкальным образованием ребенка, а потом сопровождать его в поездках... И как могло случиться, что с

наивностью, слишком похожей на глупость, Вольфганг готов испортить свою жизнь, как последний простака, ради девушки, которая над ним смеется, и ради семьи, единственным намерением которой является выбивание из него денег! И Леопольд, разумеется, вовсе не преувеличивал, когда писал, что «он, похоже, спятил», вспоминая все мелкие увлечения, ради которых Вольфганг был готов отказаться от славы, удачи, реализации своей гениальности! Сколько раз он чувствовал себя действительно и навсегда влюбленным? Малютка Кайзер в Мюнхене, кузина в Аугсбурге, Роза Каннабих в начале пребывания в Маннгейме, теперь вот Алоизия Вебер... Бедный безумец! А его мать, позволившая заговорить себе зубы, тоже хороша: открыла глаза слишком поздно, когда бедный малыш уже потерял голову!

Слишком поздно? Нет, Вольфганг должен прийти в себя, образумиться, понять, что его истинный долг состоит не в том, чтобы устремляться на помощь людям богемы, которые к тому же, вероятно, еще и не отличаются особой щепетильностью, а в том, чтобы помочь старому отцу, сестре, которая «за эти несколько дней выплакала себе глаза», а в особенности подумать о самом себе и о самой настоящей из обязанностей — о долге перед своей гениальностью.

Леопольд выстраивал аргументы с логикой и силой, пробуждающими юношу от фантазмагии, принимаемой им за действительность. Планы поездки в Италию? Глупости! Как может претендовать на место *примадонны* девица, ни разу не певшая на сцене? Или он считает всех такими же наивными, как он, которого так легко одурачить? Он должен взять себя в руки, ясно осознать, что готов совершить самую большую глупость, какая может скомпрометировать все его будущее — будущее неловкого и неопытного идеалиста. «Все зависит от тебя, от твоего здравомыслия и ума. Или ты останешься нищим, никому не известным музыкантом; или станешь великим дирижером и композитором, о котором люди будут писать книги. От тебя одного зависит, кончишь ли ты на соломе, обвороченный какой-то девицей и обремененный кучей плачущих детей, или станешь знаменитым, богатым, уважаемым и вызывающим у всех восхищение человеком...» Страница за страницей отцовского письма выдержаны в этом напористом, но убедительном тоне. Отрезвленный, вырванный из своих мечтаний, Вольфганг был вынужден признать, что отец прав в каждом слове. И 28 февраля, вернувшись к послушанию и мудрости, он пишет слова, которые должны успокоить разбитое отцовское сердце: он едет в Париж. «Верьте мне. Я буду работать изо всех своих сил, чтобы сделать честь фамилии Моцарт».

Глава девятая

Снова в Париже

Молодой человек по настоянию отца уезжает от женщины, которую любит, чувствуя, как давит на него издали суровая отцовская воля. Угрюмый, грустный, скупко перебрасываясь словами с матерью в тесной почтовой карете, катящейся по скверной дороге под порывами весеннего ветра, Вольфганг с тревогой думал о Париже, с которым ему предстояло встретиться снова. Привыкший полагаться во всем на волю и советы отца, слишком быстро созревший в артистическом и чувственном смысле, а в материальной области сохранивший почти пассивную зависимость ребенка, он задавался вопросом о том, как будет жить в этом городе соблазнов, жестком со слабыми и жестоким к тем, кто не способен с не меньшей жесткостью защищать свое право на жизнь и славу.

Все десять дней путешествия, прошедшие между отъездом из Маннгейма и прибытием в Париж, были для молодого человека тяжким испытанием, как, впрочем, и для его матери, страдавшей, глядя на мучения сына. «Никогда раньше я не испытывал такой скуки», — писал он отцу из отеля «Четверо сыновей Эймона», что на улице Гро-Шене, «напротив улицы Круасан». Здесь все совсем не так, как во время его предыдущей поездки, не так, как было в особняке Бове французского посла. «Вам нетрудно представить себе, что значит покинуть Маннгейм и столько дорогих и добрых друзей, чтобы прожить здесь девять с половиной месяцев не только без них, но и вообще ни с кем не встречаясь, без единой живой души, с кем можно было бы погулять или поговорить». Расположение духа, в котором Моцарт ступает на парижскую мостовую, ежеминутно вызывает в его памяти семью Веберов, которая заменила в его сердце собственную семью. Г-жа Вебер «с ее добрым сердцем» связала ему две пары рукавиц на память и в знак признательности. Отец Вебер, суфлер, подарил ему том Мольера, которого Моцарт так и не прочел, и нотную бумагу. «Когда я уезжал, все они плакали. Простите меня, но когда я об этом думаю, и на мои глаза наворачиваются слезы. Вебер спустился со мною по лестнице и стоял на крыльце, пока я не свернул за угол улицы, крикнув мне издали напоследок «адье».

Это «адье» больно отзывается в нежном сердце Моцарта. Возможно, в этот момент он чувствует себя еще ближе к добряку Веберу, который, хотя

он и из богемы, должно быть, растрогался больше, чем его отец: тот после его отъезда в Маннгейм просто заперся у себя в комнате, чтобы тайком выплакаться. Леопольд порой раздражал его своей слишком навязчивой заботой, своими слишком настойчивыми советами. Он хорошо понимал, что отец прав, что все его предостережения основаны на жизненном опыте и на той надежде, которую Леопольд возлагает на гений Моцарта. Но нашему музыканту уже двадцать два года, и хотя он вполне признает обоснованность отцовских предостережений, они раздражают Вольфганга как посягательство на его независимость. Любовь, и притом любовь, вызывающая недовольство, вырыла пропасть между ним и родителями. Он принадлежит Алоизии, а через Алоизию — Веберам, проявившим к нему столько любви!

В завершение этой мрачной картины следует сказать, что дорожные расходы по мере приближения к Парижу становились все более и более значительными: за девять дней растаяли четыре луидора, и это только на еду, ночлеги и чаевые; если так пойдет и дальше, тощая родительская казна быстро иссякнет и уже скоро понадобится найти способ пополнения кошелька. Из числа советов, которые Леопольд давал сыну в письмах, один он считал крайне ценным и своеобразно раскрывающим дух эпохи: он должен выучить английский язык! Действительно, мы еще и теперь живем в самом разгаре периода политической и социальной англomanии. Ватто выдавал себя за англичанина, стараясь подольститься к любителям живописи. Как мне кажется, Леопольд предостерегал Вольфганга, чтобы он старался избегать своей зальцбургской простоватости, той австрийской щедрости, естественной и спонтанной, которая плохо согласуется с образом жизни иронических и насмешливых французов. Они примут это добродушие за наивность, и ее проявления будут их отталкивать. Быть холодным, отстраненным, скупым на слова — вот как нужно вести себя с французами. Сама мысль об этом заранее тревожила импульсивного Моцарта, привыкшего с очаровательной искренностью говорить то, что ему приходит в голову. Особенно он должен был следить за тем, чтобы не скомпрометировать себя в крупной музыкальной схватке, разделившей именно теперь Францию на глюкистов и пиччинистов. Вольфганг быстро заметил одну из типичных черт французов: они не в силах просто любить какую-то определенную форму искусства без того, чтобы не бороться яростно с любой иной формой, даже не противоположной, а всего лишь отличной от нее, как если бы любовь к определенному предмету выражалась более красноречиво через ту ярость, с какой сражаются против чего-то другого.

Истоки этого конфликта были почти забыты, ибо разразившиеся дебаты, подобно буре, захлестнули все. Противостояние поначалу двух образов мысли, двух систем чувствования, двух эстетик вскоре вылилось в личную враждебность, к которой не имели ни малейшего отношения ни музыка, ни даже подчеркнутые симпатии к Германии или Италии. Гримм и Руссо были на стороне Глюка, Мармонтель и Д'Аламбер выступали за Пиччини в этой схватке, по-видимому, служившей поводом для того, чтобы поднять дубину, которой размахивали противники кавалера. Город взорвала трактовка обеими соперничавшими группами одной и той же темы. Оскорблением гения Глюка был воспринят заказ, сделанный парижской Оперой композитору Пиччини на оперу о Роланде, тогда как всем было известно, что автор *Орфея* пишет *Роланда*. Обворожительный неаполитанец и тяжеловатый франконец были знаменами, которыми яростно размахивали группы соперничавших сторонников. Вольфгангу следовало воздерживаться от того, чтобы примкнуть к тому или другому клану, ибо это перессорило бы его с влиятельными лицами.

Но все предостережения были лишними. Культовое отношение Моцарта к музыке, как и естественное благородство характера, заставляло его считать подобные баталии смешными. Разве не могли одновременно нравиться и *Альцеста*, и *Дидона*? Разве прославление культа Глюка означало принесение в жертву музыканта, разумеется, не стоившего его, но не лишенного таланта? В конце концов он не мог не относиться настроенно к возможности участия в этой схватке на одной из сторон, поскольку непредвиденные *потрясения* приводили к тому, что из одного лагеря в другой переходили самые пламенные защитники оперы итальянской или оперы немецкой просто потому, что кто-то из личных врагов разделял их музыкальные вкусы.

На этот раз Глюк и Моцарт в Париже не виделись, но юный маэстро встретился с Пиччини, которому, кстати, его призывал подражать Гримм в надежде, что Моцарт превзойдет его и станет причиной падения итальянца. У превосходного стратега барона Гримма были свои хитрости... Если бы Моцарту удалось получить заказ на оперу, подобно Глюку, которая затмила бы неаполитанца, он стал бы идиолом Парижа, а Гримму принадлежала бы заслуга его открытия и выдвижения.

Написать оперу было по-прежнему главным желанием Моцарта, обожающего театр и голоса, и еще он рассчитывал, если в том преуспеет, вытащить в Париж свою драгоценную Алоизию. Знаменитый балетмейстер Новер, для которого Моцарт напишет *Безделушки*, взялся помочь получить заказ. Один из его друзей, поэт, написал очень хорошее либретто на тему

истории Александра и Роксаны, сюжета из античности, развитие которого зреет в голове Глюка. Это будет по-настоящему «великая опера», которую он давно мечтает написать и заодно покончить с денежными затруднениями, потому что ему приходится тратить силы на уроки музыки, а этот способ зарабатывать деньги на жизнь несовместим с его талантом. Спорить с учениками, такими, как герцог де Гин, получивший двадцать четыре урока и оплативший только двенадцать, бегать по частным урокам за смешное вознаграждение — какое унижение, какая потеря времени! В особенности для музыканта, возможно, предчувствовавшего, что ему отпущен не слишком долгий срок в этом мире, а потому сознававшего, что ему следует торопиться, чтобы перенести на бумагу всю поющую в нем музыку. В конце концов опера являла собою для Моцарта нечто целое, совокупность элементов во всей их полноте, рожденную гармонией голосов и инструментов, привнесением в музыку драматического или буффонного, но всегда человеческого начала.

К сожалению, затея с *Александром и Роксаной* кончилась ничем, как и с *Демофонтом*, сюжет которого он взял из либретто Метастазиио. Вольфганг был горько разочарован отсутствием возможности помериться силами с мастерами оперы, которые в этом, 1778 году обнародовали в Париже свои шедевры: сначала Пиччини со своим *Роландом*, вызвавшим войну, — талант и благородство этого композитора Моцарт весьма ценил: «Он изысканно любезен со мною, а я с ним, когда случай приводит нас к встрече; однако я не стараюсь завязывать здесь знакомств, и с ним не больше, чем с другими композиторами». Потом Перголези, чья *Служанка-гаспожа* прошла с большим успехом, Паизиелло с *La Frascatana*, Анфосси с *Нескромным любопытным*. У французов были *Деревенский колдун* Жан Жака Руссо, *Деревенский праздник* Госсека, *Эрнелинда* Филидора, *Три эпохи оперы* Гретри, *Праздник цветов* Триалья... Главным победителем, однако, стал Глюк: в этом году были поставлены его *Ифигения в Амиде*, *Альцеста*, *Армида* и *Орфей*. Странники франконца обращали внимание на то, что если теоретически победил *Роланд* Пиччини, то практически триумф принадлежал Глюку, поскольку опера Пиччини явно знаменовала некоторое обращение итальянца в «глюкизм», то есть поражение его партии.

Чтобы Вольфганг не оказался втянутым в глюкистскую распрю, Леопольд Моцарт осторожно рекомендовал сыну не связывать себя ни с Пиччини, ни с Глюком, а также советовал избегать Гретри, который считался интриганом и завистником. Что касается Глюка, это было нетрудно, поскольку автора *Армиды* в то время в Париже не было. Что же

до Пиччини, то мы знаем, что, несмотря на отцовские советы, Моцарт с ним встречался, не стремясь, разумеется, к близкому знакомству. Могла идти речь лишь о случайном и совершенно поверхностном знакомстве с Гретри. Уж не был ли Вольфганг таким образом полностью изолирован ото всех в этом так пугавшем его Париже даже прежде, чем туда прибыл?

Разумеется, предостережения отца его беспокоили. «Вежливость и ничего больше... Не слишком откровенничай... Учи английский...» — все это вовсе не придавало ему храбрости. Был, правда, барон Гримм. Он приписывал себе все заслуги в успехе, завоеванном маленьким Моцартом во время первой поездки в Париж, и хвастался каждому встречному, что «продвинул» гениального артиста, который без него никуда бы не «пробился». Это верно, Гримм сослужил очень полезную службу маленькому маэстро. Но прошло четырнадцать лет, и его положение изменилось. За эти годы он стал бароном, его фигура в светском обществе стала намного значительнее. Став одним из самых заметных: людей интеллектуальной Европы, он не испытывал больше нужды связывать свою репутацию с репутацией артистов, которых когда-то проталкивал к успеху. Похоже также, что ему было легче влиять и наводить страх на Леопольда Моцарта, который дрожал перед «месье Гриммом», чем на Вольфганга, который теперь не особенно дорожил снисходительной и показной благосклонностью этого тиранического благодетеля.

К сожалению, императорские милости, которыми русская царица Екатерина осыпала Гримма, развили в нем высокомерие и тщеславие, ростки которого таились в его низком происхождении и в злопамятности, разбуженных слишком нетерпеливыми амбициями. Случилось то, чего так опасался Леопольд: став «московитом», этот человек с «когда-то таким любящим и сочувствующим сердцем» сердился на Вольфганга за то, что тот не поддался на уговоры вступить в его клан. Независимость, которую проявил Моцарт, глубоко ранила барона, любившего видеть своих протеже более послушными. Сам факт отказа занять чью-то сторону в войне Глюк—Пиччини был чреват опасностью восстановления против Моцарта фанатичных сторонников обоих кланов. Но для Вольфганга музыка была не оружием войны, а предметом наслаждения и творчества. И ему нужно было слишком много работать, чтобы успеть написать свои произведения за то короткое время, которое ему оставляла работа ради куска хлеба. Он твердо решил не разбазаривать это драгоценное время в гостиных, где люди чуть ли не дерутся на кулаках, одни за Глюка, другие за Пиччини, чаще всего даже не зная в точности, о чем идет речь.

Если у нашего музыканта не было в Париже ни одного друга в полном

смысле этого слова, то все же были некоторые связи. К нему относился с симпатией пфальцский посол граф Зиккинген, настоящий знаток музыки и страстный меломан. В его доме он встретит французских музыкантов: страсбургца Жан Жака Родольфа, автора балетов и виртуоза-валторниста, Йозефа ле Гро, директора «Духовных концертов», где, как надеялся Моцарт, пожелают послушать его церковную музыку; Моцарт находит Йозефа ле Гро «очаровательным». Зато еще один оперный композитор, бельгиец Госсек, кажется ему очень «отстраненным», но познакомиться с ним полезно, так как он дирижирует «Концертами любителей». Из иностранцев Моцарт завязывает знакомства с итальянцами Камбини и Пунто, с чехом Стамицем..

Однако именно Новер помогает ему наиболее эффективно. Этому крупному хореографу, чью книгу «Письма о Танце» с большой пользой читают и в наши дни, тогда был пятьдесят лет. Это он подтолкнул Моцарта к сочинению балетов и принес ему либретто *Бездедушек*, поставленных 11 июня 1778 года с участием Вестриса и Гимара в дополнение к представлению, в котором фигурировали *Мнимые близнецы* Пиччини, и это было только началом их сотрудничества. Сразу же по завершении балета Моцарт принялся за другой, также для Новера, но об этом балете нам почти ничего не известно. Несмотря на симпатию, которую выказывали Моцарту эти музыканты, время его проходило в полном одиночестве, и похоже, что даже его матери, несмотря на всю ее доброту и заботу, не удалось стать для сына символом какого-то оживляющего присутствия.

И прежде всего потому, что она сама чувствовала себя очень одинокой в этом городе, где никого не знала, где никто с ней не разговаривал, да и маловероятно, чтобы она понимала французский язык. Оторванная от друзей, от мужа и дочери, от радостной атмосферы зальцбургского дома, от пения канарейки, от ласк преданной собаки, мало видя постоянно занятого и вечно озабоченного сына, как она понимала, терзаемого разлукой с Алоизией, она впала в состояние некоей трагической меланхолии, депрессии, которая, возможно, была предвестником болезни и предзнаменованием конца. Хозяин отеля «Гро-Шене» предоставил ей небольшую комнату, унылую, как тюремная камера. Вольфганг заходил в нее лишь изредка, поскольку работать в ней не мог. Гро предоставил в его распоряжение фортепьяно, находившееся в его собственной квартире, и именно там он сочинял музыку.

«Я боюсь разучиться говорить... В этой комнате, куда никогда не заглядывает солнце, так мрачно, что даже нельзя понять, какая погода на улице... Света недостаточно даже Для того, чтобы вязать...» Такие жалобы

бедная мать, предоставленная самой себе в чужой стране, где все ей представляется враждебным, мысленно посылала к утраченному родному очагу, которого никогда больше не увидит.

Совсем другие сетования звучат в письмах Вольфганга к Алоизии, о которой он постоянно думает и в интересах которой организует свое будущее. «Дорогая моя, — пишет он ей, — надеюсь, что вы вполне здоровы. Я прошу вас заботиться о своем здоровье, потому что дороже него нет ничего на свете. Что до меня, то я, слава Богу, чувствую себя хорошо в смысле физического здоровья, но душе моей покоя нет, и он никогда ко мне не придет, пока я не буду твердо уверен в том, что по справедливости оценят ваш талант Больше того, по-настоящему счастлив я буду только в день, когда смогу увидеть вас и от всего сердца заключить в объятия. Это все, чего я могу желать и жаждать, и в этом желании я нахожу отдохновение и единственное утешение». Папаше Веберу он также шлет письма, полные любви, содержащие довольно странные обещания и излияния чувств вроде этого: «Если бы у меня не было отца и сестры, заботе о которых больше, чем о себе самом, я должен посвятить всю свою жизнь и следить за тем, чтобы они никогда не испытывали нужды, я с огромной радостью отказался бы от забот о собственной судьбе, чтобы не думать ни о чем другом, кроме как о вашей, о ваших интересах и о вашем счастье».

Более прохладные и сдержанные письма получал Леопольд: похоже на то, что теперь своим настоящим отцом Вольфганг считал Вебера, Леопольд же стал просто важным кредитором, хоть он и напоминал сыну о признательности, которой тот ему обязан. Конечно, он испытывал некоторое раздражение, читая письма сына, по-прежнему полные Веберами, напоминавшие отцу об услугах, которые тот должен оказывать Веберам, как если бы на свете кроме них никого больше не существовало и вся жизнь семьи Моцартов должна была бы строиться в зависимости от Веберов и в интересах Веберов. Речь в письмах сына идет только об этих бедных людях, об их долгах, о несправедливостях, жертвой которых является Алоизия, об унижениях, которые терпят эти несчастные... Нетрудно представить себе ожесточение Леопольда, видевшего, как его сын все больше и больше увязает в ловушке, выстраиваемой ловкой, расчетливой матерью-интриганкой, и его отчаяние от невозможности быть рядом с Вольфгангом, чтобы уберечь его от неосторожных поступков, опрометчивых шагов, которые тот, несомненно, совершает в наивности и щедром благородстве своего сердца, бродя по этому Парижу, полному соблазнов и ловушек. Леопольд осознавал и свою ошибку, которую он

допустил, доверив юношу матери, которая не пользовалась никаким авторитетом у сына и чьи письма, выражающие полную растерянность, говорят о том, что она была не в состоянии ничем ему помочь.

В конце концов Мария Моцарт заболела, чего и следовало ожидать: отсутствие воздуха, мучительная жара парижского лета, грусть на чужбине сделали свое дело, уложив в постель эту милую, но слабую женщину. У страшно занятого Вольфганга не оставалось времени заниматься матерью, следить за ее здоровьем, уделять ей хоть немного нежности и хоть как-то развлекать. Каждый день, покончив с уроками и деловыми встречами, он должен был возвращаться к ле Гро, чтобы допоздна работать, а когда поднимался в номер, то заставал мать уже спящей. Возможно, именно упреки несчастной были для него настолько невыносимы, что он стал избегать ее, чтобы не поддаться материнскому пессимизму и чувству безысходности. Рассеянный, охваченный собственными заботами, он не замечал ее угасания. Возможно, она и сама не говорила ему о своем состоянии, чтобы лишний раз не тревожить, понимая, насколько тяжелым и без того было положение юного музыканта. И когда потерявший голову перед надвигающейся катастрофой Вольфганг попытался заняться лечением матери, все оказывается уже слишком поздно. «Моя бедная мать умирает, никакие доктора на свете не способны ей помочь. Видно, такова воля Божья! Дни ее сочтены, Богу угодно взять ее к себе». Каждый раз в присутствии смерти Вольфганг выказывал одно и то же стоическое смирение, одну и ту же христианскую крепость, одну и ту же надежду на Провидение.

Он на две недели оставляет свои занятия и не отходит от изголовья больной, ища у всех поддержки, совета, а когда приближается ее смертный час, пишет отцу Буллингеру, самому старому другу семьи, письмо, глубоко волнующее благородством этого душераздирающего приятия божественной воли. Анна Мария Моцарт умирает днем 2 июля. «Плачьте вместе со мною, мой друг. Вот он, самый печальный день моей жизни. Я пишу вам эти строки в два часа ночи и должен вам сказать, что моей матери, моей дорогой мамы больше нет. Господь призвал ее к себе. Он хотел этого, я это ясно вижу. А теперь и я сам оставлен на Его волю. Он дал мне ее и был властен отнять ее у меня. Вы можете себе представить все те слезы, всю тоску, все хлопоты, через которые я прошел за эти две недели. Она умерла, сама того не заметив, как погашенный свет. За три дня до этого она исповедалась, причастилась и была соборована. Три последних дня она непрерывно бредила, а сегодня в пять часов и двадцать одну минуту у нее началась агония, и она сразу же потеряла сознание и перестала что-либо

чувствовать. Я сжимал ее руку в своей, говорил с нею, но она уже не видела меня, не слышала и ничего не чувствовала. В этом состоянии она оставалась до последнего дыхания и спустя пять часов, в десять часов и двадцать одну минуту умерла. Рядом с нею не было никого, кроме меня, нашего хорошего друга г-на Хайна, которого знает и мой отец, и сиделки. Я не в силах сегодня описать вам болезнь моей матери, но убежден, что она не могла поправиться. Так было угодно Господу. А сейчас я прошу вас оказать мне дружескую услугу и как можно мягче подготовить моего отца к этому печальному известию. Я написал ему одновременно с этим письмом к вам, но лишь что она очень серьезно больна, и теперь жду ответа. Дай ему Бог силы и мужества! Друг мой, я смирился, и не сегодня, а уже давно. И благодаря милости Божией перенес все с твердостью и отрешенностью. Когда состояние матери стало совершенно безнадежным, я просил у Господа только двух вещей: для нее спокойных последних минут, а для себя силы и мужества. Господь услышал меня и оказал мне эти две милости. И я прошу вас, дорогой друг, побережь моего отца, вдохнуть в него мужество, чтобы он не принял это несчастье слишком близко к сердцу, когда узнает самое худшее. Я также поручаю вам мою сестру. Пойдите к ним сразу же, я вас очень прошу об этом; пока не говорите им, что она умерла, но подготовьте их к этому известию. Сделайте все, что можете, используйте все средства, чтобы я мог быть спокоен и чтобы мне не пришлось узнать о каком-нибудь новом несчастье...» В этом письме весь Моцарт с его чувством смирения, которое являет собой вовсе не слепой и пассивный фатализм перед ликом судьбы, но плод глубокой веры, которую он никогда не подвергал сомнению и которая учит считать все происходящее проявлением милосердия Божьего. Смерть не знает исключений. Будь то смерть родителей или его собственная смерть, он сохранял то же безмятежное и решительное спокойствие, то же согласие с Божественной волей. Эта безмятежность сравнима с той, которую мы читаем на лицах почивших, чьи скульптурные изображения видим на греческих погребальных стелах. Смерть не внушает ни страха, ни ужаса убежденному христианину, воспитанному на Евангелии, каким всегда оставался Моцарт. Он никогда не придерживался конкретных метафизических взглядов и если задумывался о смерти — а кто о ней не задумывается? — то с пылкой набожностью ребенка, сопровождавшего свою мать в паломничестве по прекрасным барочным церквам в окрестностях Зальцбурга. Письмо, которое он пишет отцу той же трагической ночью, наедине с остывшим телом матери в бедной комнате гостиницы «Гро-Шене», полно тех же чувств, хотя он пока и скрывает трагическую развязку болезни, лишь

отдаленно намекая на нее. «Доверимся Богу и утешимся мыслью о том, что хорошо все то, что делается по воле Всемогущего, потому что Он знает лучше нас, что хорошо для всех нас, для нашего благоденствия и спасения ныне, присно и во веки веков». Для всей музыки Моцарта характерны безмятежная серьезность и гармония, в которой Божий Промысел неотделим от человеческих страстей. И если в ней присутствуют четко различаемые романтические черты, то над этим романтизмом главенствуют сила и ясность религиозного чувства, и не только в религиозной музыке Моцарта, но даже в самых мирских его произведениях есть благостность, которая вызвана к жизни человеком, живущим в мире с самим собой, с природой и с Богом.

Оправившись от первой боли, Леопольд задается вопросом о том, что теперь будет с Вольфгангом, оказавшимся вдруг в полном одиночестве, без единого настоящего друга, кроме Хайна, о котором идет речь в письме к отцу Буллингеру и который был трубачом в легкой кавалерии королевской стражи. Он предвидел, что страдания и одиночество сделают еще более тесными отношения между его сыном и семейством Веберов; эти интриганы обязательно воспользуются обстоятельствами, чтобы усилить свое влияние на слабое сердце Моцарта. С другой стороны, зная о пристрастии к музыке, которая, к счастью, оставалась главным содержанием его жизни, Леопольд утешался мыслью о том, что сын преодолеет гнет траура усиленной работой, — при условии, что ему будет предоставлена возможность познакомиться парижан с новыми произведениями, написанными уже во время пребывания во французской столице.

Если учесть все то время, которое Моцарт был вынужден тратить на визиты, ходатайства, на уроки и на какие-то полезные разговоры с более или менее интересными людьми, остается поражаться тому количеству произведений, которые родились у него в этот парижский период с марта по сентябрь 1778 года, то есть за неполные семь месяцев: *Концерт для флейты и арфы* (KV 299), сочиненный для графа Гина, *Symphonia concertante* (KV Anh.9) для гобоя, кларнета, валторны и фагота с сопровождением оркестра, вариации на темы французских песен, ставшие изысканными салонными дивертисментами в парижском вкусе; эти вариации занесены в каталог Кёхеля под номерами 264, 265, 353 и 354. *Безделушки*, о которых уже шла речь выше, показывают, с каким талантом Моцарт умел писать *ballabile*, и как огорчительно, что он не сочинил других балетов. Самыми значительными творениями этих тревожных и трудных во всех отношениях месяцев, омраченных вдобавок

разочарованием, вызванным провалом оперных проектов, являются *Соната для скрипки ми минор* (KV 304), *Сонаты для фортепьяно Ля мажор* (KV 331) и *Фа мажор* (KV 332), *До мажор* (KV 330) и *Си-бемоль мажор* (KV 333), а в особенности *Симфония Ре мажор (Парижская)* (KV 297). Она была написана для ле Гро, и название, данное ей, говорит о преобладании французских, и даже *парижских*, элементов, которые ее характеризуют. Сочиненная в мае 1778 года, она была исполнена в июне в «Духовных концертах» под управлением ле Гро и имела такой успех, что Моцарту заказали другую симфонию, которая должна была войти в программу концерта 8 сентября того же года. Чтобы очаровать парижан, приходилось подделываться под их вкус, и, несмотря на уступки, которые он делал, Моцарт был полон опасений в отношении успеха этого произведения, довольно нового для него по характеру. Впервые он исполнил эту симфонию для графа Зиккингена и музыканта Рааффа, чье одобрение его успокоило. «Она чрезвычайно понравилась им обоим, и я тоже вполне ею удовлетворен. Но понравится ли она... этого я не знаю, и по правде говоря, это меня довольно мало беспокоит. Я гарантирую, что она понравится тем немногим разумным французам, которые будут на концерте. Что же до дураков, так не будет большой беды, если она им не понравится. Тем не менее я надеюсь, что даже ослы найдут в ней кое-что такое, что им бы понравилось».

Моцарт придавал особое значение *первому удару смычка*, потому что французы уделяли этому огромное внимание; первый удар смычка представлял для так называемых знатоков совершенно особую ценность! На репетиции Моцарт очень волновался. «В жизни я не слышал ничего более скверного, — пишет он отцу. — Вы не можете вообразить, как они два раза подряд прямо-таки загубили симфонию... Я хотел было начать все снова, но было так много кусков, которые следовало прорепетировать, что на это не хватило бы времени. Мне пришлось отправиться спать с тяжелым сердцем, едва ли не в ярости. Утром я принял решение не ходить на концерт, но погода вечером стала очень хорошей, и я кончил тем, что решил, в случае если дело пойдет так же плохо, как на репетиция, войти в оркестр, взять инструмент из рук первой скрипки г-на Лауссея и дирижировать самому». Так как же проходил концерт? Мы можем догадаться об этом по виду Моцарта, сидевшего за столиком перед зеркалом в Пале-Рояле после молитвы с перебиранием четок: все прошло превосходно, симфония имела триумфальный успех.

К сожалению, этот триумф не имел будущего: это был успех «почетный» и малодоходный. Не брезжило никакой надежды войти в

музыкальную среду Парижа и в ней остаться. Единственным шансом добиться этого была бы победа в Опере, но речи о том, чтобы писать для театра, больше не заходило. Ни *Демофонт*, ни *Александр и Роксана* не пошли Дальше предварительного плана. Возможно, Моцарт и отважился бы бросить вызов фортуне, если бы над бедным юношей, только что потерявшим мать, не сгустились тучи помех. Ему предложила свое гостеприимство приятельница Гримма г-жа д'Эпине, и признательный Моцарт не замедлил перевезти свой багаж в особняк на улице д'Антен, в котором к тому времени уже жил Гримм. Ему отвели небольшую комнату с приятным видом из окна и поставили туда фортепьяно. Таким образом, он больше не зависел от любезности ле Гро и мог работать, сколько ему было нужно. Однако Моцарт отнюдь не блистал в обществе остроумцев, которое принимала г-жа д'Эпине. Его находили мрачным и молчаливым. Он боялся оставаться один, но, едва оказавшись в этой ироничной, блестящей и опасной среде, не чаял снова вернуться в свое трудовое и плодотворное одиночество, которое было для него бесконечно населенным, поскольку его окружала музыка.

Этим он, несомненно, разочаровал своих покровителей, так как они изменили свое отношение к нему. Гримм слишком часто напоминал об услугах, которые ему оказал, и об одолженных пятнадцати луидорах. Почти всю жизнь, по крайней мере с момента, когда стал жить независимо, Моцарт был постоянно в долгах. Пятнадцать луидоров, которые он был должен Гримму, возникали в его письмах к отцу как постоянное напоминание об обязательстве тем более унижительном, что барон славился полным отсутствием такта и скромности. Оказавшись в ложном положении с того момента, как воспользовался гостеприимством г-жи д'Эпине, Моцарт чувствовал себя нахлебником, несмотря на то, что расходы на него были весьма незначительны. Он страдал оттого, что был далеко от родительского дома, от разлуки с Алоизией, от своей затерянности в городе, где его по-настоящему не любили и не понимали. Мы знаем, как с самого детства он почти болезненно нуждался в том, чтобы его окружала атмосфера симпатии. Он все больше и больше признавался себе в том, что Париж — это не тот город, который ему подходил бы. Поэтому когда отец высказал предположение, что он мог бы устроить его примирение с архиепископом Коллоредо и возвращение в Зальцбург, эта надежда стала его единственным утешением.

Однако его ожидала и большая радость, когда однажды у герцога де Ноай, его большого друга по английскому периоду, он снова встретил «лондонского Баха», Иоганна Кристиана, и этого оказалось достаточно,

чтобы утолить его печали. Баха сопровождал итальянский певец Тендуччи, с которым Вольфганг также познакомился в Лондоне, и он тут же написал для него несколько арий. Теперь ему уже не хотелось возвращаться в Зальцбург, что было невозможно без готовности покориться Коллоредо. Но и от Парижа он в ужасе. Зная, как трудно ему самому выбрать наиболее мудрое решение, Моцарт инстинктивно доверил свою судьбу отцу, который и привел замысел в исполнение.

Вольфгангу хотелось вернуться в родной город в звании капельмейстера; он не поедет туда, если ему это не будет гарантировано в письменной форме. Все складывалось довольно благоприятно. Адльгассер умер, пораженный ударом на кафедре соборного органа. У Михаэля Гайдна слишком скандальный характер, проявляющийся даже во время церковной службы. Для того чтобы в Зальцбурге можно было жить в ореоле культуры, следовало иметь в городе оперу с хорошей труппой певцов, где Вольфганг занял бы почетный и достаточно доходный пост. Но нельзя допустить, чтобы он вернулся как вундеркинд, просящий прощения, публично раскаиваясь в прошлых ошибках. Полный новых планов, Вольфганг уже предполагал пригласить в Зальцбург старика Метастазио, чтобы тот писал любые тексты, которые от него потребуются, а он сочинял бы на них музыку. И Зальцбург должен был превратиться в одну из музыкальных столиц Европы во славу своего хозяина, князя-архиепископа...

Леопольд действовал более эффективно. Он провел переговоры с Коллоредо и даже уладил дело с ангажементом Алоизии Вебер, что должно явиться еще одним поводом для возвращения влюбленного молодого человека в родной город. 31 августа 1778 года все улажено, за исключением подписи архиепископа. Нужно, чтобы юный маэстро был готов выехать, как только подучит сигнал от отца. «Я почти отчаялся добиться успеха, потому что после твоего заявления об отставке уязвленная спесь архиепископа не позволяла нам ожидать от него большой благосклонности. Однако благодаря настойчивости, с которой я вел это дело, мне удалось не только добиться принятия твоей кандидатуры, а архиепископ не только согласился на все условия для тебя и меня — твое жалованье будет увеличено до пятисот флоринов золотом, — он даже выразил сожаление, что не может немедленно назначить тебя дирижером оркестра. Больше того, он согласился добавить пять флоринов к жалованью третьего органиста, чтобы тот взял на себя некоторые второстепенные обязанности концертмейстера. Таким образом, ты будешь восстановлен в своей прежней должности. Это назначение будет сделано публично очередным декретом. Кроме того, архиепископ заявил, что, если ты захочешь писать оперу, он

разрешит тебе поехать куда угодно.

Что касается Мюнхена, то тебе будет, разумеется, легче отказаться от заказа на оперу, чем от своего положения...» Епископский декрет должен был удовлетворить самолюбие обоих Моцартов. Коллоредо действовал в этих обстоятельствах с известным благородством.

Эта новость была тем более своевременной, что колкости Гримма становились все более многочисленными, более оскорбительными, а при одной из очередных ссор барон потребовал, чтобы Моцарт покинул «его» дом в недельный срок. Тогда Моцарт решил до завершения всех своих дел, в частности печатания сонат, переехать в дом графа Зиккингена. Гримм приходит в еще большую ярость: что скажут люди, увидев, что композитор оставляет его дом и поселяется в другом! Нет, Моцарт должен одновременно покинуть и особняк на улице д'Антен, и Париж...

Легко сказать: для такого путешествия нужны деньги, которых у Моцарта не было. Честолюбие Гримма восторжествовало над его скаредностью. «За этим дело не станет», — заявил он и оплатил дорожные расходы. Однако мелочность бывшего секретаря графа д'Артуа взяла верх. Он, как и обещал, купил место в дилижансе, но выбрал самый некомфортабельный и самый медленный рейс, без смены лошадей в пути от Парижа до Страсбурга в течение десяти дней. Полумертвый от усталости, так как каждый день приходилось вставать в три часа утра, чтобы выехать в четыре, после недели тряски по дрянным дорогам Вольфганг заболел. К счастью, он нашел одного опытного путешественника, немецкого купца из Парижа, с которым подружился и которого возмутил такой смехотворный способ передвижения. Они наняли на двоих почтовую карету и в отличном настроении довольно скоро увидели на горизонте стрелу из розового камня, воздвигнутую Эрвином и Штайнбахом над добрым старым городом Страсбургом.

Глава десятая

Маннгейм

В Страсбурге Моцарт провел около трех недель. Там его уже знали и любили, музыканты воспользовались его приездом, чтобы устроить праздник: это были органщик мастер Зильберман, соборный органист Хеппе, скрипач Франк Бейер и регент Рихтер, который— об этом нам известно от самого Моцарта — несмотря на свои семьдесят восемь лет, выпивал двадцать бутылок вина в день вместо сорока, обычно поглощавшихся им в прошлом. Как уже отмечал в свое время Гёте, Страсбург был очень французским по духу, культуре и благородству чувств. Именно сюда юным студентом приехал он из Дрездена, чтобы усвоить здесь французские манеры, отшлифовать привычки, приспособиться к «латинскому вкусу» и избавиться от «Немецкой простоватости».

В Страсбурге торжествовала французская музыка, а юный гений Моцарта сохранял свой характер, слишком чуждый ей, чтобы прийти по вкусу эльзасской публике, чуть ли не старавшейся перещеголять парижскую. «Здесь все очень бедно...» — пишет он отцу 15 октября 1778 года. В городе было совсем немного меломанов, тем более способных заинтересоваться каким-то немецким музыкантом, слава о парижских успехах которого пока еще не докатилась до Страсбурга. Новые друзья предостерегли Вольфганга от неосторожности, которую он мог бы допустить, намереваясь дать концерт с наемным оркестром и рискуя другими крупными затратами: одно освещение зала стоило слишком дорого. Поэтому Вольфганг отказался от анонсирования сольного концерта по подписке на 17 октября, и правильно сделал, так как в противном случае весь сбор, который составил три луидора, ушел бы на погашение дополнительных расходов.

Если материальный успех этой операции был посредственным, поскольку из трех луидоров два пошли на аренду зала и печатание билетов, то в аплодисментах недостатка не было. «Главный доход состоял из «браво» и «брависсимо», сыпавшихся на меня со всех сторон, не говоря уже о том, что зал почтил своим присутствием князь Макс де Де-Пон, — гордо сообщает Вольфганг в Зальцбург письмом от 26 октября. — Нечего и говорить о том, как все были лояльны. После этого я собирался сразу уехать, но мне посоветовали остаться до следующей субботы и дать

большой концерт в театре». Окрыленный успехом, Моцарт на этот раз решил размахнуться: он полагал, что присутствие оркестра привлечет более многочисленную публику; так же думали и его друзья, однако им пришлось разочароваться. Сбор был таким же скудным, «к удивлению, досаде и стыду всех страсбуржцев», добавляет Вольфганг, но понятно, что он имеет в виду при этом только своих друзей и любителей музыки, а их было не так уж много; директор театра Вильнев «вышел из себя и справедливо осыпал ругательствами жителей этого отвратительного города». Моцарт не без грустного юмора сравнивал зал, зиявший пустыми креслами, с большим Т-образным столом, накрытым на двадцать четыре персоны, за которым обедают всего трое. Вдобавок к этому в зале было ужасно холодно, и на три четверти пустой театр леденил и душу, и тело.

К счастью, восторг слушателей компенсировал их малочисленность. «От грома аплодисментов, какого не всегда услышишь и в переполненном театре, у меня болели уши. Присутствовавшие открыто, во весь голос выражали недовольство горожанами, не пришедшими на концерт. Я же им всем сказал, что если бы подумал, что придет так мало народу, дал бы этот концерт бесплатно ради удовольствия видеть театр полным». В действительности же Моцарту вовсе не требовалось видеть перед собой толпу слушателей, чтобы играть *с полной отдачей*: для этого ему было достаточно чувствовать искреннюю симпатию, одобрение аудитории, пусть и немногочисленной. Понимание слушателем артиста, сопереживание, обратная связь, которая либо возникает, либо не возникает между артистом и залом, далеко не всегда пропорциональны числу занятых кресел, что хорошо известно всем исполнителям, всем актерам. В свои двадцать два года Моцарт все еще оставался ребенком, пятнадцать лет назад наэлектризовавшим любого музыканта или настоящего ценителя музыки, но оставлявшим холодной равнодушную, кичливую и болтливую светскую публику. И хотя оба концерта, которые он дал в Страсбурге, принесли ему всего два луидора — «расходы на оркестр, чья музыка очень, очень плоха, но требует высокой оплаты на освещение, на охрану, на печатание программы, на оплату билетеров и т. п. составили очень значительную сумму», — холод зала не дошел до его души. «Ах! я так разогрелся! Чтобы показать Господам страсбуржцам, что это меня совершенно не трогало, я играл много, очень много, для собственного удовольствия, а именно еще один концерт, которого не было в программе, а под конец долго импровизировал». Можно сказать, что с учетом всех бисов, из которых только один касался исполнения *concerto*, Страсбург получил достаточно за свои деньги...

Перед возвращением в Зальцбург с грустной перспективой вновь стать рабом капризов и угрюмой суровости князя-архиепископа Моцарт решил доставить себе удовольствие, завернув в Маннгейм. И не для того, чтобы снова встретиться со своей любимой Алоизией, — вся семья Веберов уехала в Мюнхен, где получила ангажемент юная певица. Вольфганг сообщил об этом Леопольду Моцарту с той же трогательной наивностью, с которой предлагал заботиться о предмете своей любви отцу, отнюдь не расположенному ко всему семейству Веберов. Страсть юноши была настолько пылкой, что подобно ребенку, неспособному сдерживать спонтанно вырывающиеся у него слова, выражающие радость или печаль, он мог без удержу говорить о ней даже с теми, для кого эта тема была совершенно безразлична, а для близких ему людей и неприятна. Он с невинным видом старается поднять в глазах отца, подозрительного и склонного к неприятию всего, связанного с этими людьми, цену добродетелей девушки, свойств характера суфлера, достоинств матери и более всего той огромной любви, которой все они его окружали. «Известие о том, что м-ль Вебер, или лучше сказать, моя дорогая Вебер, получила ангажемент и что таким образом ей наконец-то отдали справедливость, привело меня в такой восторг, какого можно было ожидать только от человека, заинтересованного в этом так, как я. Я еще раз, как и всегда, рекомендую ее вам от всего сердца. Однако я, к сожалению, больше не должен надеяться на то, чего так жаждал: я имею в виду поступление ее на службу зальцбургского двора — архиепископ не смог бы дать ей столько, сколько она получает там. Впрочем, возможно, чтобы она приехала на время в Зальцбург петь в опере. Перед их отъездом в Мюнхен я получил от ее отца написанное в большой спешке письмо с сообщением об этой новости. Все они очень озабочены моими делами. Они уже думали, что я умер, так как от меня не было писем целый месяц, потому что предпоследнее письмо затерялось, и тем более укрепились в этой мысли, когда в Маннгейме прошел слух о том, что мама умерла от заразной болезни, и уже молились за спасение моей души. Бедная девушка каждый день ходила в церковь капуцинов. Вам смешно? А мне нет, меня это растрогало, и я ничего не могу с этим поделать».

Впервые после долгой безнадежности Веберам улыбнулась удача. Алоизии назначили жалованье в тысячу флоринов, а сам Фридолин Вебер, сумевший извлечь выгоду из успеха дочери, добился жалованья в четыреста флоринов как переписчик ролей плюс двести как суфлер. Моцарт уже не должен был заботиться о благополучии этой семьи, которую любил как свою собственную. Если бы он был менее доверчивым

и в большей степени психологом, а главное, меньше влюблен, иначе говоря, менее слеп, он мог бы заметить, что Алоизия, ставшая преуспевающей певицей и, вероятно, поддерживаемая баварским двором, стала проявлять менее пылкий интерес к своему бедному маленькому воздыхателю, который все еще не добился ни славы, ни титула, ни денег. Грусть, вызванная у Вольфганга отсутствием Веберов — а каждый камень в Маннгейме напоминал ему об Алоизии, — компенсировалась радостью встречи с дорогими ему Каннабихами, у которых он остановился. Их дом, где он целыми днями музицировал и чувствовал себя понятым и любимым, сразу же стал для него *семейным очагом*. Вынужденный в течение пятнадцати лет вести бродячую жизнь, привыкший к гостиницам и случайным комнатам, Моцарт оставался тем не менее очень *домашним* и *буквально расцветал*, как только оказывался в доме друзей, относившихся к нему с отеческой любовью. У добрых Каннабихов он сразу же почувствовал себя как дома в этом климате семьи, в котором так нуждался и который Веберам удавалось создавать вокруг него столь ловко, что он больше не мог без них обходиться.

Одной из главных причин такой любви Вольфганга к Маннгейму было то, что он, с детства страстно полюбивший театр, присутствовал на первых спектаклях Национального театра, пользовавшегося покровительством курфюрста, если не основанного им. Труппа Абеля Сейлера, как и все в тот период, играла трагедию, комедию, драму, фарс, оперу, оперетту, располагая таким богатством дарований и талантов, какие в наши дни можно найти только в нескольких популярных бродячих театрах, вынужденных в силу обстоятельств и своего положения ставить для публики городов, в которых они останавливаются, как можно больше самых разнообразных спектаклей. Труппа Сейлера, обосновавшаяся навсегда в Маннгейме, сохранила традиции и репертуар бродячих актеров. Они, разумеется, играли Лессинга, провозглашенного создателем немецкого театра, Шекспира, Гольдони, Мольера и даже французские слезные комедии вроде «Отца семейства» Дидро. Все это знал Вольфганг. Но его больше всего поражала эта театральная форма, которую называли мелодрамой: она тесно смыкалась с тем, что он искал сам со времени своих первых опер. В Германии не было оригинальной формы, способной противостоять итальянской и французской опере, которым подражал Глюк. Традиционной формой был *зингшпиль*, нечто соответствовавшее музыкальной комедии наших дней или оперетте, то есть смесь музыки, пения и речи.

Великие немецкие поэты и музыканты XVIII столетия были озабочены

желанием соединить с музыкой поэзию, не подчиняя при этом одну другой. Тексты оперы часто бывали всего лишь предлогом для демонстрации виртуозности певцов. Театральная форма, соблюдавшая принцип самостоятельности той и другой, могла дать совершенное сочетание музыки и поэзии. Одни искали этого совершенного сочетания в опере, другие, в том числе Йиржи (Георг) Бенда, самый знаменитый из создателей этого жанра, — в мелодраме, где музыка и поэзия были четко разграничены. Вплоть до периода романтизма мелодрама будет казаться всем композиторам превосходным произведением искусства.

Исполнение труппой Сейлера в маннгеймском театре двух мелодрам Бенды, *Ариадна на Наксосе* и *Медея*, стало для Моцарта настоящим откровением, о котором он сразу же поведал отцу как о чем-то совершенно неизвестном зальцбургцам. «Несомненно, — пишет он, — до сих пор ничто меня так не удивляло, так как мне всегда казалось, что сочинение этого рода не должно вызывать никакого эффектного впечатления. Вы знаете, что в нем не поют, а декламируют и что музыка представляет собою облигатный речитатив. В отдельные моменты речь накладывается на музыку, и это вызывает самое прекрасное впечатление».

Каждый раз, когда Вольфганг встречается с новым жанром, в котором еще не сочинял, ему не терпится это сделать. Глюк, итальянцы, Хассе, Штарцер, французы учили его всему тому, что было достигнуто на тот период и на основе имевшихся тогда инструментов, взятых из оперы. Как очевидно, что нельзя по существу говорить о *романтической опере* до Моцарта, который был ее подлинным творцом, так и оркестр Глюка или Рамо не мог быть носителем романтизма Вагнера или Верди. Являвшаяся по существу смешанным жанром, но неисчерпаемым и всегда предрасположенным к нововведениям с момента, когда обрисовались ее обычные законы, опера не могла в то время достигнуть трагической силы мелодрамы, что отлично понял и проиллюстрировал Бенда, особенно на примере *Медеи*, в которой Моцарт видел главным образом трагедию, подчеркнутую трагической музыкой. Настоящая трудность состояла в переходе в одной и той же пьесе от речитатива разговорной речи к речитативу вокала, что дерзнул осуществить Бенда, но что в общем-то мало соответствовало чередованию поэзии и прозы у Шекспира; разница *уровня*, интенсивности человеческого фактора в области страстей и действия выражается переходом от прозы к поэзии. Именно это чередование, соответствующее чередованию шутовского и драматического — что будет позднее для Моцарта главным в его операх, — интересует его в данный момент: он видит в этом чрезвычайно богатые выразительные средства»;

устав от оперы на итальянский или на французский манер, исследуя в этом направлении *немецкую оперу*, которая станет амбицией Шумана и успехом Вагнера, он думает, что мелодрама предоставит в его распоряжение ресурсы, необходимые для того излияния драматизма, которым он был переполнен.

Он задумал грандиозный план: сочинить мелодраму в жанре мелодрам Бенды на великолепный сюжет — *Семирамида*. Он назвал новый жанр композиции *дуодрамой*, подразумевая под этим названием согласование музыки и поэзии, как в соло, с использованием для каждой присущих ей выразительных средств. Он рассказал об этом барону Дальбергу, управляющему маннгеймским театром, и одному маннгеймскому дворянину, барону фон Геммингену, который уже написал несколько пьес и которого также заинтересовала идея *дуодрамы*. Моцарт знал Отто фон Геммингена еще по своему предыдущему пребыванию в Маннгейме до отъезда в Париж в марте 1778 года. Барон купил у него за три луидора копию *квартета Лоди* (KV 80) и, вручая ему при этом рекомендательное письмо к своему другу фон Зиккингену, сопровождал этот жест следующими деликатными словами: «Я уверен в том, что вы будете лучшей рекомендацией для этого письма, чем оно могло бы стать рекомендацией для вас». Со своей стороны Гемминген также загорелся *Семирамидой*, и поэт и композитор, каждый самостоятельно, принялись один за работу над стихами, другой за сочинение музыки.

Следуя мудрым советам отца, Моцарт не хотел работать даром: он должен был быть уверен в том, что маннгеймский театр поставит *Семирамиду*, как только она будет завершена. Он хочет также, поскольку эта мелодрама не поглотит его настолько, чтобы он пренебрег всем остальным, написать оперу, сюжет для которой у него уже есть, — *Кора*. «Господин барон, — пишет он 23 ноября 1778 года управляющему Дальбергу, — вы меня знаете, я человек не корыстный, особенно если знаю, что смогу доставить удовольствие такому крупному любителю и настоящему знатоку музыки, как вы. Я знаю также, что вы не хотите, чтобы я потерпел здесь материальный ущерб. И поэтому я теперь позволяю себе высказать последнее слово по поводу этого дела, так как не могу долго оставаться в неуверенности. Я обязуюсь за двадцать пять луидоров написать мелодраму, оставаться здесь в течение не меньше двух месяцев, осуществить постановку, присутствовать на всех репетициях и т. п. Но при условии, что при любых обстоятельствах я получаю свой гонорар в конце января. Само собой разумеется также, что у меня будет право входа на спектакль... Что касается вашей оперы, то уверяю вас, я собираюсь сразу

же переложить ее на музыку». В действительности речь идет о том, что Вольфганг хотел убедить отца, что сможет найти способ заработать деньги в Маннгейме, где хотел бы обосноваться, и добьется от маннгеймского управляющего большей суммы, чем ему даст князь-архиепископ за *зальцбургское рабство*. Леопольд, который с нетерпением ожидал возвращения сына, упрекал его в том, что тот теряет время на несбыточные планы. 19 ноября он приказывал бедному юноше выехать домой, как только тот получит его письмо, и Вольфганг хорошо знал, что если он немедленно не подчинится, на него посыплются упреки, жалобы, угрозы, справедливые и несправедливые обвинения. «Ты обречешь свою сестру на нищету... Я обременен долгами и из-за тебя утратил свою репутацию». Таковы были обычные доводы Леопольда, которыми полны все его послания. Его желание видеть сына дома было так велико, что он даже не возражал против его любви к м-ль Вебер. «Зачем этому противиться теперь, когда она могла бы помогать твоей карьере, а не наоборот?..»

С *Семирамидой* и *Корой* было покончено, как и со многими другими начатыми и в силу обстоятельств не законченными проектами Моцарта. Поскольку барон Дальберг медлил с гарантиями, которых требовал композитор, тот упаковал текст дуодрамы и уже сочиненные части и отправился в Зальцбург. Епископ Кайзерсхеймский предоставил ему возможность ехать с комфортом и бесплатно, в хорошем экипаже. Вольфганг принял предложение этого прелата — любителя музыки, который был намерен задержать его при себе на несколько дней в своем епископальном городе, с тем чтобы проводить его потом до Мюнхена. Вольфганг получил возможность увидеться со своей дорогой Алоизией и рассказать ей о новых распоряжениях отца в отношении будущего.

С легким сердцем и стораю от нетерпения, Вольфганг поднялся в дорожную берлину епископа. Несколько дней, проведенных в Кайзерсхеймском монастыре, были не так уж неприятны, если не считать некоторого неудобства, причиняемого небольшой армией, которую держал епископ: Бог знает почему она была ужасно докучливой и шумной. «По ночам я все время слышу крики: «Кто идет?», на что каждый раз осторожно отвечаю: «Все в порядке!» Наконец 24 декабря он выехал в Мюнхен, по-прежнему в экипаже свиты достойного прелата, иначе говоря, в обществе брата Антона, келаря Даниэля и секретаря.

Естественно, первый визит Вольфганга был нанесен Веберам. Он ожидал, что они встретят его восторженно и предложат остановиться у них. Когда он явился к ним, в гостиной была многочисленная компания, и ему сразу показалось, что атмосфера больше не была столь простой и

сердечной, как обычно. Алоизия была элегантно одета, какой-то мужчина разговаривал с нею, придвинувшись вплотную. Когда Вольфганг рассказал, что ехал с епископом Кайзерсхеймским, она насмешливо спросила, не нанял ли тот его камердинером; в этом случае на нем должна быть красивая красная ливрея, которая ему, несомненно, очень бы пошла. Этот выпад вызвал смех присутствовавших. Моцарт подавил гнев и вручил Алоизии сочиненную для нее арию, которую он хотел бы послушать в ее исполнении. Это была прелестная *Popoli di Tessaglia* (KV 316), одна из самых драматичных и удачных арий Моцарта. «Из всех моих сочинений, — писал он юной певице полгода назад, — это лучшая сцена, которую я когда-либо написал».

Он сочинил эту пьесу в Париже, думая о ней, и несколько раз переделывал ее, мечтая о том, как прекрасный голос Алоизии воспроизведет эти могучие благородные звуки. Девушка приняла свиток и, даже не развязав ленту, положила его на клавир. В этом доме, когда-то таком дружелюбном и гостеприимном, Моцарт не нашел более ничего, кроме безразличия, насмешки, даже враждебности; все задавались одним вопросом — какими глазами новый друг Алоизии посмотрит на возвращение этого, когда-то обласканного, воздыхателя.

Остро чувствовавший атмосферу, будь она насыщена симпатией или же недружелюбием, Вольфганг понял, что дня него не осталось больше места ни в доме Веберов, ни в сердце Алоизии. Охваченный болью и гневом, словно желая завершить оглушительным водопадом звуков сцену разрыва, он уселся за клавир и, взяв для начала несколько мощных аккордов, сыграл какую-то пошло-вульгарную народную песенку, почти непристойную, такую неожиданную и прозвучавшую так некстати, что все присутствовавшие в испуге переглянулись. Закончив игру, музыкант поднялся, опустил крышку инструмента и с общим поклоном без единого слова вышел.

Это было Рождество. Заснеженные улицы дышали радостью и всеобщим весельем. Охваченный чувством одиночества, Вольфганг вернулся в дом Каннабихов, которые, увидев выражение отчаяния на его лице, засыпали его вопросами, и заперся в своей комнате. На следующий день он съехал от них и устроился в доме флейтиста Бекке. Его так терзала боль, что он оставался в состоянии прострации четыре дня, не в силах даже написать отцу. Когда 29 декабря он уселся за стол, из-под его пера вышла очень короткая сбивчивая записка. Он сообщал, что живет якобы у Веберов, но просил отца писать ему по адресу Бекке. Обостренное страданием чувство стыда и обиды не позволяло ему быть откровенным.

Он надеялся, что отец догадается о том, о чем он не решился ему написать. Может быть, позднее... «Я обо всем вам расскажу, когда дождусь счастья видеть вас снова, потому что сегодня я могу только плакать. Видно, слишком уж чувствительное у меня сердце...»

Теперь для него не могло быть и речи о том, чтобы продлить пребывание в Мюнхене. Слишком мучительно жестоко страдать в городе, в котором он надеялся быть счастливым. Он спешил вернуться в родной дом, к сладким воспоминаниям детства, к отцу, к сестре, к кухарке Терезе, которая пекла ему такие вкусные пирожные, к собаке Пимперлю и канарейкам... Не в силах выносить одиночества, но избегая теперь всех гостиных, где мог бы встретиться с Веберами, Вольфганг вплотную занялся деловыми переговорами. Он предложил княгине, супруге курфюрста, собрание своих сонат, наконец-то полученное из Парижа, несмотря на проволочку Гримма; Ее Высочество очень тепло его поблагодарила и сделала ему прелестный подарок. Больше и речи не было о получении постоянного места в княжеской резиденции: такое желанное место — и теперь?.. Тихой гаванью был Зальцбург, хотя за образом любимого города вставала угрожающая фигура архиепископа. Однако Моцарт направил просьбу, изложенную в самых уважительных и сугубо протокольных выражениях, о формальном назначении его постоянным органистом, каким он фактически и был после смерти Гаэтана Адльгассера. Нужно было также, чтобы был подписан декрет о его назначении. И, ублажая отца, он почтительно склоняется перед «Его Преосвященством, благо-Роднейшим и достойнейшим Князем Священной Римской Империи и Монархом страны», заверяя его в своей полной покорности.

На письмо отца, предостерегавшего его от опасности оказаться вынужденным жениться на одной из девиц, с которыми флиртовал, Вольфганг отвечает, что если бы он был вынужден жениться на всех тех, за кем ухаживал, у него теперь было бы больше двух сотен жен, что, разумеется, пока еще далеко до донжуановских *тысячи и трех* «только в Испании...», но и это уже неплохо для двадцатидвухлетнего юноши! Разрешение любовной проблемы в применении к Моцарту представляется довольно сложным: в нем нет ровно ничего от Дон Жуана в том смысле, с каким связывают это имя, то есть ничего от соблазнителя, постоянно добивающегося все новых и новых побед; для которого имеет значение только сам факт победы. Этот упорный поиск, беспокойный, почти болезненно интенсивный, которым неотступно обуреваем Дон Жуан, представляет собою одну из самых значительных черт мужчины XVIII века. Это преследование единственного среди множества придает его

мучительной неудовлетворенности одновременно оттенок благородства и драмы. Сам Казанова, один из донжуанов того времени, — всего лишь жуир, использующий любую возможность; женщины, девушки, девочки, монахини, гермафродиты, кастраты... все годится для удовлетворения его любопытства. Казанова — дегустатор, охотно пробуящий на вкус экзотические блюда и наделенный хорошим аппетитом, он утоляет свой голод, пользуясь случайными встречами. В его *Мемуарах* нет никаких следов ни меланхолии, ни тревоги. Но представьте себе, какими могли бы быть мемуары Дон Жуана! Не с точки зрения разнообразия «авантюрных приключений», ибо в гораздо большей мере то была бы совершенно необычная трагическая исповедь, особенно в самом конце. Жандарм де Бевот в своем эссе о *Легенде Дон Жуана* очень тонко подмечает разницу между Дон Жуаном и Казановой, например, когда пишет, что Дон Жуан «не только вульгарный искатель любовных приключений. Он также защитник законов природы и прав отдельных людей от законов государства и церкви. Распутник, подчиняющийся своим инстинктам, которого в народе называют грубым, но многозначительным словом «бабник», это не весь Дон Жуан, а всего лишь сластолюбец». Настоящий Дон Жуан — это голодающий, который страдает от неудовлетворимости своего аппетита, сидя перед роскошно накрытым столом, требуя, чтобы на этом столе без конца появлялись все новые и новые блюда.

В начале прекрасной книги о моцартовском Дон Жуане, очень поучительной, к которой нужно обращаться всякий раз, когда изучаешь эту оперу, Рене Дюмениль набросал захватывающий портрет этого персонажа. «Дон Жуан — брат Фауста, брат по мятежу и несчастью, но Фауст — это мятеж разума, это неуспокоенность ученого, это желание все познать, все понять и все охватить. Дон Жуан же — бунт плоти, метание по всему миру в поисках все более и более изысканных удовольствий, новых наслаждений, но также и любви, огромная потребность в объятиях, в обладании и в том, чтобы отдаваться самому или по меньшей мере — вкусить божественной радости чувствования того, как у женщины, у девушки рождается это волнение, которое до того поражает и поглощает его, что он забывает все на свете и жаждет без остатка раствориться в собственной любви. С каждой новой победой Дон Жуан возвращает себе девственность чувства, и его радость повторяется в той же полноте и глубине, как и при первом трепете подростка. И он уже не желает больше ничего другого, кроме счастья той минуты, когда поймет по прикосновению дрожащей руки, по чуть более живому или чуть более затуманившемуся взгляду, что близится момент, когда это вот существо, только что такое

стыдливое и целомудренное, так сопротивлявшееся соблазну, отдаст себя в объятия соблазнителя. При этом желание Дон Жуана обостряет вкус запретного плода...» Таким образом, то, что делает Дон Жуан, некоторым образом является повторением под неким новым углом зрения первородного греха Адама: посреди сада, полного «доступных» плодов, он ищет предпочтительно «недоступных» и по возможности «запретных». И если Дон Жуан с легким сердцем, не задумываясь, играет с опасностью получить удар кинжала или пулю из мушкета, отвращая Церлину от ее грубияна-мужа, то для него, моцартовского Дон Жуана, это всего лишь развлечение. И наоборот, завоевание добродетельной дочери Командора и оскорбление его слугой весьма достойной донны Эльвиры становятся чем-то вроде дьявольских игр, в которых он находит для себя удовольствие.

Сам Моцарт не Дон Жуан и не Казанова, несмотря на «две сотни» женщин, — может быть, он несколько преувеличивает? — и его концепция любви остается очень далекой от усвоенной ими. Его интересует не завоевание; он слишком занят музыкой, чтобы у него оставалось много времени на женщин, а завоевание женщины требует времени, и притом немало. Мужчина, который желает покорить женщину» прежде всего должен создать у нее иллюзию, что принадлежит ей. Ничего подобного применительно к Моцарту вообразить невозможно, потому что он полностью захвачен своим искусством. Не может идти речь у такого естественного и благородного человека и о вульгарном хвастовстве «коллекционера»: не будем забывать, что «каталог» в опере Моцарта ведет Лепорелло, а не сам Дон Жуан. Слуга ведет счет победам, тогда как для его хозяина этот счет не имеет ни малейшего значения. В этом одна из черт Дон Жуана: он всецело и безоглядно принадлежит женщине момента. И в этот момент не испытывает ни меланхолии по прошлому ни аппетита к будущему, полностью отдаваясь настоящему.

Моцарт постоянно испытывает потребность в женском присутствии не из бахвальства, даже не для поддержания тонуса, а скорее ради той радости, которую оно ему приносит, — просто это присутствие позволяет ему отдохнуть от работы, в том числе за веселой болтовней. Очень общительный, радующийся встречам с друзьями за чашей пунша или за бутылкой вина, он с детства привык играть с маленькими девочками. Насмешник, шутник, весельчак и остро слов, и не только в письмах, Вольфганг особенно любил веселых девушек, умных, и не стыдливых недотрог, а тех, кто не пугался ни легкого фривольного жеста, ни вольного слова. В течение всей жизни он остается неугомным мальчишкой, злившим Терезу и поддразнивавшим подруг своей сестры. И не следует

преувеличивать непристойность его писем к аугсбургской кузине; мы не знаем, что на самом деле могло подразумеваться в его шутейных посланиях, на которые Мария Текла, разумеется, отвечала в том же духе. Каким отдохновением для «вундеркинда», для этого маленького виртуоза, измученного концертами, переездами, приемами, было по-детски поболтать с другим ребенком! Аугсбургская кузина и Вольфганг сохранили эту привычку к соответствующей лексике, что не должно нас слишком шокировать, и когда им обоим исполнилось по двадцать лет. Если Вольфганг пишет. «Я приветствовал бы вас не в письмах, а наяву: поцеловал бы ваши руки, обнял бы вас, пошлепал бы, пощекотал и пощипал спереди и сзади, уплатил бы по прейскуранту все, что я вам задолжал, и т. п.», — вовсе не обязательно подозревать за этим «и т. п.» более серьезные намерения, с которыми и сам Моцарт, несомненно, не связывал эту детскую болтовню. Если бы сохранились ответные письма девушки, мы, само собой разумеется, увидели бы, что она говорила с ним таким же вольным языком, пикантным и с виду многозначительным. Такой язык был вполне в духе эпохи, и он никого не удивлял, не скандализировал даже знатных дам, ибо и они имели к нему вкус.

Как Моцарт «играл» с Марией Теклой? Это нас не интересует. С другой стороны, непохоже, чтобы он в действительности ее любил, я понимаю это в смысле намерения жениться, хотя она, скорее всего, была бы для него лучшей женой, чем Констанца. Важно, однако, заметить, что в час великой боли, когда его оставила Алоизия, он бросается к кузине. Он просит, чтобы она приехала к нему в Мюнхен, а затем вместе с ним поехала в Зальцбург, и добрая девушка бросает все, чтобы откликнуться на призыв дорогого кузена. Нежная связь, квазибратская любовь, озорные вольности... Все это нас не касается.

Что говорит Леопольд Моцарт, встречая эту пару на станции мюнхенского дилижанса? Этого мы тоже не знаем. Отцовская любовь должна была тешиться тем, что эта «кузиночка» привнесла в дом на Ганнибалплац в тягостный для Вольфганга период, когда ему, исполненному бесконечной боли и печали из-за утраченной любви, предстояло явиться пред очи заклятого врага, кардинала Коллоредо, с веселым видом, беззаботным, в хорошем настроении, чуть тривиально жизнерадостным, нежное внимание кузины должно было облегчить страдания музыканта. Мария Текла прожила в Зальцбурге ровно столько, сколько требовалось. Приехав в январе, она уехала обратно в Аугсбург уже в мае. Ее присутствие было необычайно благотворным: она, несомненно, не давала Моцарту всего того, что он получал от Алоизии, но, конечно,

отвлекала его от мыслей о ней, создавая в отцовском доме совершенно новую атмосферу. С этой подругой детства Моцарт снова чувствовал себя ребенком в знакомой от рождения обстановке, и это стало наилучшим средством исцеления и реакклиматизации композитора в далеко не всегда симпатичном и приятном ему родном городе; это способствовало закалке характера перед схваткой с князем-архиепископом. Бесспорно, она спасла его от меланхолии, такой вредной для предстоявшей борьбы и для артистического творчества, и мы должны в свою очередь быть благодарны за это милой девушке, настоящему «ангелу-спасителю» Вольфганга. Ангелу с миловидным личиком и крепким телом, что, разумеется, не портит общего впечатления. Тогда Вольфганг и назвал ее ангелом — в память о совместном пребывании в Зальцбурге. «Прощайте, ангел мой, мой отец дает вам свое дядьевское благословение, а сестра шлет тысячу сестринских поцелуев, что же до кузена, то он дарит вам все, чего не успел подарить. Прощайте... прощайте... ангел!»

Одной из главных забот, которые без кухни омрачили бы первые месяцы после возвращения в Зальцбург, была необходимость отдать долги, сделанные Леопольдом Моцартом для оплаты поездок сына. Он всякую удобную минуту помнил об этих долгах, которые таким образом служили средством воспитания в сыне чувства большей благодарности и покорности. В ноябре 1778 года, призывая его к порядку с более властной и суровой жесткостью, чем обычно, он писал ему: «Если будет угодно Богу, я рассчитываю прожить еще несколько лет и уплатить свои долги, после чего ты сможешь делать все, что тебе угодно, хоть биться головой об стену, если это тебе нравится...» Эти долги будут настоящим кошмаром для отца и сына все последующие годы и аргументом, который Леопольд не преминет использовать каждый раз, когда захочет вынудить к большому послушанию гениального сына, заботясь о котором он, отец, оказался в таком ужасном положении.

Уже в самый день своего возвращения, 17 января 1778 года, Вольфганг заметил, что отец намеренно преувеличивал расположение, которое, как он писал во всех письмах, был готов проявить к нему князь-архиепископ. Надменный и суровый Коллоредо ценил любого органиста, композитора или капельмейстера не выше, чем обычного слугу. В его доме вся «прислуга» ела разом, за одним столом. От гениального артиста он требовал абсолютной преданности и полной зависимости. Вольфганг не мог не оказаться мятежной фигурой в таком деспотически управляемом дворе. Совершенно бесспорно, что между юным музыкантом и архиепископом уже существовала естественная враждебность, и, как

совершенно правильно заметила Аннетта Кольд в своей увлекательной книге о Моцарте, «что постоянно увеличивало внутреннюю дистанцию между этими двумя существами, так это природное раболепство отца и врожденная гордость сына. Моцарт был полон твердой решимости отвоевать себе свободу при первом удобном случае. Но такой случай долго не представлялся, и ему пришлось запастись терпением; он держался почти два года, помогая отцу платить долги — главный пункт программы».

К счастью, официальные обязанности Моцарта не были обременительными: у него оказалось достаточно свободного времени, и он использовал весь свой досуг, чтобы сочинять музыку. Таким образом, мы без удивления констатируем, что за двадцать месяцев, прошедшие между январем 1779 и ноябрем 1780 года, датой его нового отъезда в Мюнхен, где он будет дирижировать репетициями и постановкой *Идоменей*, он написал прорву произведений, занявших в каталоге Кёхеля место с опуса 317 до опуса 400, то есть больше восьмидесяти сочинений, в том числе три симфонии, числящиеся среди самых интересных (KV 318, KV 319 и KV 338), *Концерт для двух фортепьяно* (KV 365), *Дивертисмент Ре мажор* (KV 334), *Концертную симфонию для скрипки и альты* (KV 364) и много значительных произведений церковной музыки, в том числе *Коронационную Мессу* (KV 317), за которой следует не менее значительная, но такая малоизвестная *Месса До мажор* (KV 337), псалмы, гимны, вечерни, прослушав которые, надменный Коллоредо во всем своем княжески-архиепископском величии якобы пал на колени перед божественным гением своего органиста. По поводу *Церковных сонат для органа и оркестра* (KV 328, 329, 336) Паумгартнер вполне справедливо заметил, что в этих произведениях «Моцарт уже отвернулся от религиозного стиля барокко», он стремится к более оригинальной и полностью личной форме драматической выразительности.

В *Концертной симфонии* романтический акцент, уже столь значительный у Моцарта, особенно четко раскрывается диалогом между скрипкой и альтом. Тема столь характерного поиска моцартовского духа, которая, как мы увидим, развивается волнующим образом в последнем акте *Свадьбы Фигаро*, выражается здесь в беспокойной тоске анданте, такой благородной, так просто переданной, и мы не можем не увидеть здесь обманутого доверия сердца, жестоко разбитого предательством Алоизии. Мы далеки от того, чтобы пытаться непременно найти абсолютный параллелизм между страстями артиста и его произведениями. Некоторые периоды жизни Моцарта, особенно драматичные — либо из-за внутренней тоски, разрывавшей сердце музыканта, либо от бремени груза внешних

обстоятельств, отсутствия денег, любовных разочарований, горечи от непонимания публикой и недостаточного признания, — порой совпадают с легкими, изящными произведениями, озаренными той прозрачной, почти чудесной радостью, которая так свойственна Моцарту. *Серенада Ре мажор* (KV 320), а также *Дивертисмент Ре мажор* (KV 334) представляют собой тот самый сплав изящества и меланхолии, тонкой и патетической веселости — уже романтической, — в котором полностью выражается его одновременно глубокий и легкий, серьезный и насмешливый характер.

Концертная симфония настолько важна для творчества того периода — и вообще для всего творчества маэстро, — что Сен-Фуа предлагает чуть ли не назвать настоящий симфонический период жизни Моцарта периодом *Концертной симфонии*. «Написанная в конце 1779 года, она отличается, — говорит один очень известный комментатор моцартовского творчества, — широтой, очень близкой к размаху парижского *Quatuor concertant*, и совершенно *маннгеймской* трактовкой. В ней Моцарт решительно возвращается к любимому в его стране *long* — вкусу к «длинноте»; он предлагает нам здесь своего рода длинный диалог между двумя инструментами, которые почти персонифицировали двух исполнителей. Оркестр со своими длинными цепочками басовых трелей под тремоло скрипок в постоянной тональности (*Ми-бемоль мажор*) звучит по-настоящему величественно; она остается полностью *маннгеймской*, и в *Концертной симфонии* с большим основанием хочется видеть произведение, посвященное кому-нибудь из виртуозов Маннгейма, Френцлю или Экку, например, чем какому-нибудь заурядному исполнителю из Зальцбурга. Нам совершенно неизвестно, в связи с чем родилось это великое произведение, несущее в себе благородное и страстное чувство; было бы нетрудно найти в нем след многих из великих произведений периода зрелости композитора, написанных в тональности ми-бемоль, которые перекликаются с аналогичными эффектами в упомянутой *Концертной симфонии*, настолько использование определенных тональностей представляет для Моцарта конкретный способ поэтического выражения».

Едва Моцарт вернулся в родной город, как там обосновалась одна театральная труппа. У нее был довольно широкий репертуар, столь же разнообразный, как у труппы Сейлера в Маннгейме. Ею руководил Бем, весьма деятельный человек живого, острого ума. Артисты играли французские комические оперы, в частности Филидора, драмы Шекспира, сказки Гоцци, написанные для *комедии дель арте*, более литературные комедии Гольдони, драмы Лессинга и даже Кальдерона и, естественно,

оперу. Вскоре после водворения театра в Зальцбурге покинувшего труппу Бема заменил человек удивительной *изобретательности*, который позднее сыграет большую роль в жизни Моцарта, — Шиканедер.

Подобно тому как посещение маннгеймского театра Сейлера навело Моцарта на мысль снова писать музыку для вокала, сочинять *мелодрамы* и вдохновило на планы опер *Семирамиды* и *Коры*, в театре Бема он решает вернуться к опере, своей вечной мечте. Он показал Бему, а потом и Шиканедеру текст, который был доверен ему несколько лет назад и части которого он уже начал переключать на музыку: это *Тамос, царь египетский*, который значится у Кёхеля под номером 345.

Склонность к экзотике, охватившая людей XVIII века, с некоторых пор сосредоточилась на Египте, архитектурные формы и декоративные мотивы которого занимали важное место в неоклассической революции искусства. Действительно, преимущество Египта заключалось в том, что в нем присутствовали одновременно и античность, и Восток. Египетские сюжеты стали входить в моду, и Геблер задумал создать довольно сложное театральное действо, созвучное этому увлечению. Вице-канцлер при императорском дворе в Богемии барон Геблер был из тех аристократов, которые баловались литературой, и он довольно легко нашел музыкантов, расположенных сотрудничать с ними, тем более что они пользовались покровительством властей. Барон обратился с просьбой о написании музыки для своего *Тамоса* к Заттлеру, но когда спросил мнение Глюка о первых сценах, сочиненных Заттлером, творец *Ифигении* остался ими недоволен. Геблер принялся искать другого музыканта, сделал предложение Вольфгангу, с которым встречался еще во время пребывания того в Вене в 1773 году, и они договорились. Однако Вольфганг написал только несколько хоров, и работа на этом остановилась, несмотря на нетерпение Геблера.

Просмотрев пьесу, а также несколько уже сочиненных частей, Бем заявил, что это его вполне устраивает. Тогда Моцарт принялся за работу с энтузиазмом, удвоенным тем обстоятельством, что одновременно Бем предложил ему написать «турецкую оперетту» на основе переработанной посредственной пьесы Фриберта в редакции Шахтнера. Трубочник зальцбургского оркестра Шахтнер, знавший Моцарта с детства как друг его семьи, решил вернуться к сюжету Сералея, поручив написать музыку Моцарту. Бем был в восторге: желанная романтическая история с похищениями, евнухами, пашами с неожиданными встречами в константинопольском или алжирском серале должна была привести публику в восторг. *Заида* (KV 344), по всей вероятности, не была

закончена. Ее неполную рукопись обнаружили только в середине XIX века, и то по чистой случайности.

Бродячие театры в XVIII веке жили на скудные доходы. Директора, актеры и певцы были странными существами, нередко голодными, считались чуть ли не париями наравне с цыганами; они были большими прожектерами, с энтузиазмом строившими воздушные замки и неспособными реализовать свои планы. Шиканедер — мы обрисуем его, когда придет время рассказу об этом прелюбопытном персонаже, — интересовался в основном «зрелищной» стороной театра и мечтал о постановке грандиозных сцен. По своим сюжетам *Тамос* и *Заида* должны были его полностью удовлетворить; похоже, однако, что эти две пьесы так никогда и не были реализованы, и нам остается только гадать, считал ли их действительно законченными сам Моцарт.

Именно тогда, когда Вольфганг над ними работал, он получил предложение, «которое должно было наполнить его радостью, потому что оно наконец-то предоставляло ему возможность вернуть на сцену оперу со значительным драматическим сюжетом. Курфюрст Баварский Карл Теодор просил его написать *оперу-сериа* для мюнхенского карнавала 1781 года. Моцарт увидел в этом предложении не только счастливую возможность поставить хорошее произведение, но и уехать от ужасного Коллоредо. Если повезет быть принятым баварской публикой и курфюрстом, ему уже не нужно будет впредь бояться тирании князя-архиепископа и он сможет без колебаний оставить Зальцбург.

Глава одиннадцатая

Свобода

С легкой душой Вольфганг поднимается в дилижанс, хотя это всего лишь старая колымага, тряская, с плохой подвеской осей, которой предстоит катиться по скверной дороге, глубоко изрытой ноябрьскими дождями. Едва устроившись в номере мюнхенской гостиницы *На солнце*, он открывает портфель и пишет отцу: «Счастливым и радостным было мое прибытие. Счастливым потому, что мы наконец-то достигли цели нашего хотя краткого, но очень тягостного путешествия. Поверьте, никто из нас глаз не сомкнул этой ночью ни на минуту. Этот экипаж с сиденьями, твердыми как камень, выворачивает душу наизнанку! Начиная от Вассербурга, я всерьез опасался, что не довезу в целости свой зад до Мюнхена. Он весь онемел и, наверное, стал красным, как отбивная котлета. На двух больших перегонах мне приходилось опираться ладонями на подушки сиденья, чтобы поддерживать на весу эту часть моего тела...» Немного отдохнув, он, терзаемый болью, сразу же отправился к управляющему театром графу Со, своему старому знакомому, который теперь был намного любезнее, поскольку Вольфганг явился к нему не как проситель, а с поручением двора, и к тому же он пользовался большим уважением здешних знатных любителей музыки.

С Веберами больше не было никаких проблем. Вся семья теперь жила в Вене. Фридолин был кассиром театра, в котором Алоизия стала примадонной. Этим местом она была обязана судьбе, отправившей певицу Ланге со сцены брэнного мира в мир иной, — ее тут же заменила юная Вебер, и не только на сцене, но и в роли супруги актера Ланге, обретшего в ее лице не только театральную звезду, но и новую жену. К тому же Моцарт зарекся связываться с подобными авантюристами. Граф Со вводит его в круг самых видных при дворе людей, дружески приглашает к своему столу вместе с балетмейстером Ле Граном, режиссером Канныбахом и художником театра Куальо, принадлежавшим к знаменитой династии мэтров, перенесших на немецкую и итальянскую сцены громоздкие барочные механизмы Бурначини и Галли Бибиены. Они со знанием дела обсуждают самые оригинальные и необычные перспективы.

Здесь никак нельзя работать спустя рукава, как это было в театре Бема. Канныбах, Куальо, Ле Гран были прекрасными специалистами, рядом с

которыми Вольфганг постигнет трудную профессию театрального музыканта. Здесь работают в атмосфере взаимной симпатии, рвения, доброго товарищества и одновременно серьезности и прилежания, которые проявляются уже на первых репетициях. Первые трудности возникли с либретто. Историей критского короля Идоменея еще в начале XVIII века заинтересовался Антуан Данше, а музыкант из Прованса Кампра написал благородную и пышную увертюру, имевшую некоторый успех в 1712 году в Париже.

Либретто Данше передали зальцбургскому аббату, бывшему в милости у двора и не лишенному сноровки. От него требовалось сильно урезать трагические тирады Данше и приспособить всю историю, написанную во французском вкусе, для немецкого восприятия. Аббат Джамбаттиста Вареско справился с этой задачей хорошо, но и он писал слишком длинно, и его слабость к тяжелым конструкциям в духе Метастазии решительно противоречила тому, к чему стремился Моцарт. Произошел обмен письмами между Зальцбургом и Мюнхеном, и рукопись перешла из рук Моцарта в руки Вареско с настоятельной просьбой: короче, как можно короче! К сожалению, аббат относился к своему тексту очень ревниво, проявляя мелочность. Любая купюра ранила его в самое сердце, и он яростно отстаивал каждую строку своих стихов, считая ее абсолютно необходимой для красоты и успеха произведения.

А перед Моцартом уже стояла деликатная проблема объединения текста и музыки. Как легко все было, когда речь шла о мелодраме, где поэзия и музыка остаются каждая в своих границах! Для композитора, разумеется, первостепенное значение имела музыка, а текст играл роль опоры, и было принципиально важно, чтобы акценты в нем приходились на одно и то же место и были столь же интенсивны, что и акценты музыкальные. Понятно, что Вареско обо всем этом не заботился: в его понимании композитор должен был лишь *переложить на музыку* его стихи, то есть подчеркнуть их ценность.

Прошли месяцы препирательств, ссор и капризов. Отказываясь признать законность требований композитора, Вареско согласился на несколько незначительных поправок, рассердился, когда от него потребовали более серьезных изменений, заупрямился... так что последние изменения в либретто вносились, по всей вероятности, без его участия и согласия. Пока тянулись переговоры, Моцарт писал партитуру, начались репетиции, и таким образом бедный аббат был поставлен перед свершившимся фактом; имя его известно нам сегодня только потому, что вопреки всему оно остается связанным с партитурой *Идоменея*.

Оркестр был превосходный и работал тем более охотно, что многие музыканты были друзьями Моцарта и сразу оценили все то новое и замечательное, что несли в себе эта музыка. Между композитором и исполнителями установилось подлинное сотрудничество. Как очень правильно писал Паумгартнер, «их энтузиазм подстегивает порыв Моцарта, стимулирует его гений, создающий оркестровое превосходство *Идомедея* даже в сравнении с его последующими шедеврами. Здесь оркестр становится ожившей опорой драматического действия. Певцы периодически надолго умолкают, и свою роль ведет один оркестр. Он блистает и заявляет о себе на протяжении всей этой тщательно сделанной, щедрой, захватывающей партитуры. С любовью выписаны партии гобоев. Тепло и чувственно звучат кларнеты. Во второй арии Илии согласно ведут свое рондо флейта, гобой и валторна. Героичен и мужествен в хроматических пассажах исполненный нежной убедительности кантилены хор скрипок. Порой в ариях Электры доминирует низкий звук альты. Тромбоны и вторая пара валторн усиливают обычный ресурс духовых. Для специальных эффектов в пассажах *come da lontano* Моцарт использует сурдины для валторн и труб».

Подобно оркестру, певцы и солисты делают все, что могут, чтобы своим исполнением довести произведение до полного совершенства. Однако не все они одинаково хороши. И если обе исполнительницы славных женских ролей, Доротея Вендлинг и Лизель Вендлинг, превосходны, то мужчины оставляют желать лучшего. Кастрат Дель Прато, поющий Идаманта, просто ужасен. «Мне приходится учить его на протяжении всей оперы. Он не в состоянии в нужный момент набрать в легкие достаточно воздуха, чтобы хоть что-то получилось...» Он настолько плох, что Моцарт приходит в отчаяние. К счастью, Дель Прато ангажирован только на год, но уволить его до истечения срока контракта невозможно, а *Идомедей* не может ждать, пока Дель Прато заменит Чекарелли. Он вызывает у композитора самую серьезную озабоченность. «Позавчера, — пишет Вольфганг отцу 22 ноября, — Дель Прато пел на концерте, и это было настоящее позорище. Бьюсь об заклад, что этот персонаж не выдержит испытания на репетициях, тем более в готовой постановке. От этого парня нет никакого толку...»

Иначе обстоит дело с Рааффом, который поет *Идомедея*. Он превосходен, но он требует внесения изменений по общей привычке певцов того времени, когда некоторые из них претендовали даже на то, чтобы переписывать роли под себя, что приводило к полной переделке некоторых сцен. Из писем Вольфганга к отцу видно, что требования Рааффа отразятся

на самом ходе действия и на тексте Вареско. Письма эти невероятно интересны, потому что из них видно, как близко к сердцу принимал Моцарт единство спектакля, понимая, в каком тесном сотрудничестве, при какой полной гармонии должны работать авторы, исполнители, художники и режиссеры. «Вот и еще одно изменение, и опять его требует Раафф. Но он прав, и если бы даже это было не так, все равно пришлось бы что-то изменить, чтобы понравиться его седидам. Вчера он был у меня дома. Я показал ему в свободной обстановке его первую арию, и он остался очень доволен ею. Он уже пожилой и в такой арии, как ария из второго акта: *fuor del mar ho un mare in set* и т. д., уже не может проявить себя во всей силе... С этого момента, как, впрочем, и в третьем акте, у него нет никакой арии (и поскольку ария из первого акта из-за выразительности слов не может быть достаточно *певучей*), и ему хотелось бы после своих последних слов: *O Crete fortunata! O me felice!* спеть какую-нибудь красивую арию вместо quartette. И таким образом, здесь купируется один бесполезный кусок... и третий акт произведет намного лучшее впечатление. Теперь в последней сцене второго акта у Идоменея между хорами есть ария или, скорее, каватина; здесь лучше дать простой речитатив, за которым смогут хорошо работать инструменты. Потому что в этой сцене, которая должна быть самой красивой в опере (благодаря действию и группам, которые мы недавно составили с Ле Граном), будет такой шум, такое смятение на сцене, что любая ария в этом месте была бы неуместна. Кроме того, происходит буря в связи с необходимостью найти место для арии Рааффа, которая этим не закончится. И потом, эффект речитатива между хорами несравненно лучше».

К сожалению, Вареско все это понимает плохо, и Леопольд Моцарт, ставший для Вольфганга курьером, так как аббат живет в Зальцбурге, оказывается осыпаям градом упреков с обеих сторон. В том же письме от 29 ноября 1780 года, в котором Вольфганг просит отца прислать ему сурдины для труб и валторн, поскольку в Мюнхене их не купить, он передает жалобы певца: «Ария, которую вы прислали мне для Рааффа, мне нравится, но ему вовсе нет. Я ничего не хочу говорить о слове таге: в арии такого рода это всегда ошибка. Его иногда употребляет Метастазию, правда, очень редко, и его арии не являются лучшими из принадлежащих его перу...» Все письма этого периода, когда проходят репетиции *Идоменея* (Моцарт держит отца в курсе продвижения постановки), вводят нас в *лабораторию*, в которой организуется совместная работа. Прекрасно зная все технические, а также эстетические проблемы оперы, Вольфганг выглядит подлинным постановщиком оперы во всем многообразии этой

работы. Он достаточно поработал с Новерром, чтобы спорить с Леграном об искусстве танцора и о технике хореографии, и театр настолько у него «в крови», что даже раньше, чем увертюра была полностью готова, у него в голове было все произведение в целом — не в виде партитуры — на бумаге, а в виде действия — на сцене.

Эта коллективная работа столь его поглощает, так реализуется в нем и через его вдохновение, что он достигает поистине удивительного мастерства и владения самыми различными аспектами постановки оперы. Это придает ему чувство подлинной уверенности, и он является на окончательную репетицию первого акта «с таким же спокойным сердцем, как к легкому завтраку». Юный граф Сенцгейм, сопровождавший на эту репетицию графа Со, сказал ему, выходя из зала, следующие слова, которые не только его успокоили, но и подтвердили его уверенность: «Я ждал от вас многого, но это действительно превосходит мои ожидания». И Вольфганг спокойно добавляет, как если бы не был двадцатичетырехлетним артистом, которого ждет громадное испытание оперой: «В общем-то другого я и не ожидал...»

Таким он был в полном разгаре работы, совершенно уверенный в себе, и не только в отношении ценности собственного произведения, но и в отношении предстоящего успеха всей постановки. Тщательность, с которой он изучает все технические стороны, вознаграждается этой успокаивающей уверенностью. *Идомений* — настоящий шедевр, и его ждет успех. Сам Раафф доволен «как король» и так счастлив, что не перестает петь свою роль в любой момент и где угодно: приводя себя в порядок перед зеркалом и за столом, «ночью, перед тем как уснуть, днем, как только просыпается». В атмосфере счастливого согласия и душевного подъема проходят последние репетиции.

Все шло прекрасно, когда в Мюнхен пришла катастрофическая весть: 29 ноября умерла императрица Мария Терезия. Согласно протоколу, все европейские дворы должны будут погрузиться в траур. Сколько времени этот траур продлится в Мюнхене? И нет ли опасности переноса премьеры далеко за дату 20 января, на которую она назначена? Понятна тревога, охватившая тех, кто радостно, лихорадочно работал с напряжением всех сил над постановкой этого произведения. К счастью, было решено, что театры снова распахнут свои двери после шестинедельного траура. Моцарт попросил отца прислать ему черный костюм, предварительно выбив из него пыль и почистив щеткой, но когда музыкант вскрыл пакет, он обнаружил, что костюм так изношен, так лоснится и настолько непригоден к использованию по назначению, что ему пришлось отправить его обратно.

В счастливом ожидании стать свидетелем триумфа своего Вольферля на премьеру *Идоменей* в Мюнхен приехали Леопольд Моцарт с Наннерль. Они останавливаются в комнатенке Вольфганга, веселясь, как школьники на каникулах, в радостном возбуждении от тесноты жилища, где даже сами неудобства совместной жизни втроем становятся источниками остроумия и шуток. Теперь, когда произведение доведено до *совершенства*, свободно раскрывается веселый, легкий характер Вольфганга. Генеральная репетиция, прошедшая в большой зале дворца в присутствии курфюрста, была триумфальной. Князь Карл Теодор много аплодировал и кричал «браво». После первого акта он поздравил Моцарта, высказав ему такой несколько странный, если принять во внимание трагический характер *Идоменей*, комплимент: «Эта опера будет чарующей и, безусловно, сделает вам честь». Определение «чарующая» было не из тех, что подходили для данного случая, но слова эти были сказаны из лучших побуждений. А когда после представления Моцарт подошел попрощаться с курфюрстом, тот заявил: «Невозможно вообразить, что в такой маленькой головке прячется нечто столь огромное».

Восторг музыкантов соответствовал благорасположению знатных сеньоров. Они чуть ли не хором хвалили *тоновое* и *необычное*, что слышали в этой музыке. Не желавшая себя скомпрометировать суждением о партитуре или об исполнении мюнхенская газета воздала хвалу декорациям, ни единым словом не упомянув обо всем остальном. «Декорации среди которых нас особенно восхитили порт Неаполя и храм Нептуна, по праву входят в число шедевров нашего знаменитого художника, советника Куальо».

Неизвестно почему, но из всех шедевров Моцарта *Идоменей* ставят меньше всего. При его жизни эту оперу после мюнхенского карнавала не ставили ни разу. Если верить Паумгартнеру, похоже, это невнимание, которое длится чуть ли не до наших дней, объясняется тем, что *Идоменей* — самая богатая, самая грандиозная опера *музыканта*, а не драматурга Моцарта. Это суждение подкрепляет мнение критика Альфреда Хойсса, который «на примерах показал, что *Идоменей* перенасыщен музыкой, идеями и темами, которые не оправданы драматическим действием. Первым препятствием было либретто, вторым — вкус того времени. Можно было бы также сказать, что в этой опере композитор поднялся до драматической атмосферы, с которой не встретится больше до *Дон Жуана* и *Волшебной флейты*».

Что смущало слушавших оперу в 1781 году, так это главным образом та трудность, с которой они сталкивались, пытаясь охарактеризовать,

оценить и определить это произведение, основываясь на действовавших тогда критериях. «С исторической точки зрения, — говорит далее Паумгартнер, — *Идоменей* относится к *оперее-сериа*, направлению, которое развивали Джузеппе Сарти и Иоганн Кристиан Бах, к жанру, который к 1780 году постепенно приходил в упадок». Однако дерзания, которыми полна эта партитура, восхищают нас и сегодня. Альфред Эйнштейн утверждает: «По богатству некоторых сцен с нею мог сравниться только Берлиоз», но понятно, насколько должны были быть смущены современники создания оперы, когда прочитали слова того же автора: «*Идоменей* — одно из тех произведений, которое даже такой гений самой высокой пробы, как Моцарт, мог бы написать только один раз в жизни. Это *опера-сериа*, не похожая ни на какую другую». Немецкий критик также объясняет, почему ее не приняли другие города: поставить ее был в силах только Мюнхен. Хотя из всех своих опер Моцарт любил и ценил ее больше других, он никогда не мог предложить ее, например, Вене, которая отвернулась от *оперы-сериа*. Именно по этой причине и в отсутствие моральной и материальной поддержки *Идоменей* остался без будущего. Пройдет еще десять лет, прежде чем Моцарт сможет снова взяться за *оперу-сериа*.

Однако едва не случилось так, что композитор не смог бы присутствовать на постановке своего произведения. В разгар радостной репетиционной работы в Зальцбург пришло письмо с приказом юному музыканту немедленно отправляться в Вену, где он должен был присоединиться к «дому» князя-архиепископа. С тех пор как Моцарт углубился в свою захватывающую работу, он почти забыл, что принадлежит этому «дому». И вот теперь хозяин решил призвать его к себе.

В те времена крупные австрийские сеньоры путешествовали в сопровождении всех своих слуг, значит, и своих музыкантов, а те, у кого были театры, — с актерами и певцами. Весь этот люд без труда располагался в громадных венских дворцах. В это время шли один за другим праздники, на которых благородные люди заставляли играть свои домашние оркестры, которыми весьма гордились. Несмотря на присутствие Моцарта, оркестр Коллоредо не мог тягаться с оркестром князя Эстергази, которым дирижировал Йозеф Гайдн, но князь-архиепископ, хотя он и не хотел в этом признаваться, извлекал все же повод для гордости из того факта, что у него на службе состоял молодой композитор, о котором уже начинали говорить.

Как только Коллоредо узнал о смерти императрицы, он отправился в Вену, чтобы выразить наследнику Марии Терезии Иосифу II свои

соболезнования. Он затребовал к себе Моцарта, но тот сделал вид, что об этом не знает, надеясь на то, что успех оперы обеспечит ему покровительство баварского курфюрста и официальный пост при мюнхенском дворе. «Благодаря высокому покровительству, которым я здесь пользуюсь, я буду достаточно обеспечен в настоящем и в будущем, за исключением смертельных случаев, от которых никто не может быть застрахован, но которые не пугают талантливого неженатого человека... Поэтому я с радостью буду ждать его сообщения о том, что он больше во мне не нуждается...» Вместо маловероятного Увольнения, мыслью о котором тешит себя Вольфганг, привыкший строить в воображении счастливые события со счастливой развязкой, он получает угрожающе срочный вызов, на который, приводя в ярость хозяина, не отвечает до марта. Наконец 16 марта 1781 года он приезжает в столицу, исчерпав все предлоги, все оправдывавшие опоздание отговорки и хмурия брови при одной мысли о нагоняе, который его ожидает.

Он явился к епископу в Тойчес-Хаус, на Зингерштрассе, где тот расположился вместе со своим «домом» и с певцами Чекарелли и Брунетти, с которыми Вольфганг был в дружеских отношениях. Комнату ему отвели прекрасную; он с философской покорностью сносил унижения, связанные с его принадлежностью к прислуге: он питался с прислугой за одним столом отнюдь не в изысканной обстановке, что и описывал отцу с мягким юмором, не покидавшим его всю жизнь. «В полдень, что для меня, к сожалению, слишком рано, мы направляемся к столу. Мы — это оба месье камердинера, хранители покоев, тела и души хозяина, месье Контролер, месье Цетти, месье Кондитер, оба с кухни, Чекарелли, Брунетти и... Мое Ничтожество. *Notabene*. Оба месье камердинера занимают место во главе стола. Что касается меня, то я имею честь сидеть напротив поваров. И чувствую себя совсем как в Зальцбурге. За едой не слышно ничего, кроме грубостей и глупых шуток. Ко мне с этими шутками никто не обращается, потому что я не произношу ни слова, а когда приходится что-то сказать, делаю это с самым серьезным видом. По вечерам стол не накрывают, но каждый получает по три дуката. С этим можно разгуляться! Г-н архиепископ проявляет щедрость, за что его прославляют слуги, но все равно он их обкрадывает».

Этой последней фразой Вольфганг хочет дать понять, что ему ничего не приносят концерты, которые он дает, поскольку он состоит на службе у Коллоредо. Концерты бывают то в его резиденции, то в домах других крупных вельмож, но всегда без всякого вознаграждения. Моцарта беспокоит, как бы такое подчиненное положение не помешало ему

посещать известных людей и принимать сделанные ему предложения. Он мог бы давать концерты, зарабатывая при этом деньги, но ревность архиепископа не допускает даже разговора об этом. Разумеется, его награждают бурей аплодисментов в доме русского посла Голицына, у графа Пальфи, у графа Кауница, но нигде не платят. Ему даже приходится выполнять неправомерные требования своего хозяина, например, сочинить за одну ночь *Сонату для скрипки* (KV 372), которая понадобилась архиепископу для концерта, назначенного на следующий день. И потребовалось вмешательство нескольких высокопоставленных персон, чтобы этот прелат после неоднократных просьб согласился «одолжить» Моцарта для участия в благотворительном концерте в пользу вдов музыкантов.

Оба они, Коллоредо и Моцарт, пытались вести самую тонкую игру, но первый быстро пронюхал о планах музыканта. Моцарт хотел воспользоваться своим пребыванием в Вене, чтобы завязать как можно больше связей, в надежде — всегда напрасной, но всегда пылкой — наконец-то освободиться от архиепископа. Коллоредо со своей стороны держал его на коротком поводке, чтобы домешать вырваться. Моцарт мечтал быть представленным императору, но получилось так, что в тот вечер, когда его хозяин устраивал свой концерт, музицировали в доме Тунов, и Иосиф II оказался там. Наш музыкант был так огорчен, как если бы у него отняли последний в жизни шанс!

Все эти надежды были, однако, весьма призрачными. Хотя Иосиф II и был любителем музыки, и сам довольно хорошо играл, он со дня восшествия на престол ввел строжайший режим экономии в своем дворе, не забыв и вельмож, которые желали ему угодить. Это была вынужденная мера, ибо имперская казна находилась в катастрофическом состоянии, что легко можно объяснить в связи с политикой, проводившейся его матерью. Щедрая по натуре, даже расточительная, она была неспособна отказать ни одному просителю. Мария Терезия назначала пенсии любому, кто попросит. Приводят даже случай с одним дворянином, который, получив крупную пенсию для себя и всех членов своей семьи, потребовал еще и пособия на содержание двух старых, ни на что не годных лошадей, которых собирался отвести к живодеру. Чтобы спасти жизнь этим «добрым старым слугам», чья судьба разжалобила императрицу, она назначила пенсию и этим лошадям...

Понятно, что в этих условиях доходы с трудом компенсировали расходы. Одним из первых актов Иосифа II была отмена одним росчерком пера всех пенсий с оговоркой о том, что отдельные случаи, если

конкретные лица действительно заслуживают пенсии, будут рассмотрены особо. Несмотря на этот утешительный пункт декрета, неутомимый поставщик оперных либретто для итальянских и немецких театров старый поэт Метастазιο, которому Мария Терезия годами предоставляла значительные ссуды, так трагически воспринял замаячившую перед ним угрозу нищеты, что с горя умер.

Иосиф II стал проводить политику, противоположную материнской, во всех областях, а не только в финансах. Мечтая о том, чтобы прослыть либеральным правителем, «просвещенным деспотом» в соответствии с идеалом философов XVIII столетия, он провозгласил свободу печати, отменил крепостничество, смертную казнь, предоставил евреям право жить в других местах, кроме гетто, а протестантам свободно исповедовать свою религию. Его законы в области сельского хозяйства перевернули жизнь крестьян, особенно в Венгрии, где взбунтовались крупные вельможи, владельцы огромных имений, по масштабам сравнимых с провинциями. Он регламентировал торговлю и промышленность, аннулировал привилегии дворян, потворствовал допуску буржуазии к постам и богатству, помогал иностранным банкирам, главным образом швейцарским и еврейским, обосноваться в Вене — все это к полному отчаянию канцлера Кауница. Тот, принадлежа к старой школе, умудрённый опытом государственных дел, догадывался о том, что эти благородные и иллюзорные меры приведут к катастрофе.

В области искусств изданные Иосифом законы против излишеств приводили к самым пагубным последствиям. Император убрал из своего дома пышность, осудил изящество и наказывал за роскошь: позднее его видели прогуливающимся в потертой одежде с заштопанными локтями, в старой фуражке, к величайшему удовольствию буржуа, но к возмущению знати, продолжавшей держаться за декорум. Считая театр и музыку проявлениями роскоши, Иосиф отменил государственные дотации, выделяемые на их развитие. Поэтому представлялось маловероятным, чтобы он взял к себе на службу, назначив справедливое жалованье, молодого музыканта, чья известность по-прежнему оставалась весьма скромной.

Однако Моцарт, хотя ему и не приходилось ожидать многого от императора, хотел остаться в Вене. «Уверяю вас, — писал он отцу, — что город этот превосходен, он лучший в мире для моего ремесла. Это вам скажет каждый. Мне здесь хорошо. И я пользуюсь этим изо всех сил». После успешного выступления на благотворительном концерте и на концерте, устроенном архиепископом у себя 8 апреля, он видит, что его

планы начинают осуществляться. Он с полной серьезностью собирается потребовать отставки и сообщает об этом отцу, который, естественно, бурно негодует и приказывает ему оставаться на службе у Коллоредо; старый Леопольд устал от авантур и неожиданностей. Его по-прежнему угнетает мысль о долгах. На непредсказуемую порывистость сына он отвечает доводами, диктуемыми мрачной осторожностью: если Вольфганг оставит службу у архиепископа, тот, наверное, отомстит тем, что уволит его, Леопольда; что тогда станет с ними обоими?

Не следует представлять себе Вольфганга этаким Фигаро, обиженным и злопамятным, грызущим удила за столом для прислуги и жаждущим революции, которая смела бы с лица земли всех «вельмож». Возможно, когда наш музыкант работает над созданием этой поучительной роли, он вспомнит унижения, которым подвергался в Зальцбурге и в Вене, но ум его всегда оставался далек от социальных требований, сторонником которых у Бомарше выведен испанский лакей. Моцарт никогда не был «бунтовщиком», и если он желает, что вполне законно, реформ в смысле социальной справедливости и прогресса, то в духе масонского идеала, совершенно противоположного идеалу якобинцев. Положение слуги вовсе не кажется ему позорным, к тому же за одним столом с ним сидят среди слуг скрипач Брунетти, певец Чекарелли, и слово «лакей» не имеет для него того оскорбительного значения, какое придают ему романтики вместе с Рюи Блазом.

Его меньше удручает зависимость от капризов крупного вельможи, чем потеря времени или утраченные возможности; когда он слышит за столом прислуги разговоры о том, что хозяин намеревается вместе со свитой вернуться в Зальцбург, Вольфганг храбро принимает решение: он потребует разрешения остаться, в Вене еще на некоторое время, а после того, как обеспечит себе средства к существованию, подаст в отставку. Ему обещают много учеников. Управляющий Немецким театром Готлиб Штефани предлагает в сотрудничестве с ним написать оперу. Он будет давать концерт ты. Он уверен, что сможет зарабатывать на жизнь, и обещает быть осмотрительным...

Отъезд был назначен на 4 апреля, потом несколько раз откладывался, и каждый раз Моцарт тянул с окончательным решением. Наконец, 9 мая всем «слугам» было приказано увязать вещи и собраться в дорогу. С бьющимся сердцем молодой человек решается на демарш, который должен принести свободу. Предоставим слово ему самому. «Дорогой отец! Я по-прежнему преисполнен гнева и не сомневаюсь в том, что вы, мой прекрасный, дорогой отец, будете на моей стороне. Мое терпение испытывали слишком

долго. Ему неизбежно пришел конец. Я больше не чувствую себя таким несчастным, чтобы оставаться на службе у правителя Зальцбурга. Сегодняшний день для меня — день моего счастья. Послушайте! Уже дважды этот... даже не знаю, как его назвать... наговорил мне прямо в лицо полнейших глупости и грубостей таких, что я даже не хочу их пересказывать, чтобы вас побережь. И только потому, что перед моими глазами всегда стояли вы, мой прекрасный отец, я не отомстил ему тут же. Он назвал меня шалопаем, распутником... И послал к черту, я все это выдержал, я чувствовал, что задета не только моя честь, но и ваша, но... так хотели вы. И я молчал. Теперь же слушайте дальше.

Неделю назад ко мне неожиданно пришел посыльный и сказал, чтобы я немедленно собрался в дорогу. Всех остальных заранее предупредили о дате отъезда, одному мне сделали сюрприз. Я быстро уложил в чемодан вещи и воспользовался сделанным накануне предложением г-жи Вебер остановиться у нее. Здесь у меня неплохая комната, я нахожусь в доме людей, готовых мне помочь, и имею в своем распоряжении все то, в чем часто возникает неотложная необходимость и чего нет, когда живешь один.

Я назначил свой отъезд на среду (сегодня 9-е), как обычно, но поскольку мне не удалось своевременно собрать деньги, которые я должен был получить в разных местах, я отложил отъезд до субботы. Сегодня, когда я пришел туда, камердинеры сказали, что архиепископ хотел передать мне какой-то пакет, который я должен взять с собой. Я спросил, срочно ли это. Мне ответили утвердительно и что это очень важно... «Мне досадно, — заявил я, — что не могу иметь чести оказать Его Высочеству эту услугу, так как для меня невозможно по причине, указанной выше, уехать раньше субботы. Я здесь больше не живу и должен жить за свой счет, таким образом, естественно, я не могу уехать, не уладив свои дела. И никто не вправе причинить мне этот ущерб». Клайнмайер, Молль, Бенике и оба камердинера признали, что я совершенно прав.

Когда я предстал перед ним, его первыми словами были: «Итак, когда уезжает этот парень?» — «Я хотел, — отвечал я, — выехать сегодня вечером, но мест уже не было». Тогда он закричал во весь голос, что я самый отъявленный из известных ему плутов, что никто не служит ему так плохо, как я, и что он советует мне сегодня же уехать, в противном случае прикажет прекратить выплату содержания. У меня не было никакой возможности вставить хоть слово: это было похоже на пожар. Я спокойно выслушал все. Он солгал мне в лицо, говоря о пятистах флоринах жалованья. Он обозвал меня вшивым оборванцем, кретином. О, я не смог бы вам все это описать! Под конец, когда кровь у меня вскипела до предела,

я проговорил: «Итак, Ваше Высочество мною недовольны?» — «Как, он еще смеет мне угрожать» этот кретин?! Вот дверь, убирайся! С таким жалким мальчишкой я больше не желаю иметь дела». Чтобы с этим покончить, я в свою очередь заявил: «Как и я с вами». — «Тогда прочь отсюда!» Уходя, я проговорил: «Пусть будет так. Завтра вы получите мое прошение об отставке в письменном виде».

Можно себе представить, какое облегчение должен был испытать Вольфганг, выкрикнув эту фразу в лицо своему тирану... «Я ненавижу архиепископа до исступления!» На следующий день он вручил камердинеру правителя графу Арко письмо об отставке вместе с деньгами, которые ему заранее выдали на дорожные расходы. Он надеялся, что теперь-то все кончено, мосты сожжены и его независимость признана. Но архиепископ спохватился. Графу Арко он просто сказал, что музыкант не может перестать исполнять свои обязанности без разрешения отца. Он слишком хорошо знал о покорности и трусливой осторожности Леопольда. Действительно, главной заботой Леопольда было избежать взрыва, который, как он говорил, лишил бы его всякого благородства. К этой мысли он возвращается почти в каждом письме: порвать с Коллоредо значило бы навлечь на себя недовольство императора и высокопоставленных лиц, без чьего покровительства никакой музыкант существовать не может, Вольфганг сказал отцу о том, что император ненавидит архиепископа, Леопольд же верит в «солидарность знати» и настойчиво предупреждает его об опасности: такой выпад поставил бы на молодом человеке клеймо бунтовщика, революционера — малозавидная вещь, и притом на всю жизнь.

Вольфганг так потрясен всей историей, что после последней, самой ужасной, аудиенции у архиепископа заболевает. «Мне пришлось вечером уйти из оперы во время первого акта и вернуться домой, чтобы лечь в постель: я весь пылал от жара. Я дрожал всем телом и шел по улице, шатаясь, как пьяный. Следующий день, то есть вчерашний, я провел дома, все утро не вставал с кровати и пил тамариндовую настойку». Как раз в это время приходят яростные письма Леопольда, обвиняющего сына, осыпающего его упреками и предрекающего самые ужасные катастрофы. Ошеломленный безудержным отцовским гневом, тиранической волей, приказывавшей ему взять обратно прошение об отставке, Вольфганг отвечает ему с тем волнующим достоинством, которое потрясло бы менее жестокое сердце, вызвав в нем угрызения совести, следующими печальными строками: «Я должен вам признаться, что ни в одной строке вашего письма я не узнаю своего отца. Да, это пишет отец, но не лучший на

свете, не горячо любящий, не тот, что заботится о своем собственном счастье и о благополучии своих детей, одним словом... не мой отец». Таков в действительности характер Моцарта. Легкий, если угодно, милый, порой, возможно, слабый, но бескомпромиссно-непримиримый всякий раз, когда речь идет о достоинстве искусства и о чести артиста. Он никогда не возьмет обратно свое прошение об отставке, так как такая капитуляция была бы постыдной, более того, означала бы утрату репутации у венцев, потому что все были в курсе его спора с архиепископом. Мы знаем, что Вольфганг съехал из Тойчес-Хауса и поселился у Веберов. О да, в этом эпизоде жизни Моцарта на сцене вновь появляются Веберы... Теперь Вольфганг живет в доме на площади Сен-Пьер, поскольку больше не принадлежит дому Коллоредо. «Расточая сладкие слова, он делал бы из меня что хотел...» Это чистая правда: Вольфганг остался тем гордым ребенком, который отказывался играть для тех, кто был ему несимпатичен, но был готов не вставать из-за клавира хоть всю ночь, когда видел рядом дружеское, участливое лицо.

В пререканиях, в ссорах прошел целый месяц. Граф Арко умолял Моцарта уступить, ссылаясь на то, что он и сам долго подвергался оскорблениям со стороны хозяина и мирился с ним, на что молодой человек отвечал: «У вас, несомненно, есть свои резоны для смирения, что же до меня, то мои резоны не позволяют мне терпеть оскорблений». Короче говоря, все обострилось настолько, что граф Арко, в свою очередь рассердившись и отчаявшись сыграть роль буфера, амортизатора между двумя такими решительными и непримиримыми характерами, грубо спровадил Моцарта, с оскорблениями выставив его за дверь пинком в качестве последней точки дебатов.

Так закончилась сценой из оперы-буфф, разрывающей нежное сердце Вольфганга, его кабала у архиепископа. Разрыв теперь уже был фактом жизни не только этого молодого человека, но и правителя. Его пришлось вынести Леопольду со смертельным ужасом в душе и дрожа от страха. Больше ничего нельзя было поделать. Былая тесная близость между отцом и сыном была разрушена. Вольфганг был слишком глубоко разочарован раболепством отца, чтобы и впредь испытывать по отношению к нему чувства абсолютного доверия и детской нежности, которые так долго к нему питал.

Он оказывается один в Вене, погруженный в бесконечное одиночество, что и объясняет тот факт, что, отбросив уязвленное самолюбие и любовь, снова идет в дом Веберов. К счастью, его снова, как это уже было не раз, целиком захватывает работа и заставляет все забывать. Верный своему

обещанию, Готлиб Штефани, которого называют Штефани-младшим, приносит Моцарту сюжет пьесы — сюжет, любопытно похожий на *Зайду*, которую Вольфганг когда-то начинал с Бемом и из которой они вместе сделали *Похищение из сераля*.

Глава двенадцатая

«Похищение из сераля»

В Вене было объявлено о визите русского великого князя, и граф Розенберг поручил Штефани-младшему поставить по этому случаю гала-представление. Времени оставалось мало. Штефани, не успевая придумать собственный сюжет, попросту заимствовал только что опубликованный Бретцнером под названием, которое принесет удачу: *Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля*. После премьеры оперы Моцарта Бретцнер заявил, что сюжет у него украден, но и он сам не был настоящим его автором: он всего лишь приспособил текст *зингшпиля* Гроссмана *Adelheid von Veltheim* для переложения куплетов на музыку учителя Бетховена Неефе. А, как замечает Шуриг, «турецкие оперы, комедии и романы были в моде уже в 1600 году. И если мы хотим вернуться к «истокам» *Похищения*, то следует упомянуть также *Паломников в Мекку* Данкура и Глюка, венецианскую оперу *La Finta Schiava*, поставленную в 1774 году, и английскую комическую оперу *Пленница*, относящуюся примерно к тому же периоду. Но не так важно знать, куда отправился Штефани на поиски своего Сераля, сколько понять, что он сделал из витавшего в воздухе известного всем сюжета.

Штефани не отличался хорошей репутацией, это признавал и Моцарт: «Об этом человеке, что мне очень досадно, по всей Вене идет самая дурная слава как о грубом, лживом клеветнике, приносящем людям крупные неприятности. Может быть, это так и есть, поскольку об этом кричат решительно все...» Однако, преодолевая неприятное впечатление, которое у него могли вызывать эти слухи о сотрудничавшем с ним Штефани, Моцарт питает к нему доверие, которое тот завоевал своей откровенностью и той простотой, с которой инспектор театров заявил ему: «Мы уже давние друзья, и я был бы счастлив, если бы мог хоть в чем-то быть вам полезен». И это доверие не было обмануто: либретто *Похищения* не шедевр, но у Штефани был вкус к театру, и он весело писал увлекавшие воображение стихи. Чего еще было желать Моцарту? В конце концов главное, чтобы поэт понял свою действительную роль, иначе говоря, с пониманием принимал все изменения, которых от него потребовал бы композитор, что и было достигнуто. Моцарт сразу понял, насколько эффектно можно было обыграть партию Осмина, этого странного персонажа, пользуясь

восхитительным басом Фишера, под которого была написана эта роль. «Нужно использовать возможности подобного артиста, тем более что он был любимцем всей публики...» И если Штефани запланировал для Осмина всего одну арию, то Моцарт развернул его партию так, что он вполне правомерно стал одним из основных персонажей оперы. Бельмонта пел Адамбергер, Педрилло — Дауэр. Женские роли были поручены Катарине Кавальери, чья «удивительная глотка» должна была превосходно справиться с партией Констанцы, а очаровательное сопрано венецианской субретки — с партией Блондхен.

В противоположность Вареско, который с большим трудом мирился с тем, что Моцарт требовал от него в *Идомене*, Штефани понял, что текст должен отступить на второй план перед музыкой. «Да, опера должна нравиться тем больше, чем лучше будет разработан план пьесы, чем в большей степени слова будут написаны на музыку и чем меньше будет здесь и там вставок, компенсирующих недостатки рифмы... отдельных слов или даже целых строк, искажающих идею композитора. Стихи для музыки хороши, а это самое необходимое, но рифмы?.. рифмы... вот что самое опасное! Люди, с таким педантизмом работающие над своим произведением, потерпят провал — как сами, так и их музыка. Лучше всего бывает тогда, когда хороший композитор понимает театр и в состоянии сам рождать идеи, объединяет свои усилия со здравомыслящим поэтом, настоящим, единственным в своем роде. Тогда не приходится беспокоиться о мнении невежд. Поэты порой напоминают мне трубачей с их профессиональными выходками! Если мы, композиторы, всегда хотели строго следовать своим правилам (которые были очень хороши в прошлом, когда никто не знал ничего лучшего), нам приходилось писать такую же посредственную музыку, какими были их посредственные либретто». Эти слова Моцарта точно определяют тот дух, в каком он сочинял *Похищение*, и атмосферу дружеского и гармоничного сотрудничества.

Он хотел написать «немецкую оперу», то есть освобожденную от традиций и ограничений итальянского духа: нечто совершенно оригинальное, новое, веселое. *Заида*, постановка которой была предпринята Бемом и не завершена, послужила ему в качестве упражнения, обеспечивавшего успех шедевра легкой эlegantности, тонкой, умной, едкой, но одновременно и такой волнующей. Действительно, хотя Осмин и смешон, он с трагической силой и одновременно в шутовской манере более точно выражает страдания несчастной любви и в некотором смысле более гуманен, чем другие персонажи, сохраняющие в себе некую обыденность, представляясь чуть ли не марионетками. Огромным достоинством музыки

является возвышение до патетического звучания страданий безнадежно влюбленного гротескного добряка, из которого Штефани думал сделать всего лишь «смешного турка», уместного разве что в каком-нибудь фарсе. Моцарт исписал многие страницы партитуры, прежде чем либреттист вручил ему окончательный текст: музыка командует, говорил он, а поэт скромно осознает необходимость ограничиться ролью ее слуги. С другой стороны, Моцарт работает так быстро, что за ним едва Поспевают другие. Ему понадобился всего один день, чтобы написать арию *Ля мажор* Бельмонта, арию *Си мажор* Констанцы и трио. Произведение динамично и в целом исполняется с необычной скоростью, и это также придает ему грациозное изящество, воздушную легкость.

Генеральная репетиция состоялась в начале июня 1782 года в зале Бургтеатра, который, несмотря на свою скаредность, поддерживал Иосиф II; заинтересовавшись идеей создания немецкой оперы, он одобрил инициативу Штефани обойтись без итальянцев и французов. Нельзя сказать, что музыка *Похищения* полностью освободилась от итальянизмов, но в ней слышится новый акцент, который найдет свое наибольшее выражение несколькими годами позднее в *Волшебной флейте*. Главная новизна состояла в мотивах «турецкой музыки», что должно было усилить экзотический характер произведения за счет использования новых инструментов.

Разумеется, и тут не обошлось без интриг: противники Моцарта сделали все, чтобы помешать постановке *Похищения*. Мы получим представление о степени злобности этих интриг, если посмотрим, как разворачивались события, начиная от генеральной репетиции, состоявшейся в начале июня, до 16 июля, премьеры. Недоброжелатели, чиня одну помеху за другой, пытались вообще провалить эту затею; понадобилось личное вмешательство императора, чтобы была установлена окончательная дата. По обыкновению маэстро сидел за клавиром и дирижировал сам, что позволяло ему слышать свистки. Смешиваясь с аплодисментами, эти свистки выдавали злобу и зависть соперников и таким образом сделали успех оперы еще более внушительным. Из всех похвал, полученных Моцартом по этому случаю, больше всего его тронуло приглашение Глюка на обед, которым сопровождалось поздравление.

Однако интриги возобновились во время второго представления — а их будет всего четырнадцать, что в те времена считалось подлинным успехом, — и дело едва не кончилось полным провалом. Свистуны разбушевались. «Первый акт был загублен, хотя они и не могли пересвистать крики браво» после каждой арии. Я надеялся на финальное

трио, но Фишер, как назло, ошибся, после этого ни Дауэр (Педрилло), ни Адамбергер одни не смогли ничего исправить. Таким образом, весь эффект был потерян, и на этот раз ничего не бисировалось. Я не помнил себя от гнева, как и Адамбергер, и немедленно объявил, что не допущу продолжения спектакля без небольшой репетиции с певцами. Во втором акте прошли на бис не только оба дуэта, как в первый вечер, но и рондо Бельмонта *Когда льются слезы радости...* Зал был еще более переполнен, чем в первый раз. Накануне нельзя было купить билет ни на откидное сиденье, ни в благородный партер, ни на галерку, ни в ложу».

Ощутимым материальным свидетельством триумфа был денежный сбор. Он составил тысячу двести дукатов за оба представления. Из этой суммы Моцарт получил свою долю в четыреста двадцать шесть флоринов, что было совсем не много. Как всегда пренебрегая денежными делами, он забыл официально заявить свои права на продажу партитуры: напечатавшие и продавшие ее издатели не заплатили ему ни гроша.

По традиции император после представления высказывает свое мнение; тогда он якобы сказал: «Ничего экстраординарного я в этом не вижу». Рассказывают также, что, встретив композитора, он и ему бросил тот же упрек: «Все это слишком красиво для наших ушей, и слишком уж много нот». На что Моцарт якобы ответил с почтительным поклоном: «Здесь ровно столько нот, сколько было необходимо, сир». Критики были более благожелательны. Один именитый зритель, граф Цинцендорф, отмечая в своем дневнике состоявшийся 30 июля спектакль, на котором присутствовал, не упоминает имени музыканта и довольствуется замечанием, что если Фишер в роли Осмина играл хорошо, то Адамбергер выглядел настоящим истуканом.

Венцы в целом были в замешательстве: *Похищение* не было ни итальянской оперой, ни немецким зингшпилем; никто не знал, к какой категории его следовало отнести, по каким критериям оценивать. Германия проявила большой энтузиазм. В Лейпциге и Бонне оперу поставили в 1783 году, в Мюнхене, Маннгейме и Франкфурте — в следующем году, и только в 1788-м — в Берлине. Зальцбург познакомился с произведением своего славного сына лишь в 1784 году. рассказывают, что Моцарт инкогнито занял место в оркестре и играл партию альты в день, когда *Похищение* давали в небольшом австрийском городке, но ушел из-за пюпитра после окончания первого акта ошеломленный, в отчаянии от той какофонии, которую выдавали его коллеги.

Самый теплый прием оказала ему Прага, чуткая ко всему новому, могучему, что с полным совершенством было реализовано в этой опере.

Чехи любили музыку, и любили ее свободно: я хочу сказать, что они не ограничивали себя чьими-то точками зрения, предубеждениями, условностями, тиранически царствовавшими в других княжествах и королевствах. Немечек, автор прекрасной книги о Моцарте, в день первого представления в 1783 году находившийся в Праге, пишет: «Я не в состоянии, пользуясь своим личным опытом, описать успех и ощущение, которое вызвало у меня *Похищение* в Вене, но я был свидетелем того энтузиазма, который бушевал в Праге как среди знатоков, так и среди профанов. Словно все то, что люди знали и слушали здесь до настоящего времени, вовсе не было музыкой. Все были в упоительном восторге. Все восхищались новыми гармониями, оригинальными, никогда ранее не слышанными партиями духовых инструментов. Теперь богемцы начинают искать партитуры Моцарта, и в этом году все слушали в лучших концертах его фортепьянные сочинения и симфонии. Этот момент стал началом предпочтения богемцами его творчества. Самые крупные артисты и лучшие знатоки, живущие в нашей Праге, стали самыми восторженными почитателями Моцарта и самыми горячими пропагандистами его славы». В *Похищении* все полюбили не столько пикантные эксцентричности *турецкой музыки*, цимбал и сопровождающих ее треугольников с целью создания типичного *местного колорита* хора янычар, сколько юношескую полноту прозрачности, милую непринужденность и, может быть, более всего — драгоценное сочетание духа зингшпиля и главных достоинств оперы. «Это произведение в целом, — пишет Альфред Эйнштейн, — подчеркивает величие Моцарта как композитора драматической музыки». Совершенство этого произведения состоит в той заботе, с какой Моцарт создал ансамбль, совместил одни с другими все партии, дозировал комическое и драматическое, добился в ходе долгих репетиций и непрерывных переделок выявления сути характера каждого из персонажей и его точного выражения в музыке. При другом либреттисте это, вероятно, было бы невозможно: ум Штефани-младшего позволил ему настолько адаптироваться к идеям Моцарта, что они стали его собственными, и в этом отношении он также заслуживает нашего восхищения.

Похищение из сераля является фактом истории немецкой оперы, как очень многозначительно заметил Гёте и что подчеркнул Вебер, сказав: «В *Похищении* артистический опыт Моцарта достиг своей полной зрелости; все то, что позднее наслоилось сверху, — всего лишь его жизненный опыт». Что касается будущего значения этой оперы, то оно было очень хорошо определено одним из лучших современных критиков творчества Моцарта Паумгартнером: «*Похищение* знаменует собою этап пути,

ведущего к великой германской опере. Без него трудно было бы представить себе *Фиделио* и *Волшебного стрелка*. Уже Гёте признавал природную силу этого произведения, силу с большим будущим, когда писал в 1787 году: «Все наши попытки ограничиться простыми, скромными вещами стали тщетными после появления Моцарта. *Похищение из сераля* свело их все к нулю».

Среди значительных произведений этого сопутствующего *Похищению из сераля* периода следует также упомянуть *Серенаду Ми-бемоль мажор для шести духовых инструментов* (KV 375), *четыре сонаты для клавира и скрипки* (KV 376, 377, 379, 380), *Хаффнер-симфонию Ре мажор* (KV 385) и, несколько позднее, *Линцскую симфонию До мажор* (KV 425), которые в богатом творчестве этого многостороннего гения представляют блестящие страницы его мастерства.

Серенада была сочинена по случаю Дня св. Терезы для невестки художника двора г-на фон Никля, в доме которой ее впервые играли 15 октября 1781 года. «Все шестеро месье, которые ее исполняли, хотя и бедолаги, играют исключительно хорошо, особенно первый кларнетист и оба валторниста. Главной причиной того, что я ее сочинил, было мое желание дать послушать что-нибудь свое г-ну фон Штраку, который приходит сюда ежедневно. Поэтому я написал ее очень тщательно. Она имела полный успех. В День св. Терезы ее играли вечером с большим успехом в трех разных местах: по окончании игры в одном из них музыкантов уводили в другое и платили за это». Оба валторниста, оба кларнетиста и оба фаготиста в знак благодарности пожелали 31 октября, в день рождения Моцарта, прийти к нему домой и сыграть для него *Серенаду*. Он уже раздевался, собираясь лечь спать, когда, открыв с улицы ворота, все шестеро музыкантов, расположившись во дворе, дали короткий концерт самому маэстро. Он был очень растроган и сердечно их благодарил. Увы, г-н фон Штрак, камердинер императора, не придавал никакого значения замечательному знаку внимания, оказанному ему Моцартом, и не отплатил ни разу ни малейшей услугой...

Сонаты для скрипки и клавесина также были сочинениями, написанными по случаю для г-жи Жозефы фон Аурнхаммер, которой и были посвящены. Они включены в сборник, опубликованный в 1781 году на французском языке под названием *Шесть сонат для клавесина или фортепьяно в сопровождении скрипки*. Публикация сонат вызвала восторг и вдохновила Крамера на высказывание, которое свидетельствует, что некоторые критики умели оценить все новое и смелое в произведениях Моцарта: «Эти сонаты уникальны в своем жанре и богаты новыми идеями».

и доказательствами большого музыкального гения автора. Сопровождение скрипки так прекрасно сочетается с партией клавира, что оба инструмента все время в действии, и поэтому кантаты требуют одинакового исполнительского таланта как от скрипача, так и от пианиста. Однако дать полное описание этого оригинального произведения невозможно. Любители музыки, знатоки, должны сыграть его сами с начала до конца, и тогда они поймут, что мы не преувеличиваем».

В 1776 году Вольфганг сочинил для свадьбы м-ль Хаффнер, дочери бургомистра Зальцбурга, Хаффнер-серенаду (KV 250), которая является одним из самых восхитительных произведений для струнных и духовых инструментов. Хаффнеры были издавна друзьями семьи Моцартов, и на этих страницах, полных изящества, разнообразия и пылкости, юный композитор выражает одновременно любовь и проявляет свой талант «в глубоком музыкальном опьянении», как выражается Сен-Фуа, который видит в этом произведении «утверждение, чтобы не сказать апофеоз, периода, названного галантным...». Это действительно и в полном смысле этого слова музыкальный *праздник*, где Моцарт не боится следовать порывам вдохновения, создавая новые формы, а местами даже новые ритмы, которые позднее использует в *Дон Жуане*...

С шедевром двадцатого года жизни Моцарта перекликается пятью годами позже новая *Хаффнер-музыка*, сочиненная и на этот раз к семейным праздникам «крупных зальцбургских буржуа» и, может быть, самая торжественная, поскольку речь шла о чествовании превосходного человека и достойного магистра по поводу возведения в дворянство. Моцарт пишет еще и симфонию, известную под названием *Хаффнер-симфония* (KV 385), совершенно отличную от серенад в зальцбургском вкусе.

Протекли шесть лет, имевших решающее значение для становления музыканта; за это время, в частности, ему стали известны так называемые «парижские» симфонии Йозефа Гайдна, что значительно способствовало созреванию его гения. «Мы находимся, — пишет Сен-Фуа, — на расстоянии нескольких сотен лье от крупных, блестящих и поверхностных вещей, которые обычно слушали под сенью зальцбургских парков... но маэстро забыл это время. Он не может решиться на то, чтобы, покинув Генделя и Баха, возвратиться к былому очаровательному, или легкому, стилю, которым пользовались так свободно в его родном городе. И он представляет уважаемым буржуа своей родины самые смелые вещи, которые когда-либо предлагал оркестру. Действительно, это нечто совершенно исключительное, чем Моцарт так никогда и не решился рискнуть в какой-нибудь настоящей симфонии... Вот оно, то важное

произведение, которым открывается один из самых богатых периодов жизни Моцарта; все в этой жизни почти гармония, и нельзя не замечать того, что если венский период в области симфонии начинается с неожиданного восхваления, непредусмотренного в языке мастеров прошлого, то он также закончится произведением, являющимся как бы апофеозом контрапункта и фуги, завершением всей инструментальной жизни, возрожденной возвращением в самое возвышенное и самое надежное прошлое, тем, что уже назвали симфоническим завещанием Моцарта: финалом его последней симфонии, названной *Юпитер*. Так называемая *Линцская симфония* (KV 425) относится к тому же периоду. Она была написана очень быстро, за несколько дней, чтобы доставить удовольствие старому графу Туну, который, организовав в Линце концерт для Моцарта, пожелал услышать какое-нибудь совершенно новое произведение. *Линцская* была сочинена в ноябре 1783 года, то есть через три месяца после *Хаффнер-симфонии*».

Одновременно с уходом со службы у архиепископа Вольфганг покинул и свой дом. Вполне естественно, что он неминуемо должен был постучаться к Веберам. Не держа злобы к семье хитрых и своекорыстных авантюристов, холодно отторгнувших Вольфганга в момент, когда его присутствие могло помешать «удачному браку» Алоизии или не дать подцепить богатого покровителя, Моцарт снова вернулся в этот дом в час, когда почувствовал себя совершенно несчастным. У Веберов больше не было никаких причин для того, чтобы выказывать к нему нерасположение теперь, когда их дочь вышла замуж за актера Йозефа Ланге. Суфлер Фридолин Вебер умер, что позволило его вдове сделать вид, что она осталась без гроша, хотя, надо сказать, эта осторожная женщина мастерски, как человек дела, провела переговоры о союзе дочери с Ланге. Прежде чем дать согласие на этот брак, она навязала будущему зятю обязательство гарантировать ей ежегодную пожизненную ренту в семьсот гульденов, плюс к тому получила девятьсот гульденов из кассы театра по случаю вдовства и потери кормильца, и нужда ей не грозила. Умеющая делать деньги изо всего, она превратила свою квартиру в семейный пансион. Таким образом, Вольфганг стал ее квартироръемщиком.

Леопольд Моцарт косо смотрел на то, что его сын вновь поселился у людей, которых он не без основания считал опасными и презирал. Больше всего он боялся, как бы у Вольфганга снова не вспыхнула любовь к Алоизии, что породило бы серьезные трудности и душевные волнения, вредные для работы и успеха сына. Несомненно, в его сердце еще теплится чувство былой любви к юной певице, ставшей театральной дивой и

госпожой Ланге, он признается отцу, успокаивая раздражительного ментора: «По ней я с ума сходил, это верно, но кто не сойдет с ума, когда влюблен? И все же я любил ее по-настоящему и чувствую, что она мне и теперь небезразлична; для меня просто счастье, что ее муж безумно ревнив и не отпускает от себя ни на шаг, таким образом, мне редко приходится ее видеть». Он пишет об этом вполне искренне и поселяется на третьем этаже дома Веберов вовсе не для того, чтобы быть ближе к Алоизии. Просто в момент трудного разрыва с Коллоредо он испытывает потребность в каком-то подобии семейного очага, где он бы вновь обрести веселость, внимание женщины, которая занималась бы им почти по-матерински, и кокетство троих ее дочерей, которые вовсе не были недотрогами: с ними он мог заигрывать в манере, которую охотно принимала когда-то аугсбургская кузина. Как легко он размягчается, едва чувствуя обращение к щедрости своего сердца! Как готов раскрыть свою душу — и свой кошелек! — едва вообразив, что его любят и нежат!.. Совершенно непрактичному и неспособному разбираться в материальных вопросах — это в одинаковой мере относится к заботам о своем белье и одежде и к контрактам с издателями, — ему нужна семья, которая окружала бы его и своею предупредительной и внимательной заботой смягчала раздражающие удары повседневной реальности. Именно это он снова находит у Марии Цецилии Вебер, в чем хочет убедить отца: «Верьте мне, старая госпожа Вебер очень услужливая и заботливая женщина, а я из-за отсутствия времени не могу ответить должным образом на ее предупредительность».

Может быть, госпожа Вебер и впрямь добра и полна внимания к нему: кому не понравился бы такой изысканный, веселый и непоседливый человек, как Вольфганг? Но у нее есть и другая причина обхаживать своих пансионеров: три дочери, которых нужно пристроить. Поэтому понятно, что она разрешала своим постояльцам заигрывать с ними. Моцарт, искренне влюбленный в Констанцу, забеспокоился. Игры эти, вероятно, были невинными, но кто мог бы гарантировать, что дело не пойдет дальше, и Моцарта злила готовность девушки позволять месье пансионерам любоваться своими ножками. Письмо, которое он пишет Констанце 29 апреля 1782 года, показывает, насколько были ранены в этих обстоятельствах его чувствительность, достоинство и любовь, а также как плохо знала его эта девушка и насколько она была неспособна понять тонкость молодого музыканта. Из них троих — Жозефы, которая в 1788 году выйдет замуж за музыканта Хофера и которой в 1781 году было двадцать три года, восемнадцатилетней Констанцы и четырнадцатилетней девочки Марии Софии, которая в 1806 году выйдет замуж за композитора

Хайбеля, — Жозефа, как и Алоизия, хорошая певица, Моцарту кажется слишком старой. И естественно, что наибольшая близость возникнет у него с Констанцей. Мы далее увидим, к чему это приведет.

Г-жа Вебер уже не в первый раз взывает к чувству, пробуждение которого в сердце Моцарта никогда не оставляет его безразличным, — к состраданию. Когда-то он стремился изо всех сил вытащить из нужды этих людей, которых считал такими достойными! Теперь г-жа Вебер донимает его разговорами о том, насколько печально ее положение вдовы, о грустной необходимости сдавать комнаты, и хотя ее зять Ланге регулярно выплачивает ей обещанное содержание — об этом свидетельствуют чековые книжки этого достойного человека, — жалуется на неблагодарность Алоизии, которая никогда ее не навещает и оставляет жить в нищете.

Вольфганг был так огорчен этим, что не удержался и наивно поведал обо всем отцу, хотя должен был понимать, что в Зальцбурге это радости не вызовет: «Эта девушка висела на шее у своих родителей, без всяких забот о себе, но едва пришло время, когда она могла бы выразить признательность матери и подумать о сестрах, она забыла о них, вцепившись в какого-то актера, женила его на себе, и с тех пор мать не имеет от нее ничего, ровно ничего!» Сеть, которой г-жа Вебер изобретательно оплетает юного музыканта, желая женить его на одной из своих дочерей, соткана из сетований, лести, материнских забот, приветливости, знаков внимания и атмосферы задушевности, что позволяет ей внушать уважение к себе такому отзывчивому на излишние чувства юноше и, обслуживая, подчинять его себе, угождать его гурманству и радовать сознанием того, что его белье всегда будет в порядке, а костюм — вычищенным щеткой, чтобы он мог отправиться на обед к канцлеру Кауницу или князю Цихи.

Действительно, с некоторых пор Моцарт стал казаться г-же Вебер *хорошей партией*. У него есть ученики, притом многочисленные, которые хорошо платят, правда, не все; встречаясь с одаренным ребенком, Вольфганг учит его бесплатно, если тому нечем заплатить. У него хорошие связи, он играет в домах самых знатных людей. Заказ на *Похищение из сераля* вводит его в круг музыкантов, которым покровительствует двор. Штефани-младшего очень ценит император, и тот способен продвинуть своего друга очень далеко и высоко. Г-жа Вебер радуется, что композитор снял у нее комнату и не обходит вниманием ее дочерей, Допускаю, что соблюдая все приличия, он общается с ними настолько тесно, что в один прекрасный день «рыбку подсекают».

Думал ли Моцарт о женитьбе? Пока еще нет. Отвечая на Упреки

Леопольда, раздраженного известием, что Вольфганг поселился у Веберов, и прослышавшего в Зальцбурге о том, что его сына часто видят с какой-то девушкой, молодой человек негодует по поводу этих глупых слухов. «Если я за всю жизнь ни разу не подумал о женитьбе, то сейчас тем более. Правду сказать, мне нужна только богатая жена, но если бы я теперь в самом деле смог найти счастье в браке, то все равно у меня не было бы никакой возможности заниматься ухаживанием, так как в голове у меня совсем другое. Бог наделил меня талантом совсем не для того, чтобы я ухватился за чью-то юбку и провел время юности в бездействии. Чтобы, едва начиная жить, я отдался этой горькой жизни? О! Я не имею ничего против брака, но теперь это для меня губительно».

Итак, вопрос о так называемых матримониальных проектах решен. К тому же Вольфганг не видит причин для таких разговоров. «Не хочу сказать, чтобы я проявлял высокомерие к мадемуазель, которую уже навязывают мне в жены, и что я об этом ничего ей не говорю, но я и не влюблен в нее. Я обмениваюсь с нею шутками, когда есть время, а это бывает только вечером, если я ужинаю дома, потому что утром я пишу у себя в комнате, а во второй половине дня редко бываю дома... И это все». Иногда они выходят прогуляться в прекрасный парк Пратер, вход в который император Иосиф II великодушно открыл для своих подданных, а также позаботился о том, чтобы там посадили уже взрослые деревья и гуляющие могли найти приятную тень. «Мы были в Пратере всего два раза и с ее матерью: я тогда был дома и не смог отказаться пойти вместе с ними».

Так или иначе, эти развлечения, если он действительно их разделял, никак не мешали работе. Даже в доме Веберов он ведет трудовую жизнь, которая всегда была его уделом, тихую, спокойную, без каких-либо эксцессов. «Ежедневно в шесть часов утра меня будит мой парикмахер. До семи я уже полностью одет. Потом пишу до десяти. В десять часов у меня урок у г-жи де Траттнер, в одиннадцать другой, у графини Румбек.... После этого я обедаю, если куда-нибудь не приглашен, тогда мы садимся за стол в два, а то и в три часа... До пяти или шести вечера работать невозможно, и вдобавок мне часто мешает какое-нибудь «собрание». Если его нет, я пишу до девяти часов...» Работа есть все время, долгов у него нет («я никому не должен и крейцера...») — что еще нужно, чтобы успокоить подозрительного отца?

Уверения Моцарта в том, что у него нет большого желания жениться, относятся к 25 июля 1781 года. Полугодом позднее все меняется. И дело не в том, что с июля намного улучшилось его материальное положение, и не в

том, что теперь у него есть средства для жизни своим домом без забот и лишений. Объяснения, которые он дает, говорят о почти детском затруднении. Он так хорошо представляет себе гневное лицо ментора, прочитавшего его письмо от 15 декабря! И как нелегко нежному, уважительному сыну набраться смелости, чтобы получишь одобрение отца, с непримиримой решительностью осуждающего все, что Вольфганг делает, не посоветовавшись с ним!

«Позвольте мне объяснить вам свои очень обоснованные соображения. Природа говорит во мне так же громко, как и в других переростках. Я считаю для себя невозможным жить как большинство теперешних молодых людей. Прежде всего, я слишком религиозен, и потом, слишком дорожу своим будущим, а мои чувства слишком честны, чтобы я мог соблазнить невинную девушку. В-третьих, меня слишком пугает, вызывает отвращение, гадливость опасность заболеть и потом долго лечиться, чтобы общаться с сомнительными женщинами. Могу поклясться, что до сих пор я ни разу не имел дела ни с одним созданием такого рода... Я хорошо понимаю, что этот довод (как бы он всегда ни был силен) в данном случае не может считаться значительным. Просто мой темперамент больше привлекает спокойная жизнь и семейный очаг, чем шумная суэта праздного света. Я с ранней юности не был приучен к заботе о себе, о стирке, об одежде и т. п., и в голову мне не приходит ничего, что было бы мне так необходимо, как жена... Мужчина, живущий один, в моих глазах живет только наполовину! И я действительно так на это и смотрю и с этим ничего не могу поделать. Я много думал, много размышлял... И иначе думать не могу».

После того как были изложены эти соображения, против обоснованности которых Леопольд возражать не сможет, следовало назвать имя той юной персоны, которая за полгода радикально изменила мнение нашего героя и внушила ему пламенное желание жениться. Вольфганг догадывается, какой беспредельной будет ярость отца, когда он узнает, что и на этот раз речь пойдет об одной из дочерей Вебер. И он спешит сказать, что это не старшая, Жозефа, «ленивая, грубая, лживая, злобность которой трудно себе представить». И, разумеется, не Алоизия, «лживая и злобная кокетка», и не самая младшая, София, «пока еще слишком маленькая, чтобы могла представлять какой-то интерес». Это Констанца, «средняя», которую Моцарт изображает жертвой своего дома, возможно, именно из-за этого самой мягкой, самой понимающей, одним словом, самой лучшей...

Итак, главное признание сделано; будь что будет. О том что Леопольд

ответил на это волнующее послание, мы догадываемся, читая письмо Вольфганга сестре Наннерль: «Как можно быть таким монстром?» Чтобы быть вполне беспристрастным, следует признать, что Моцарт-отец не ошибался. Прежде всего, он не знал Констанцу, а если бы узнал, то сразу же обнаружил бы, что она отнюдь не могла быть той супругой, которая нужна его сыну. Больше того, зная, что представляли собой Веберы, он не мог не думать, что, как только они «приберут к рукам» Вольфганга, его карьера будет погублена постоянной нуждой, поскольку вся семья жены сядет на его иждивение. В тот самый момент, когда Моцарт только что обосновался в Вене, набрав достаточное количество учеников и завязав делавшие ему честь полезные связи с аристократией, этот брак уже начал дезорганизовывать его жизнь, обременять его новыми заботами, одним словом, разрушать все то здание, которое столько лет терпеливо и ценой огромных жертв строил его отец. Эти письма не сохранились, вероятно, их уничтожила Констанца после смерти мужа, но нам нетрудно догадаться об их содержании и акцентах. Несомненно, первым распоряжением отца бедному влюбленному является приказ немедленно оставить дом Веберов и поселиться в другом месте. Что, кстати, совпадало с мнением г-жи Вебер, которая также торопила Вольфганга не задерживаться в ее семейном пансионе.

Почему? Ее резон понять нетрудно. Жена суфлера слишком долго жила в атмосфере театра и достаточно усвоила психологию, чтобы понимать: теперь, когда Моцарт действительно влюблен в Констанцу и сообщил отцу о желании на ней жениться, ничего нет более желанного для осуществления ее планов, чем разлучить влюбленных. В духе театральной матери из какой-нибудь трагедии она устроила бедному Вольфгангу страшную сцену, обвиняя соблазнителя в том, что тот скомпрометировал ее дочь. Она, несомненно, вспомнила печальную судьбу Алоизии, упрекая юного композитора в том, что он обесчестил одну за другой всех ее несчастных дочерей. И из любви к нему она должна потребовать этого разрыва: как можно согласиться с тем, чтобы он разбил свою карьеру, которая обещала быть великолепной, вступая в брак с сиротой-бесприданницей? Значит, в интересах обоих молодых людей им следует расстаться, как бы это для них ни было больно...

Моцарт повинуется, он больше не будет жить в доме г-жи Вебер, но получает разрешение время от времени навешать Констанцу. Фактически речь идет о том, чтобы довести влюбленного до отчаяния, создавая на его пути препятствия и одновременно разжигая его любовь частыми визитами. Этот расчет чудесно оправдался. Он переезжает в дом Аурнхаммера, чья

дочь, хорошая музыкантша, является одной из его учениц. Но какое это оказывается скверное жилье! «Оно годится лишь для крыс и мышей, но не для людей! В полдень нужен фонарь, чтобы найти лестницу. Комнату вполне можно было бы назвать небольшим шкафом. Вход в нее через кухню, а в двери комнаты прорезано окно... Правда, мне обещали повесить занавеску, но при этом просили, чтобы я ее отодвигал, когда кончу одеваться, потому что в противном случае не будет ничего видно ни на кухне, ни в другой, смежной комнате... Сама его жена называла этот дом «крысиным гнездом».

Все было бы еще ничего, если бы дочь этого семейства, «самая нудная изо всех, кого я когда-либо знал», не вздумала влюбиться в Моцарта. Но какая дочь! «Если бы какой-нибудь художник захотел изобразить натурального дьявола, его вдохновила бы ее фигура: Она толста, как деревенская баба, и от нее так разит потом, что тебя тянет на рвоту; она ходит почти голая, и на ее лице можно ясно прочесть: «Прошу вас, посмотрите же на меня... вот сюда... и сюда...» Поистине, увидеть ее один раз достаточно для того, чтобы захотеть навсегда ослепнуть; и будешь чувствовать себя наказанным на весь день, если по несчастью поведешь глазами в ее сторону. Тут же понадобится крепкая нюхательная соль. О! как она противна, грязна, отвратительна!»

Покинуть дом, где непрерывно находишься рядом с утонченным, восхитительным, веселым, остроумным созданием, чтобы оказаться в когтях подобной неряхи, которая преследует тебя своим постоянным присутствием, — поистине было от чего проклясть судьбу! Однако Моцарт покоряется своей участи. Поглощенный работой, он равнодушно сносит заигрывание м-ль Аурнхаммер, большую часть своего времени проводит в театре, а потом у своей Дорогой Констанцы, несмотря на суровую мину г-жи Вебер, которую та строит каждый раз, когда он поднимается на третий этаж ее дома. Можно подумать, однако, что г-жа Вебер начинает сомневаться в успехе своего плана. В городе поговаривают, что он намерен жениться на м-ль Аурнхаммер. Вольфганг, по-видимому, отлично переносит свое отдаление, и г-жа Вебер задается вопросом, не погасит ли его отсутствие страсть к дочери вместо того, чтобы ее разжечь. Тогда она, решив играть до конца, просит вмешаться крестного отца Констанцы и ее опекуна Иоганна Торварта.

Кто он был, этот Торварт? Бывший лакей, хитростью низостью, угодливостью добившийся места секретаря и доверенного лица князя Орсини-Розенберга, директора театра императорского двора. По рекомендации своего покровителя он сумел добиться для себя вполне

приличного места. Позднее он вырвет у императора Франца дворянство. Да Понте, который за долгие годы своего бурного существования встречал много авантюристов и похуже этого, заявлял, что Торварт был самым отъявленным интриганом из всех, кого ему довелось видеть. Г-жа Вебер выводит на сцену этого подозрительного типа в тот самый момент, когда начинает опасаться, как бы Моцарт от нее не ускользнул. В качестве опекуна Торварт жестоко распекает соблазнителя, запрещая ему видеться с Констанцей, чью репутацию тот загубил, если Вольфганг не даст письменного обязательства жениться на ней в трехлетний срок. Как и во всех контрактах, была предусмотрена неустойка на случай, если он на ней не женится: он должен будет в порядке возмещения морального ущерба уплатить бедной девушке триста флоринов. Ошеломленный Моцарт, запуганный этим фанфароном, подписал все, что от него требовали, не ведая, что через несколько лет ситуация, аналогичная этой, повторится в *Свадьбе Фигаро*, когда Фигаро окажется в роли Моцарта, а Марцелина — в роли Констанцы.

Но это был только первый акт. Благородство души и щедрость сердца Моцарта были слишком хорошо известны, чтобы на этом остановиться. Нужно было посадить его на крючок, связать чем-то более серьезным, чем контракт, который налагал на него лишь моральные, а не юридические обязательства. Во время их первой встречи Констанца вынула из ящика стола судьбоносное обязательство и на глазах у возлюбленного порвала его на куски. Она не желала быть осчастливленной по принуждению, заявила она. Моцарт был свободен жениться или же нет, он может поступить как ему угодно, что касается ее, то она уничтожила связывавший его документ.

Благородство за благородство! Вольфганг упал на колени, поцеловал руки «божественному ребенку» и поклялся в том, что именно страсть, а не какая-то подпись, вырванная силой и с помощью угроз, только она заставляет его считать своим долгом и радостью на ней жениться. В точности на это и рассчитывала г-жа Вебер, хорошо зная характер Моцарта и его порывистую натуру. Дело было сделано, и сделано так хорошо, что этой хитрой женщине не оставалось ничего иного, как спешно сообщить в Зальцбург об истории с контрактом, поскольку она не без оснований полагала, что гнев отца Моцарта и его возмущение лишь усилят решимость Вольфганга войти в «несправедливо оклеветанную» семью. Для этого она воспользовалась услугами музыканта Петера фон Винтера, который, получив от нее весточку по возвращении в Зальцбург, первым делом передал горячую новость бедняге Леопольду, который в свою очередь бросился писать письмо сыну, позволившему одурачить себя, как

последний проstack. На что Вольфганг в своей восхитительной искренности, ангельской наивности ребенка, не подозревавшего о бесчестном заговоре, ответил: «Это вернуло мне мою дорогую Констанцу, ставшую еще более драгоценной. Благодаря освобождению меня от письменного обязательства и обещанию под честное слово опекуна сохранить в тайне все это дело я почувствовал себя немного успокоенным в отношении вас, мой превосходный отец. Потому что не сомневаюсь, что ваше согласие (речь идет о девушке, которая наделена всем, кроме денег) со временем будет дано. Прощаете ли вы меня? Я надеюсь на это. И ничуть в этом не сомневаюсь».

Теперь, когда все было урегулировано так, как она хотела, г-жа Вебер изменила свою позицию и снова показала спесивый, властный и капризный характер. Каждый визит Вольфганга к невесте становился поводом для бесконечных упреков. Констанца страдала. Если она покорно, а может быть, даже бессознательно и участвовала в маневрах матери, то Вольфганга она искренне любила и переживала, видя его страдающим. Именно в этот момент появляется на сцене новый персонаж, заставляющий вспыхнуть все с новой силой, — баронесса Вальдштеттен.

Эта дама, принадлежащая к превосходной семье, жила отдельно от мужа, в окружении несколько сомнительного общества. Она очень любила Констанцу, которая была с некоторых пор ее компаньонкой. Эта чудаковатая романтическая женщина, довольно экстравагантная, принимала у себя общество, состоявшее из самых различных людей, именно в ее доме играли в «невинные игры», к которым с подозрением относился Вольфганг. Она объявила, что будет покровительствовать несчастным невесте и жениху, чтобы они могли свободно встречаться не на глазах озлобленной матери, и предложила Констанце поселиться в своем доме.

Глава тринадцатая

Констанца

Счастливой беспечностью, оптимизмом, легкой веселостью опера *Похищение из серала* знаменовала пышный расцвет юности, блаженство удовлетворенной любви. Волнующие приключения, разделенные страсти, перемежающиеся с ревностью и ненавистью, и развязка, как в сказках, все это по-прежнему отражает детскую натуру Моцарта, инстинктивно сопротивлявшуюся тяжелым испытаниям действительности. Однако эти испытания умножались и становились все более и более суровыми. Брак, в который Констанца и Вольфганг вступали с некоей детской легкостью, как им обоим казалось, должен был стать всего лишь непрерывным продолжением игр и развлечений, но он накладывал на молодоженов новую ответственность, возлагал новые обязанности. Для всех менее слепых и менее пристрастных глаз, чем взгляды наших влюбленных, было очевидно, что Констанца была не той женой, которая подходила бы далеко не богатому музыканту. Со своим бессознательным эгоизмом, почти свирепая в невольной жестокости, Констанца нравилась Моцарту всем тем, что было в ней детского, как и в нем самом: своими богемными склонностями, презрением к условностям; однако ее неспособность вести домашнее хозяйство и в особенности обслуживать гениального мужа ставила их порой на грань нищеты, делала брак тяжелым бременем для Моцарта. Компаньонка по развлечениям, почти сознательно забывавшая о насущных заботах повседневной жизни, — вот что такое была Констанца. Она уклонялась от неотложных дел, а когда они превращались в более острые и тяжелые проблемы, устраивала себе алиби, сказавшись больной, — это уже было похоже на всегда открытую лазейку для бегства от неумолимой действительности.

На портрете Констанцы, написанном мужем Алоизии актером Йозефом Ланге, мы видим маленькое тонкое лицо, заостренное, с подвижными чертами, окруженное легкими, слегка подвитыми буклями. Маленький, довольно чувственный рот с выступающей нижней губой. Заостренный нос, пожалуй, длиннее обычного. Взглянув на это лицо, любой физиономист диагностировал бы легкий и фривольный характер, отсутствие возвышенных интересов и что-то вроде затянувшегося инфантилизма, наивности слишком откровенной и мешающей человеку

достичь зрелости.

Когда Вольфганг впервые заговорил о Констанце со своим отцом, он в основном расхваливал ее достоинства так: «Она не безобразна, но и не слишком красива. У нее небольшие, но красивые черные глаза и хорошая осанка. Она не отличается живостью ума, но у нее достаточно здравомыслия для того, чтобы справляться с обязанностями жены и матери. Она не склонна к расточительности, наоборот, привыкла к плохой одежде, так как то небольшое, что могла делать ее мать для своих детей, она делала для двух других дочерей, а для этой ничего и никогда. Правда, она была бы не прочь нарядно и достойно одеваться, но не претендовала на элегантность. Большинство вещей, необходимых женщине, она может шить себе сама. Прическу она делает себе тоже сама, ежедневно. Она может хорошо вести домашнее хозяйство, и у нее самое лучшее сердце на свете. Я люблю ее, и она меня сердечно любит. Скажите мне, мог бы я желать лучшей жены?»

Вольфганг опускает одну тему, расхваливая свою жену, — не будем говорить о том, насколько эта хвала в общем скована, мелка, лишена энтузиазма! — это музыкальные способности Констанцы. Он не обмолвился об этом ни единым словом. Он не говорит нам, любит ли и понимает ли она музыку, играет ли на каком-то инструменте, поет ли, как ее сестры. Это немаловажно, возможно, даже имеет решающее значение для женщины, которой выпало счастье стать женой самого великого из когда-либо живших на свете музыкантов, и нам хотелось бы знать не только о том, достойна ли была эта женщина того, чтобы играть такую роль, но и о ее способности быть необходимой, заинтересованной слушательницей, внимательной, умной и компетентной, свободно обращающейся с музыкальной терминологией. Наверное, одной из главных забот Леопольда, раздумывавшего над проектом женитьбы сына на девушке, с которой сам он даже не был знаком, была именно возможная интеллектуальная несовместимость. Молчание или недомолвки сына лишь усугубляли его предчувствия.

Паумгартнер говорит нам, что кроме некоторых способностей к пению и весьма приблизительного знания фортепьяно у Констанцы никогда не было сколько-нибудь серьезного интереса к музыке. Это утверждение вовсе не опровергается тем фактом, что под влиянием Моцарта у нее появился вкус к серьезной музыке, что она принимала участие в музыкальных вечерах, которые организовывал дома ее муж, и что она даже несколько раз пела на публике. Одаренность чисто физическими голосовыми данными была у нее, по-видимому, наследственной. Похоже, что она правильно пела

с листа и помогала мужу при вокальном прочтении его сочинений. Что касается карьеры, подобной той, что делала Алоизия, то при наличии выдающихся вокальных средств ей не хватало ни упорства, ни амбиций старшей сестры. Известно, что у Жозефы был прекрасный голос и она так совершенно владела техникой пения, что Моцарт, желая выявить возможности этого голоса и техники, написал под свояченицу *колоратуру* Царицы Ночи в *Волшебной флейте*.

Беспечная, апатичная, ленивая, занятая только своим благополучием и жившая лишь собственными удовольствиями, Констанца была женщиной-ребенком, несомненно очаровательной, жившей развлечениями, веселой, но начисто лишенной хоть сколько-нибудь серьезных качеств, и надо признать, что Моцарт не был способен развить их у своей жены. Лишенная подлинной индивидуальности — позднее она полностью преобразится в своем втором браке с советником Ниссеном, за которого выйдет замуж после смерти Моцарта: тот сделает из нее образцовую хозяйку, любящую деньги и отлично содержащую дом, — она отдалась на волю волн, живя одним днем. Она не пыталась ни понять чудесный характер своего мужа, ни подняться до уровня его гения. Она обращалась с ним, как с рабом, покорным и счастливым, играла с ним, как с ребенком, которого очень любила, но одновременно и немножко презирала. Все возвышенно-детское в Моцарте, его чистоту, подобную только что выпавшему снегу, кристальную прозрачность она принимала за наивность и глупость. Она устраивала ему смешные сцены, припадки ревности и, как все глуповатые и очень требовательные женщины, думала о том, как бы еще больше связать его своими капризами, которым он охотно потакал. Она не могла не чувствовать, что он влюблен в нее, сильно влюблен. Констанца главенствовала над ним в сфере чувств, и он был счастлив отдаваться этой восхитительной тирании.

Несомненно, что между супругами была превосходная чувственная совместимость, которая, возможно, заменяла им все остальное. Слишком умный, чтобы не замечать слабых сторон жены, ее недостатков, даже ее посредственности, Моцарт оставался безоглядно влюбленным в Констанцу и даже болезненно ревнивым, когда она проводит курортные сезоны на водах, кстати, очень дорогих, вынуждая композитора в эти месяцы самому заниматься домом. Кроме того, Констанца жила там в атмосфере ложной роскоши, кокетства, светских развлечений, которые делают безрадостным возвращение к домашнему очагу.

Женщина с сухим сердцем и мелким умом, Констанца не хочет быть ничем, кроме активной и требовательной партнерши по наслаждениям.

Моцарт же был, как мы знаем, не распутником, а здоровым, сильным мужчиной, намеревавшимся жениться — как однажды признался отцу — для того, чтобы жить полноценной плотской жизнью, отдаваясь соответствующим желанием только совершенно добровольно. И поскольку наряду с регулярной супружеской близостью он не отказывался от редких увлечений, впрочем, совершенно несерьезных, его жена старалась препятствовать этому, активно навязывая ему свои желания. И если он был счастлив с нею, а это бесспорно было именно так, то только и исключительно в физическом, то есть физиологическом, плане, так как она просто не была способна разделять божественные радости его интеллекта. Они всегда были далеки друг от друга, несмотря на плотскую близость, и та антипатия, которую Леопольд свидетельствовал своей снохе, идет именно от того, что он не видел в ней единомышленницы сына в самом возвышенном и самом полном смысле этого слова.

Вольфганг же, наоборот, был самым внимательным и самым лучшим из мужей. «Он нежно любил свою жену, — пишет Паумгартнер, кстати, нарисовавший с Констанцы самый замечательный психологический портрет, выделяющийся из всех посвященных Моцарту биографий, — хотя и избегал раскрывать перед нею самые интимные стороны своей души. Он разделял с нею радости и заботы повседневной жизни, стараясь внедрить свои собственные принципы чести и моральной чистоты в ветреный и переменчивый характер Констанцы. Он окружал ее предупредительностью и добротой, всегда заботясь о том, чтобы ни в чем ей не противоречить. Когда она укладывалась в постель по причине своих частых болезней или когда рожала, Моцарт постоянно находился около нее и ухаживал за ней поистине по-отцовски. Так было и во время серьезного заболевания Констанцы, о чем рассказывает София Хайбль, одна из сестер Вебер: «Я сидела у ее кровати. Вольфганг тоже: он работал. Ни я, ни он не смели пошевелиться, чтобы не разбудить больную, наконец-то уснувшую после нескольких бессонных ночей. Неожиданно с шумом вошла служанка. Опасаясь, как бы не разбудили жену, и желая дать понять вошедшей, чтобы она не шумела, Вольфганг сделал неловкое движение, забыв про раскрытый перочинный нож, который держал в руке. Падая, нож вонзился ему в лодыжку, очень глубоко, по самую рукоятку. Вольфганг, такой изнеженный, сдержался, несмотря на боль, и подал мне знак следовать за ним. Моя мать обработала рану и наложила болеутоляющую повязку. Хотя из-за болей Вольфганг несколько дней хромал, он сделал все, чтобы его жена ничего об этом случае не узнала». Как и никогда не жаловался на то, что болезни Констанцы, порой, а может быть, и нередко, воображаемые,

вызывали у него тревогу и мешали работе.

На протяжении их короткой совместной жизни, особенно в первые годы, молодые супруги веселились, как школьники на каникулах, смеясь по любому поводу, и под малейшим предлогом превращали всякое событие в пикантное развлечение. По утрам они прогуливались в Пратере, когда над лужайками еще висел туман, а среди листвы деревьев просыпались птицы. Вернувшись к себе на третий этаж дома, в котором снимали квартиру, завтракали на углу стола, после чего Моцарт устремлялся к фортепьяно. Она развлекала его своей болтовней, когда он уставал играть и писать. Более тонкая, чем аугсбургская кухня, Констанца поддерживала атмосферу очаровательного жеманства. В ранней юности она часто ходила в театр. Возможно даже, что суфлер Фридолин Вебер стал водить ее туда за руку, едва она научилась ходить; может быть, она садилась рядом с ним и смотрела, как по сцене ходили взад и вперед восхитительно одетые мужчины и женщины, странно загримированные, и говорили совсем не так, как обычные люди. Теперь они словно вновь появлялись перед нею, приводимые в дом Вольфгангом, Алоизией или Жозефой. Жизнь для Констанцы мало отличалась от театра; плохо подготовленная для понимания ее серьезности и трагического благородства уроками матери, которая сама была ужасно посредственна сердцем и умом, она, однако, заслуживала благодарности мужа хотя бы за то, что не докучала ему.

Несмотря на свои первые венские успехи, Вольфганг остается непризнанным и почти неизвестным. Люди восхищались его блестящими качествами и виртуозностью, но их мало заботили совершенно необычные качества его души и гения. Им нравились то легкое опьянение, которое приносила его музыка, живое волнение, тут же рассеиваемое улыбкой, драматичность, которая давала понять, что ее не следует принимать всерьез. В его лице восхищались прежде всего виртуозом, исполнителем, о котором император сказал на своем немного странном французском, что у него *решительный* талант, а потом уже автором этой веселой музыки, которая ласкала слух и трогала сердце достаточно для того, чтобы напомнить о его существовании, но не до такой степени, чтобы заставить страдать. Расположение, которое Иосиф II выказывал Моцарту, не доходило до того, чтобы назначить его на официальную должность, позволяющую рассеять тягостную заботу о деньгах. Когда встал вопрос о выборе учителя фортепьяно для княжны Елизавет Вюртембергской, на которой должен был жениться эрцгерцог Франц, кандидатуру композитора отклонили, хотя он мобилизовал в связи с этим всех своих покровителей. Желанное место досталось Сальери.

Этот итальянец приехал в Вену в 1773 году. Через несколько лет он получил желанный титул мэтра императорской капеллы. Его непринужденный юмор, итальянская легкость натуры, неглубокое изящество таланта обеспечили ему признание легкомысленного венского общества. Уже само его итальянское происхождение не могло не расположить; моду диктовала Италия, направлявшая в Австрию, как в Германию и во Францию, своих виртуозов, певцов, композиторов. Наполовину итальянская по характеру и духу Вена узнавала свои сокровенные черты в льстивом латинском зеркале с гораздо большим удовольствием, нежели в строгой, серьезной, сильной, основательной образности, свойственной музыке немцев. Вена была готова отринуть все, что говорило ей о ее немецкой принадлежности, чтобы полностью отдаться Италии. Музыканты, певцы и актеры первыми без зазрения совести извлекали выгоду из этого увлечения, пример которого подавал двор.

Некоторые биографы Моцарта изобрели воображаемый заговор, инициатором которого был якобы Сальери, задавшийся целью преградить дорогу зальцбургскому композитору. Похоже, что в это верил и сам Моцарт. Рассказывают, будто во время его последней болезни он обвинил своего соперника в том, что тот его отравил. Все, что известно о характере Антонио Сальери, говорит об абсурдности подобного предположения. Правда, автору *Трубочиста*, которого его сторонники превозносили выше *Похищения из сераля* — оба произведения появились на сцене одновременно, — явно недоставало благородства. Понимая, каким шатким могло оказаться положение итальянцев, а следовательно, и его самого, если в один прекрасный день произойдет поворот моды и расположения публики в пользу немцев, он беспощадно боролся за сохранение завоеванных позиций. В последующем он позволит себе роскошь протезировать или по меньшей мере не мешать дебютам Шуберта и Бетховена, потому что в тот момент его положение будет достаточно надежным, чтобы он их совершенно не боялся; в отношении же Моцарта он оставался его ревнивым и подозрительным конкурентом, которого беспокоило восхождение на музыкальном небосклоне сияющей звезды, которая затмит всех других. Гордый своим собственным талантом, Сальери знал его границы и слишком хорошо понимал, что творчество Моцарта затмило бы его собственное, если бы кому-нибудь захотелось их сравнить. Музыкант, пользовавшийся успехом, и музыкант талантливый, он мог позволить себе восхищаться соперником, и восхищался им, но вполне правомерно считал неосторожным способствовать возвышению мэтра, рядом с которым, каким бы одаренным сам он ни был, всегда будет

выглядеть не больше чем скверным музыкантом.

Однако личные отношения двух композиторов вовсе не носили характера ни воинственной враждебности, ни даже злобной зависти. Когда Сальери пришел слушать *Волшебную флейту*, Моцарт очень гордился искренним восторгом, который выказал ему итальянец, и поспешил сообщить об этом Констанце, по своему обыкновению находившейся на водах в Бадене. «Начиная с увертюры и до финального хора, Сальери, — пишет он, — слушал оперу с величайшим вниманием, постоянно разражаясь громовыми *Bravo* или *Bello*».

В конечном счете Сальери и Моцарта противопоставляли друг другу их эстетические позиции, а не мелочный личный интерес. Престиж счастливого соперника, покровительство императора, которым пользовался этот соперник, мешали не только успеху Моцарта, но и приходу того немецкого искусства, пламенным и решительным борцом за которое он становился и которое все глубже и глубже проникалось духом германского гения. Сальери понимал: рядом с этим духом мало что значили прелести тех, кого Шуман — также страстно боровшийся полвека спустя за немецкую оперу — называл *канарейками*.

Моцарт никогда не отличался подозрительной враждебностью и пристрастием, с которыми автор *Манфреда* выступал против итальянцев. Он слишком их любил, слишком восхищался их музыкальной Гениальностью, божественным даром роскошных голосов, чтобы тциться прогнать со сцены. Он лишь требовал места для германского гения и немецких артистов. В этот период, когда еще было мало или вообще неизвестно о творчестве великих итальянских композиторов XVII века — строгости Монтеверди, барочной пышности Вивальди, великого стиля Марчелло и романтизма Фрескобальди, — *преуспевавшие* современные итальянцы оставались поверхностными мэтрами признанного всеми искусства, но нельзя не признать, что они были несоизмеримо менее интересны, чем немецкие контрапунктисты, которых открыл Вольфганг и которые привели его в восторг и почти в религиозное восхищение.

Случилось так, что в доме одного дворянина, любителя музыки и страстного поклонника Баха, Моцарт внезапно для себя на самом крутом повороте музыкального и человеческого развития оказался лицом к лицу с этим гигантом точного письма и внутренней жизни, чья душа также благородна и могуча, как его гений. Меломан Готфрид Ван Свитен, который уже благодаря тому факту, что он был сыном врача Марии Терезии, занимал привилегированное положение при дворе, будучи послом в Берлине, заинтересовался музыкой Баха. В столице Пруссии известность

этого музыканта оставалась весьма широкой с того дня, когда Фридрих И, узнав о приезде Иоганна Себастьяна, прервал свое исполнение концерта для флейты с радостным возгласом: «А вот и старый Бах!» Ван Свитен питал чувства, схожие с культом, к лейпцигскому кантору и его сыновьям; в его музыкальной библиотеке хранились все их произведения, и он охотно предоставлял свои партитуры любому, кто хотел их изучить или даже переписать. По воскресеньям в его доме устраивали концерт. Обычными украшениями этого собрания были Иоганн Себастьян, Иоганн Кристиан, Филипп Эмануэль, Фридеман; вход туда был и Гендель, этот «айзенахский гигант», как говорил Ван Свитен. Тон задавал Ван Свитен — благодаря своему положению в свете, месту при дворе и должности председателя Совета имперских исследований, которую он по праву занимал. По его примеру венское общество восторгалось Бахом, сделав его своим кумиром. Это во всяком случае относилось к небольшой группе любителей музыки, не интересовавшихся легкими развлечениями, которыми слишком охотно довольствовались жители этой доброй столицы.

Леопольд познакомил сына с произведениями Баха в тот период, когда, желая сделать из него отличного композитора, заставлял его тщательно изучать контрапункт, но в то время Моцарту было всего десять лет и ему не хватало зрелости, необходимой для понимания такой музыки и для того, чтобы полюбить эти серьезные шедевры. Теперь же он был лучше подготовлен к тому, чтобы усвоить их и оценить, и действительно, он буквально набросился на партитуры Баха с каким-то совершенно необычайным рвением. Каждое воскресенье он выходил из особняка посла с охапкой томов, которые расшифровывал дома с такой радостью, что, заразившись его примером, Констанца в свою очередь принималась разбирать фуги, восхищаясь их мудрой архитектурой. Была ли она искренна, это легкомысленное дитя, в своем удивительном рвении, которое вдруг стала выказывать к самой строгой, самой трудной музыке, или же просто старалась понравиться мужу, разделяя все его радости? Похоже, однако, что именно по совету жены Вольфганг и сам принялся писать фуги, в частности *Фантазию и фугу для трех голосов До мажор* (KV 394), закончив которую, отослал Наннерль, рекомендуя ее разучить, *Фугу для четырех голосов соль минор* (KV 401), *Фугу для двух фортепьяно до минор* (KV 426), — попытки соревнования, вызвавшие в его памяти великие образцы прошлого. Вкус, который он выказывает в тот период к чистым линиям архитектуры, освобожденной от всего того, что не относится к основной конструкции, отвечает его глубоко серьезной натуре в орнаменте австрийской легкости, и в особенности его стремлению выстраивать

музыкальную композицию на непоколебимых основах, добиваясь чистоты контуров и внушительности диапазонов по примеру превосходного мастера Баха.

Скромность Моцарта доходила до того, что он переписывал крупные оратории Генделя, услышанные в доме Ван Свитена, так, чтобы они были доступны восприятию «современной» публики и чтобы при этом можно было использовать ресурсы «современной» оркестровки. Все это не обходилось без того, чтобы на оригинальный стиль Моцарта не накладывался отпечаток самих мастеров, которых он интерпретировал. Хорошо знакомый с классицизмом, эквивалента которому он не находил ни у итальянцев, ни у современных немецких композиторов, Моцарт приспособил его к собственному гению, как в свое время, находясь в Лондоне, использовал уроки Иоганна Кристиана Баха. Почти ежедневные встречи в доме Ван Свитена с Иоганном Себастьяном, Филиппом Эмануэлем, Генделем склонили его к еще большему сближению с композитором, который представлялся Вольфгангу их прямым наследником, — Гайдном.

С тех пор как он с ним познакомился, его постоянно привлекало все то, что было в Гайдне *классическим* и одновременно *современным*. «Я обязан вам всем!» — воскликнул ребенок, бросаясь в объятия Йозефа Гайдна во время их первой встречи. Творчество Моцарта настолько проистекает от Гайдна, что некоторые из юношеских сочинений Вольфганга могли бы сойти за подражания Гайдну, если бы само слово «подражание» не было абсурдным в применении к такому оригинальному и такому стихийно самобытному мастеру, как Моцарт. Однако совершенно естественно, что этот отпечаток был довольно глубоким: не отдавая себе в этом отчета, Моцарт заимствовал некоторые формы Гайдна лишь потому, что они отвечали его темпераменту и вдохновению минуты. Заметим, что в эту эпоху было характерно безразличие к требованию оригинальности любой ценой и что даже прямое подражание не считалось преступлением. Моцарт больше чем кто-либо другой был способен поддаваться влиянию этого смешения утонченного изящества и строгости, фантазии и серьезного, эмоций и *стиля*, характерного для такого гения, каким был Гайдн.

Они встречались в Вене, куда композитор, состоявший на службе у князя Эстергази, приехал в составе свиты своего покровителя. Между старым мэтром и его восторженным последователем завязалась дружба, в основе которой, как это бывает между артистами, лежит взаимное восхищение и признание самых прекрасных человеческих качеств, присущих гению. В любых обстоятельствах Гайдн не уставал говорить о

гениальности Моцарта, а его письма полны высказываний, подобных этому, от 1787 года: «Если бы я смог убедить всех любителей музыки и особенно монархов в несравненной ценности произведений Моцарта и сам сыграть их для этих ценителей с полным пониманием и с тем волнением, которое они во мне пробуждают, уверен, что все короли оспаривали бы честь иметь его при своем дворе». Он без колебаний заявил, что гений Моцарта превосходит его собственный, и добавил, что многому у него научился, и это действительно так; Гайдн пережил Моцарта, хотя был на двадцать четыре года старше, и то влияние, которое он когда-то оказал на своего ученика, каким-то неисповедимым образом превратилось во влияние ученика на учителя. «Перед Богом и со всей искренностью человека и музыканта говорю вам, что ваш сын самый великий композитор, которого я знаю», — заявил он однажды Леопольду Моцарту, приехавшему на несколько дней к сыну в Вену.

Из этой привязанности Моцарта к Гайдну родились все *Шесть струнных квартетов*, написанные между 1783 и 1785 годами и посвященные *дорогому другу*. По форме они схожи с «русскими квартетами», которые только что опубликовал Гайдн, в них слышится совершенно новый акцент. Вольфганга поразила и особенно взволновала та романтическая чувствительность, с которой индивидуализируется каждая из «личностей», составляющих квартет. Чтобы показать учителю, что он хорошо понял его намерения и последовал его примеру, Моцарт в общем разговоре ансамбля из четырех смычковых инструментов настойчиво использует прием, благодаря которому психология и чувства каждого «собеседника» разнятся между собой, ни на секунду не нарушая музыкальное единство ансамбля. Эмоциональную отчужденность традиционного квартета Моцарт после Гайдна и до Бетховена, который сделает еще более очевидным романтическое противопоставление темпераментов, заменяет своего рода доверительностью, почти исповедью. Отдельные элементы этого коллективного существа, каким является квартет, сплавляют воедино свои индивидуальности, гармонизируют несогласованность, как если бы общее звучание было для каждого из них необходимым условием выявления своей особой патетической выразительности, способом реализации, свершения того уникального, что присутствует в каждом из них, и развития каждого в слиянии с выразительностью ансамбля.

В этих квартетах, и в частности в *Квартете ре минор* (KV 421), в *Квартете Ре мажор* (KV 499) и в *Квартете До мажор* (KV 465), которые Гайдн называет *диссонансными*, Моцарт представляется уже романтиком,

несмотря на чистоту классического письма, несущего в себе следы Баха и Генделя. Этот романтизм проявляется не в самих формах, а во вдохновляющем их чувстве, диссонансы же порой заставляют слушателей вздрагивать, а критиков негодовать. Паумгартнер приводит несколько «выдержек из прессы», характеризующих удивление шокированных слушателей, вызванное этими квартетами. Один из критиков считает, что они «слишком остры», и сомневается в том, чтобы их мог вынести хоть какой-то слушатель. Другой говорит об «этих варварах, которые, будучи лишены всякого слуха, вбили себе в голову идею заняться музыкой». Самый влиятельный, из газеты «Винер цайтунг», оказался и самым умеренным: он довольствуется выражением сожаления о том, что «фраза г-на Моцарта, такая вдохновенная и отличающаяся такой реальной красотой, слишком уходит в сторону из-за желания любой ценой сделать что-то новое». Однако эти новые произведения, родившиеся из дружбы с Гайдном и восхищения Бахом и Генделем, принадлежали к самой чистой, самой благородной немецкой традиции XVIII века, и если критики больше не узнают в них Моцарта, к которому успели привыкнуть, то это происходит потому, что юный музыкант настолько приблизился к блестящим предшественникам, что, как говорит Паумгартнер, «нам кажется многозначительным то, что именно строгое искусство прошлого наделило его гений решающими средствами для достижения абсолютного мастерства и высшей свободы в духовном формировании его музыки».

К сожалению, австрийское музыкальное сообщество было настолько зашорено итальянщиной, которой когда-то увлекался и сам Моцарт, что было просто неспособно понять несравненные достоинства той серьезной красоты, которая звучит в *Большой мессе до минор* (KV 427). Эта месса была впервые исполнена в Зальцбурге 25 августа 1783 года в благодарность за излечение Констанцы, выздоровевшей после тяжелой болезни; в этот день она сама пела патию сопрано.

1783 год знаменуется значительным изменением ситуации, возвращением к Моцарту успеха, даже популярности; и, как часто бывает, сам этот успех есть лишь форма недоразумения, углубившего разрыв между композитором и его публикой. Это недоразумение, надо признать, происходит от склонностей характера и гения Моцарта. Венское общество, которое отказывается признавать его основополагающие качества, тем более те, которые эволюционируют к серьезному, одухотворенному искусству, благодарно Моцарту как гениальному творцу *легкой музыки*. Уточним: это прилагательное «легкая» не предполагает в моем понимании никакой уничижительности и должно восприниматься в значении,

отвечающем легкости австрийского общества XVIII века. Можно даже сказать, что на протяжении всей своей истории Австрия сделала из этой легкости некую добродетель, искусство. В Австрии легкость никогда не противопоставляется ни силе, ни красоте, ни мощи ее художественных творений. Она придала им особое очарование. Представляется, что Австрия инстинктивно и, так сказать, «культурно» пользовалась этой добродетелью легкости, о которой говорит Ницше, восхваляя ее в противоположность немецкой «тяжеловесности».

В ницшеанском понимании Моцарт был *легким*, и притом достаточно легким, чтобы восхищать своих соотечественников, которые часто были глухи к тому новому, более возвышенному и более оригинальному, что отличало его теперешние произведения. Словно они по-прежнему хотели видеть в этом двадцатисемилетнем музыканте то самое маленькое чудо, которое когда-то их так восхитило. Венды продолжали считать его виртуозом и восхищаться в основном его виртуозностью. Он охотно приспособливается к этому. С доброжелательной, несколько снисходительной готовностью он соглашается стать украшением празднеств при дворе и в частных домах, демонстрировать этим поверхностным меломанам такую музыку, которая их устраивает. Признаем, что даже в этой музыке, которую мы называем легкой, гений Моцарта по-прежнему остается верным самому себе и на уровне самого изысканного качества.

Существует и другой мотив той готовности, с какой Моцарт соглашается стать пианистом, которому аплодируют и о котором спорят: это отсутствие твердого положения, которое обеспечивало бы семейные нужды и возможность зарабатывать на жизнь своими сочинениями. Наконец, Моцарт обожает клавиры, и предоставленная ему возможность писать и играть свои концерты для фортепьяно удовлетворяет то тайное предпочтение, которое он сохраняет к этому инструменту. Кроме того, успех его имеет вкус сладкой горечи, ибо он делит его со своей первой возлюбленной, Алоизией Вебер, ставшей госпожой Ланге, получая возможность слушать, как она поет арии, которые он часто сочиняет для нее.

Первый концерт, одобренный Глюком, вдохновил его на упорное продолжение начатого и организацию за свой счет настоящего вечера-концерта с чрезвычайно объемной программой: три симфонии, два концерта, вариации на темы арий Паизиелло и Глюка, затем арии, которые пели, естественно, Алоизия Ланге, Сюзанна Тейбер и Адамбергер. Присутствовал император. Он несколько раз подавал сигнал к

аплодисментам и заплатил двадцать пять дукатов за ложу, которую занимал. Успех становился все значительнее. Сто семьдесят четыре слушателя абонировали места на все концерты, не пропустив ни одного и увлекая тем самым равнодушную к музыке публику. Во время Поста 1784 года Вольфганг дал фестивали — один или вместе с пианистом Рихтером, для которого он постоянно писал новые вещи. Фестивали эти проходили под бурные аплодисменты. Можно себе представить, как мало оставалось у Моцарта времени для того, чтобы сочинять: с 26 февраля по 3 апреля он выступил в двадцати двух концертах.

Времени не оставалось и на то, чтобы сосредоточиться и подумать, потому что утренние часы посвящались урокам, а вечерами приходилось выходить в свет, чтобы не разочаровывать знатных любителей музыки. Чуть ли не задыхаясь от суматохи, Моцарт изображает усталость и досаду, но в глубине души он очарован тем, что наконец-то вырвался на широкую публику, которую всегда желал взволновать. Аплодисменты, которыми награждают артиста, не настолько его ослепляют, чтобы он был не в состоянии правильно оценить свое искусство, но проявление единения, даже слияния с аудиторией создает атмосферу, благотворно влияющую на дальнейшее творчество. Моцарт хорошо понимает, что большая часть этих людей, устраивающих ему овации, не проникла в глубину его души и что самая суть его гения, вероятно, от них ускользает, но потребность быть любимым, которая жила в нем всегда и с самого детства мешала ему играть, если он подозревал, что в зале есть «кто-то, кто его не любит», жажда согласия, общения, мучившая и одновременно питавшая его обнаженную чувственность, находит удовлетворение в возможности видеть полный зал, слышать исполненный любопытства гул, за которым следуют возгласы восхищения. Тем более что венская публика всегда была «демонстративна», откровенна и выражала восторг с воистину южной живостью.

Концертам для фортепьяно — а он пишет их много и быстро для разных *академий*, представляющих собой либо сольные концерты в частных домах, либо с участием других артистов, несколько более чопорные, более церемонные, чем публичные концерты, — присуще исключительное достоинство произведений, написанных «по случаю»; они дышат свежестью и непосредственностью, одновременно являясь глубокими, порой даже драматичными сочинениями, в которые Моцарт вкладывает всю душу. В этих четырнадцати концертах, большая часть которых сочинена с 1783 по 1788 год, фортепьяно не является блистательным, избалованным солистом, всем капризам которого

послушно следует оркестр. Мы находим в них ту атмосферу *разговора*, одновременно остроумного и глубокого, которую обнаруживали в квартетах. Разнообразие реплик, которыми обмениваются исполняющий свою партию инструмент и оркестр, реплик, образующих салонную болтовню скерцо и аллегро, со страстными признаниями анданте, с той волнующей и почти религиозной сопричастностью, которая в некоторые моменты поднимает ансамбль фортепьяно и оркестра до вершин, с высоты которых словно видно, как разворачивается обширный духовный пейзаж, — это разнообразие превращается для слушателя в элемент соблазна, а для композитора — в неодолимое желание идти дальше в раскрытии множественных индивидуальностей, которые обмениваются, смешивая одну с другой, своими мелодиями. Дело еще не доходит до использования возможностей, которые порой предлагает исполнителю-виртуозу молчание ансамбля, — великолепной радости импровизировать вариации, афишировать свою виртуозность в блистательных «каденциях» (которые вскоре войдут в моду), они слишком часто из-за нескромности виртуозов будут *прерывать интимное течение* произведения, в некотором роде становясь развлечением, весьма поверхностным, если хотите, но бесспорно притягательным для слушателей, утомленных слишком насыщенной, слишком напряженной тканью произведения. Не будем забывать, к чести слушателей, что в то время концерты продолжались порой четыре-пять часов и даже более.

Леопольд Моцарт советовал сыну оставаться верным стилю, создавшему его собственную репутацию, он называет его *народным*. Этот термин не предполагает уступок вульгарному вкусу; действительно, в XVIII столетии народный вкус был далек от того, чтобы быть вульгарным, ибо не было, если можно так смазать, скверной музыки, способной распространять в массах плохой вкус. Поскольку этого дурного вкуса не существовало и при Моцарте, не было еще и речи о том, чтобы ему потакать или подчиняться. Музыка Леопольда Моцарта, которую называли народной, была музыкой, нравящейся большинству слушателей (кроме так называемой *сложной*), знавших только традиционную народную музыку — песни, хоры, мелодии для духовых или струнных инструментов; ее было легко исполнять и запоминать, она выражала самые универсальные чувства. Песни Шуберта, что распевали венские приказчики и швеи и в которых все находили отражение своей эмоциональной жизни, являются наиболее характерным примером народной музыки. Традиция *народной песни* в германских странах была переходной от стихийной песни, которую пел народ, к «сложной» музыке до того момента, покуда последняя не

«оторвалась» от народа и ее стали сочинять только для элиты, для посвященных. Позднее будет замечено, что во все времена, когда *сложная* музыка становится недоступной для понимания народом, музыка для народа — я не говорю «народная» — в результате якобы неизбежного размежевания «элиты» с «массой» становится более вульгарной, грубой и нелепой. В XVIII столетии такого размежевания не было — эту пропасть начал рыть романтизм, музыка же Моцарта почти в полном объеме остается абсолютно доступной для каждого, слушающего ее сердцем, каковы бы ни были его культурный уровень и музыкальная образованность. Легкий и приятный стиль, который сохраняется даже в самых трагических и самых таинственных фрагментах музыки, приводит к тому, что она остается *открытой* и даже в своем высшем качестве, в утонченности собственно письма, *народной* в самом высоком и благородном смысле этого слова. В этом отношении многозначительно описание трех первых *Концертов для фортепьяно* (KV 413, 414 и 415), которое Вольфганг дает в одном из писем к отцу: «Они посредине между слишком легкой и слишком трудной музыкой; они яркие, естественны без ущерба содержанию, их приятно слушать. Даже знатоки то там, то здесь находят в них то, чего ожидали. Но при этом написаны так, что простые любители музыки также чувствуют себя удовлетворенными, сами не зная почему».

Эти последние слова точно определяют, что восхищает в музыке слушателей, не способных анализировать произведения с музыковедческой точки зрения и определить, чем именно они их прельщают. Вероятно, ничем незамутненная, простая физическая радость слушания усложняется за счет некоего звучащего эха, на которое отзывается душа слушателя. Он не знает, почему эта музыка его очаровала в литературном смысле этого слова, потому что чаще всего не ведает о таинстве воздействия музыки, способной возбудить незнакомые страсти. Стендаль, который так хорошо умел страдать и заставлял себя страдать, любил великую музыку за то, что, по его словам, «она находит в самой глубине души пожирающую нас печаль». У Моцарта радость и печаль особым образом сплавляются одна с другой и так тонко сливаются воедино свои колдовские чары, что радость становится мучительной, а печаль изысканно-очаровательной.

Моцартовские концерты держатся больше на чувственности, нежели на виртуозности исполнения. Вольфганг испытывал ужас перед фокусами и акробатикой. Его произведения требуют от исполнителя горячей и безмерной, изнедавшей все страсти чувственности, находящей отзвук в музыке, которая способна возрождать эти страсти в момент чудодейственной красоты, когда все контрасты сливаются в единую

возвышенную и безмятежную гармонию.

Клавишный инструмент, будь то клавесин или фортепиано Моцарт писал и для того, и для другого, — это Исследователь и хранитель тайны чувств, понемногу выявляющий все тонкости их великолепия различными средствами и меняющимися голосами; он становится толкователем того самого сверхъестественного покоя, который есть не что иное, как преодоленная драма, очищенное страдание. *Концерт Си-бемоль мажор* (KV 456) исторгнул слезы у Леопольда Моцарта в день, когда тот услышал его в первый раз. Рассказывают, что после концерта для императорского двора император произнес: «Браво, Моцарт!» Что касается *Концерта до минор* (KV 491), то он очень романтичен по акценту и чувству, но почему именно — сказать трудно. В обоих этих *Концертах*, так называемых *Коронационных*, поскольку их играли в октябре 1790 года на празднике по случаю коронации императора Леопольда II во Франкфурте, мы слышим ту же безмятежную и одновременно волнующую гармонию, покой, потревоженный признанием в тайной ностальгии, спокойное, безбрежное счастье, поднимающееся над преодоленной, укрощенной драмой. В этих *Концертах* можно отметить разнообразие чувств, выражение которых возложено на отдельные инструменты, и особо важная роль предназначена на этот раз духовым, в частности флейте, этому голосу веселости и меланхолии, бесконечно богатому на нюансы, передающие всю гамму человеческих страстей. Замечательные страницы, написанные первым немецким романтиком Жан Полем о флейте, отлично показывают то значение, какое ей придавала эпоха рококо, и то, как характерные для этого периода тонкие сплавы наслаждения и страдания находили в двусмысленной жалобе инструмента не поддающуюся определению природу страсти, не познавшей самое себя.

Богатство выразительности, которую приобретают в творчестве Моцарта духовые инструменты — флейта, кларнет, гобой, фагот, — почти магическое свойство их голосов раскрывают целую вселенную, которую ни клавесин, ни фортепьяно, ни даже скрипка полностью охватить не в состоянии. Представляется, что с ними вырисовываются и разворачиваются новые пейзажи чувств. Флейта с ее одновременно тонким и точным графическим штрихом, обладая силой карандаша и мягкостью пастели, особенно хорошо воспроизводит в жаркой колористике оркестровой палитры Моцарта интенсивность страсти, подобную той, что исходит от сангины Ватто и угля Фрагонара.

В тот же период, когда Моцарт для «подпитки» своих сольных концертов пишет великолепные фортепьянные концерты, он сочиняет

четыре *Концерта для валторны* (KV 412, 417, 447, 495), предназначенные для старого валторниста Лёйтгеба, который был другом его родителей и находился в куда более стесненном финансовом положении, нежели семья Моцартов. Игнац Лёйтгеб принадлежал к той небольшой группе зальцбургцев, которая приходила играть камерную музыку в дом на Гетрайдегассе, когда совсем маленький Вольферль проскальзывал между пюпитрами туда, где было лучше слышно. Позднее валторнист продал музыку и открыл сыроварню в Вене на деньги, занятые у Леопольда Моцарта. Торговля его не слишком процветала, долгов становилось все больше и больше, и бедняга Лёйтгеб, который не был ни достаточно оборотистым, ни слишком умным («бык, осел и дурак», — говорил о нем Моцарт), дошел до состояния, близкого к нищете. Чтобы ему помочь и вернуть музыке разочаровавшегося в коммерции перебежчика, Вольфганг посвятил ему эти концерты, в которых великолепно проявлялись возможности валторны; он ввел сюда несколько шутовских элементов, отвечавших странной и даже смешной индивидуальности *Синьора Азино*. Рассказывают, что Моцарт требовал от бедняги Лёйтгеба, чтобы тот садился на корточки у стола, где писал для него Вольфганг, и бегал на четвереньках, собирая листы, которые тот разбрасывал по комнате, испещрив их своим тонким нервным почерком. Если анекдот соответствует действительности, то этот каприз не следует толковать как проявление жестокости, даже бессознательное. Не было ничего более чуждого характеру Моцарта, чем жестокосердие, равнодушие и озлобленность; он отнюдь не собирался заставлять оплачивать унижениями услугу, которую оказывал Лёйтгебу. Моцарт, как мы видели из его отношений с кузиной, всегда любил подшутить, и эти шутки порой бывали грубоватыми. Шутовство и фарс, составлявшие основу *комедии дель арте*, также были данью времени, и люди Зальцбурга не отличались ни слишком утонченной веселостью, ни слишком тонким юмором. Человек бесконечно благородный и неисчерпаемо добрый, Моцарт видел в подобной буффонаде, действующим лицом которой оказывался Лёйтгеб, всего лишь способ совместного развлечения, а вовсе не унижения Лёйтгеба. Итальянские инвективы, которыми Вольфганг усеивает рукопись концертов для Лёйтгеба, вроде *seccatura di coglkmī, trillo di pecore, porco infame...* похожи на дружеские шлепки, которыми, играя, обмениваются мальчишки и которые служат для выражения дружеских чувств и взаимного расположения. *Концерты* Лёйтгеба и *Концертный квинтет Ми-бемоль мажор* для валторны, скрипки, двух альтов и контрабаса (KV 407), последовавший за ними, обогащали блестящими сильными шедеврами

музыку для валторны, которая была довольно редкой даже в то время, когда духовые инструменты играли соло гораздо больше, чем в наши дни.

Предпочтение, которое отдавал им Моцарт, происходило также и оттого, что они больше, чем клавиры или струнные инструменты, приближались к человеческому голосу. Страстный приверженец пения — до того, что инструмент в его руках воспроизводит и развивает «эффекты» голоса, — Моцарт поддавался колдовству, воспринимаемому некоторыми как своего рода духовная красота, волшебное великолепие, единение душ, непосредственное и глубокое, какими ни один инструмент не обладает в равной мере. Во все периоды своего существования Моцарт писал музыку для пения с теми легкостью, щедростью и разнообразием приемов, в которых едва ли отдадут себе отчет те, кто кроме его опер не знают ничего, в том числе и его музыки для вокала. У него не было культовой приверженности к хоровой музыке, как у Баха, которую позднее мы обнаружим у Шумана. Все свои предпочтения он отдавал отдельному или хорошо согласованному с другим голосу. И если он сочинил совсем немного кантат, большинства которых к тому же предназначались для масонских церемоний, как, например, кантата *Тебе, душа вселенной* (KV 429) и «*Небольшая масонская кантата*» (KV 623), то число арий с оркестровым сопровождением, которые изначально могли предназначаться для оставшихся незаконченными опер, довольно значительно; плюс к этому несколько сочинений с фортепьянным сопровождением, которые поют очень редко, но среди которых встречаются настоящие жемчужины, как, например, *Lied der Trennung* (KV 519) и другая, написанная за несколько дней до смерти *Die ihr des unermesslichen Weltalls Sehorfer ehrt* (KV 619), исполненная покорности судьбе и того безмятежного света, что излучает *Волшебная флейта*. Каноны, непринужденные, иронические или шуточные, сочиненные для развлечения друзей, музыкальные буффонады, предназначенные для малозначительных событий, представляют еще одну грань его характера и таланта, которой не следует пренебрегать. Певцы и певицы, как мы видели, принимали участие в концертах, которые Моцарт часто давал в этот период, когда в первый и последний раз имел крупный публичный успех. Он писал восхитительные итальянские арии и для вокалистов, в том числе для своей хорошенькой свояченицы Алоизии, на которую не держал зла за то, что та презрела молодого маэстро, не подозревавшего, что она судила о нем как о человеке без будущего. Но почему по-прежнему итальянские, раз уж он так пламенно сражался за немецкую оперу? Вероятно, потому, что он в значительной степени все еще рассматривал Италию как идеальную родину музыки, а итальянский язык

как именно тот, который фонетически наилучшим образом сочетается с модуляцией поющего голоса. При выражении драматичной жестокости, страсти, нежности итальянец достигал тонкостей, пылкости, полутонов, на которые ни один немец, казалось, был не способен. В то время, когда итальянский был универсальным музыкальным языком, слово и пение самосочетались спонтанно и без всякого усилия, поскольку внутреннее музыкальное содержание самого слова уже было пением.

Арии тогда были почти неизбежным дополнением инструментальных концертов, они же предоставляли слушателям, чье внимание было захвачено музыкой в течение четырех часов и более, минуты отдыха, расслабления, а также создавали эффект контраста с инструментальными ансамблями, с солистами-клавиристами или скрипачами. В этих концертах участвовали тенор Адамбергер, который создал образ Бельмонта в *Похищении из сераля*, и Алоизия Ланге. Именно для них Моцарт сочиняет в 1783 году драматическую *Misero, o sogno o desto* (KV 431), в которой некоторые критики сто лет назад усмотрели романтизм а-ля Верди, и трагические *Речитатив и арию для баса Cosi dunque tradisci* (KV 432). Для Алоизии были написаны блестящая выигрышная ария *No, no, che non sei sarase* (KV 419) и прелестная любовная жалоба *Vorrei spiegarvi, oh Dio* (KV 418). Заметим мимоходом, что некоторые из этих арий будут без зазрения совести вставлены в одну из опер Паскуале Анфосси *77 curioso indiscrete*. Любимец венской публики, которая высоко ценила его приятную, изящную легкость, Анфосси написал небольшую оперу на либретто Кальцабиджи, у которого Моцарт взял свою *Мнимую садовницу*. В 1778 году Париж аплодировал Анфосси почти так же, как Пиччини. В те времена считалось совершенно законным включение в оперу какой-нибудь арии, заимствованной у другого музыканта. Даже Россини воспользовался этой традицией в *Цирюльнике*; и ни Анфосси, ни сам Моцарт не считали бестактным, что такие великолепные страницы, как *Per pitta non ricercate*, своим сверкающим великолепием или волнующей серьезностью служат созданию поверхностного и вполне заурядного очарования *Curioso*.

Волнения и суэта, в условиях которых Моцарт писал музыку в этот период, не повлияли на качество его творчества, переживавшего подъем. Наоборот, скрытый романтизм, признаки которого начали проявляться с некоторых пор, теперь утверждается и даже расцветает, в особенности это ощущается в обоих *Квартетах*, в которых фортепьяно заменяет вторую скрипку: *соль минор* (KV 478) и *Ми-бемоль мажор* (KV 493), характер которого очень близок к лирической прозе Жан Поля, а чувства похожи на те, что поэт выражает в *Flegeljare* или в *Titan* и даже в *Квинтете Ми-*

бемоль мажор для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота (KV 452), которому Моцарт отдает предпочтение из всего созданного в 1783–1784 годы, столь богатые шедеврами. Случается, что музыкант даже не успевает закончить произведение до концерта, на котором его исполняют; это произошло в апреле 1784 года. Он сочинил для знаменитой итальянской скрипачки Регины Стринакки *Сонату Си-бемоль мажор* (KV 454), которую должен был играть вместе с ней. Но готова была только партия скрипки. Моцарт аккомпанировал ей на клавире с такой точностью и живостью, будто партитуры и не требовалось.

Леопольд Моцарт, который в 1785 году провел некоторое время в Вене, в своих письмах к Наннерль проявляет и гордость, и тревогу в связи с успехом сына. Он опасается его переутомления, которого не могут не вызвать эти гонки из одного дома в другой, расходы и хлопоты по перевозке клавира («С тех пор как я здесь, инструмент твоего брата переезжал по крайней мере двенадцать раз...»), легкомысленность Констанцы, у которой, несмотря на приличные гонорары мужа, всегда не хватало денег. Практический ум мудрого Леопольда подсказывал ему, что они могли бы отложить больше двух тысяч флоринов из всего того, что к этому времени заработал Моцарт, и, возможно, Вольфганг так бы и сделал, если бы прежде, чем начать экономить, ему не приходилось рассчитывать с кредиторами и платить самые кричащие долги.

Леопольд вместе с тем отлично понимал, что успех — существо капризное, зависимое от перемены вкусов, от любого нового увлечения публики, такой изменчивой и непостоянной. Поскольку Моцарт не делал ничего, чтобы подлаживаться под вкусы общества, задававшего тон и создававшего или разрушавшего репутации артистов, было маловероятно, что этот благоприятный период продолжится долго. Критики ругали все, что находили «необычным» в его сочинениях, писали о «тернистых путях» и «обрывистых скалах», через которые он тащит аудиторию, о «лабиринтах», куда слушатели отказываются за ним следовать. Сами термины, в которых формулировались упреки, выдавали, насколько была чужда венской публике эта новая форма выражения чувств, ставшая, сказать по правде, уже романтической. Вена весьма поздно подойдет к романтизму, если подойдет к нему вообще; она будет бойкотировать Шумана и Бетховена, потому что романтизм, заявляющий о себе у этих музыкантов и даже у Моцарта, по самому своему существу враждебен австрийскому характеру, *добродетели легкости*. О Моцарте можно сказать то же самое, что Ницше говорил о греках: они были легки в силу глубины; но эту глубину соотечественники и современники Моцарта редко бывали

способны ощутить и оценить.

Таким образом, представляется фатально неизбежным, что после нежной связи, установившейся между Моцартом и венской публикой, она вернется к своим обычным предпочтениям и в очередной раз отвернется от *трудного, отталкивающего* музыканта, чьи меланхоличные и мизантропические настроения порой делают его малообщительным, не желающим оставаться игрушкой легкомысленного, праздного, ленивого общества, чье расположение столь легко потерять, едва приходится отречься от своей независимости ради удовлетворения пустых фантазий.

По мере того как Моцарт чувствует себя все более и более склонным к музыке для пения, у него снова возрождается желание сочинить оперу. Идею немецкой оперы после серии итальянских песен 1783–1784 годов ему внушают немецкие песни 1785 года; те и другие его неизбежно возвращают в театр. К сожалению, дорогу ему преграждает постоянное препятствие: невозможность найти ни либретто, сюжет которого не был бы абсурдной банальностью, ни либреттиста, который в большей мере, чем Кальцабиджи и Штефани, обладал бы чувством драматического действия, ни, наконец, просто текста, способного поддержать музыку.

В 1782 году Моцарт получил от управляющего имперскими театрами заказ на оперу. Барон Биндер принес ему немецкий вариант знаменитой комедии Гольдони *Арлекин, слуга двух господ*, и, соблазненный блестящим сюжетом, искрившимся остроумием и фантазией, композитор принялся за работу. В 1783 году он получил от Вареско, автора текста *Идомения*, своего рода комедию-буфф *Каирский гусь*, которая, несмотря на неправдоподобность и наивность действия — речь в ней идет об одном влюбленном, который переодевается гигантским гусем, чтобы проникнуть в египетский гарем, где в плену находится его возлюбленная, — вызывает у него интерес и вдохновляет на сочинение нескольких арий. Но он чувствует, что с подобным сюжетом далеко не уйти, и обращается к *Il Regno della Amazoni*, которого ему предлагает итальянец Петрозеллини. К сожалению, во всех этих либретто недостает очаровательной поэзии, которая присутствовала даже в таком незначительном сюжете, как *Похищение из сераля*. Когда Штефани в 1786 году преподнес ему крошечную историю *Директора театра*, он соткал из этого пустячка, которого едва хватало на какой-нибудь *скетч*, как сказали бы сегодня, партитуру, превосходно построенную для того, чтобы можно было показать талант певцов. Но все это были мелочи в сравнении с тем, о чем мечтает Моцарт. Какую великолепную оперу он бы написал, если бы нашел такое либретто, которое было бы действительно достойно его, и поэта,

способного написать текст!..

Глава четырнадцатая

Гениальный плут

«Странный человек, каналья посредственного ума, но наделенный большими литературными способностями и привлекательными физическими данными, за что его любят». Таков портрет Лоренцо Да Понте, написанный венецианским патрицием Загури в письме к Джакомо Казанове. На самом деле фамилия автора либретто *Свадьбы Фигаро* была не Да Понте. Эти имя и фамилию он получил от епископа Ченедо в день, когда его отец, еврей Конельяно, обратился в христианство и 29 августа 1763 года крестился со всеми тремя своими сыновьями.

Монсеньор Да Понте не ограничился тем, что дал свои христианские имя и фамилию сыну сапожника, но взял на себя также содержание и расходы на его образование и, когда тому исполнилось пятнадцать лет, отдал его в семинарию Ченедо, где мальчик в равной мере отличился как смелыми любовными похождениями, так и умом, и еще вкусом к литературе. Ему случилось даже драться на ножах со своим лучшим другом Микеле Коломбо из-за хорошенькой девочки по имени Пьерина. Это было лишь начало бурной жизни, полной авантюры, пересуды о которой долго развлекали жителей Венеции, где Лоренцо Да Понте предстояло реализовывать свои многочисленные таланты.

Переведенный в семинарию Портогруаро, он не образумился, продолжал пописывать стишки и волочиться за юбками, разумеется, тайно от учителей, считавших его целомудренным и тихим учеником. В него так верили, что приняли в младшие чины церкви. С тонзурой и в сутане, Да Понте не стал умнее, но у него хватало осторожности скрывать свое распутство во избежание неминуемого крупного скандала. Решив примирить горечь возложенных на него обязанностей с наслаждениями, которые были для него смыслом жизни, он согласился преподавать риторику в той же семинарии, где учился сам, и своим поведением создал видимость примера для остальных преподавателей. Он читал семинаристам поэмы собственного сочинения, в частности дифирамбы ароматам и стихи по случаю школьных праздников, которые все горячо хвалили.

Совершенно очевидно, что у него не было и намека на религиозное призвание, но что еще оставалось делать такому бедному юноше, как он,

без семьи, поскольку отец женился вторично на красивой девушке и совершенно забросил троих сыновей? Писать стихи?.. Этим не прокормишься. Принадлежность же к духовенству, наоборот, обеспечивала пищей, крышей над головой и хоть скудным, но жалованьем; епископ Конкордии, дружески расположенный к молодому человеку, настоял на том, чтобы ему присвоили сан. Обращенный еврей согласился с этим и стал священником.

Протекция монсеньора Габриэлли и монсеньора Да Понте в течение некоторого времени покрывала проделки крестника, о которых они, разумеется, ничего не знали, но другим-то все было известно, и слухи о них дошли до ушей церковных властей. Человек с язвительным умом, любивший сочинять довольно едкие памфлеты против тех, кто ему не нравился, высмеивавший священников епархии, Лоренцо нажил себе много врагов. Директору семинарии намекнули, что ему не к лицу держать в числе преподавателей аббата, известного своей распущенностью. Множились анонимные и подписанные разоблачительные письма. В какой-то момент его положение резко ухудшилось, и, прежде чем против него были предприняты санкции, аббат Да Понте оставил портогруарскую семинарию и, поскольку у него не было ни связей, ни денег, отправился прямо туда, где его ловкость, способность к интриге и талант могли легче обеспечить ему связи и деньги — в Венецию. Он разыскал там своего брата Джироламо, ставшего секретарем какого-то адвоката, и тот нашел для него место учителя в хорошей семье.

Задержится он там ненадолго: шла ли речь о матери двоих его учеников или о самих учениках... или о том и другом сразу, неизвестно. Так или иначе, он покинул этот достойный дом и безудержно отдался жизни, которую считал для себя самой подходящей, то есть романам и авантюрам. Играя по-крупному в *ридотто*, где дворяне вращались среди проходимцев, выигрывая, проигрывая, иногда плутуя, он некоторое время вел довольно экстравагантную жизнь. Лоренцо влюбился в одну из самых красивых женщин Венеции, Анджиолу Тьеполо, чьи капризы то восхищали его, то мучили. У Анджиолы был брат, живший на ее счет и способствовавший ее встречам с многочисленными, всегда окружавшими ее воздыхателями. Лоренцо Да Понте испытал адские муки ревности, отвергая предложения жениться, исходившие от заботливых друзей, желавших наставить его на путь истинный и вовсе не подозревавших, что он был священником, о чем, впрочем, он и сам, возможно, забыл.

В конце концов он вспомнил об этом, порвал с развратниками, с которыми предавался наслаждениям, оставил Анджиолу ее любовникам и

вернулся в родной город, где, как он надеялся, ничего не было известно об его эскаладах. Так или иначе, там были готовы закрыть глаза на его распутство, и нашелся другой прелат, епископ тревизский Франческо Джустиниани, задумавший назначить его преподавателем семинарии в своем епископальном городе, рассчитывая таким образом наставить его на правильный путь. В течение двух лет Лоренцо вел себя так, чтобы не разочаровывать этого достойного человека и вознаградить доверие, которое тот ему оказал. Он стал мудрым и осмотрительным, разврату предавался тайно и довольствовался тем, что давал волю своему фрондерству в академическом споре, в котором пылко и ловко поддерживал тезис о том, что человек был бы намного счастливее, если бы жил в своем природном состоянии, а не в организованном обществе. Вся его философия, теоретическая и практическая, выражалась в этой позиции, но она не пользовалась популярностью. Бурные протесты дошли до Венеции. Изгнанный из тревизской семинарии, Да Понте был лишен права преподавать где бы то ни было на территории венецианской юрисдикции. Копии его неосторожных речей были изъяты и сожжены. Он снова погрузился в пучину беспорядочной авантюрной жизни, но, умудренный годами — ему было двадцать семь лет, — избегал скверных компаний.

Написанный им пасквиль привлек к нему внимание интеллектуалов, доброжелательно принявших его в свой круг. Со своим приятным легким характером он быстро нашел себе друзей среди писателей и дворян, интересовавшихся духовными проблемами. Он больше не был сбившимся с пути аббатишкой: это был дерзкий, оригинальный ум, и именно в этом качестве он завел короткое знакомство с эссеистом Га спаро Гоцци и с несколькими светскими людьми, в частности с Пьетро Дзагури и Бернардо Меммо. Дзагури, занимавший высокий пост в правительстве Республики, любил артистов и подружился с ним, не придавая значения его скандальной репутации, чего не позволял себе с того времени, когда стал покровителем Казановы. Именно у Дзагури в один прекрасный день 1777 года встретились Лоренцо и Казанова. Последний получил малопочтенную должность осведомителя при венецианской полиции. Ему было пятьдесят два года, он безумно любил портниху Франческу Бускини (и, между прочим, нарисовал с нее сохранившиеся до наших дней прелестные портреты). Да Понте предстояло многому научиться у гения авантюры, виртуоза интриги, со скандальной славой которого он в юности надеялся сравняться. Он сблизился с Казановой, но когда тот имел неосторожность признаться, что ему не нравятся стихи Лоренцо, Да Понте его возненавидел. Вспоминая тот период жизни, когда они познакомились,

Казанова напишет: «Да Понте сердится потому, что я не падаю в восхищении от его стихов. Но льстец не может быть другом». Не удостоившись одобрения блистательного Джакомо, аббат отказывается и от его дружбы; возможно, Лоренцо считал, что тот его компрометирует, и не хотел, чтобы его числили среди близких друзей Казановы.

«Моя натура требует, чтобы я делал только то, что мне нравится», — говорил он. К сожалению, ему доставляла удовольствие игра в революционера, что очень плохо воспринималось в обществе, столь решительно консервативном, как венецианское. Поступив на службу секретарем патриция Джорджо Пизани, человека бунтарского ума, скомпрометированного подозрительными делишками и стремившегося маскировать под смелым либерализмом свою нечестную политику, Лоренцо во всем подражал хозяину. Писал злобные памфлеты, направленные против правительства Республики и чиновников, служивших амбициям и комбинациям партии знати, неосмотрительно вовлеченной в сферу революционных идей. «Эти слова были пророческими, — пишет он в своих *Мемуарах*. — Мой сонет, написанный на венецианском диалекте, циркулировал повсюду. Его жадно читали все классы, и гнев тех, на кого он был нацелен, не знает границ. Женщины, связанные общим делом с Пизани и мною, вопреки воле своих мужей разучили его наизусть; они декламировали его под взрывы хохота, акцентируя на самых острых местах. Уколы от этого становились только более ожесточенными. Не осмеливаясь подгонять плеткой лошадь, ею лупили по седлу. Искали и находили поводы для обвинения и самих обвинителей. Один подлец, который был вхож в дом, в котором я часто бывал, охотно доносил об этом суду, занимавшемуся делами о богохульстве и кощунстве. На меня он донес, обвиняя, что я в одну из пятниц ел ветчину, которую, кстати, он ел вместе со мной, что пропустил несколько воскресных обедней, а сам там вообще не был ни разу в жизни. Об этом доносе мне рассказал председатель того суда, по доброте своей питавший ко мне некоторый интерес и первым посоветовавший мне немедленно покинуть Венецию. «Если им будет недостаточно этих обвинений, они изобретут другие, — сказал он мне, — им нужен виновный, и они найдут его». И на этот раз мои друзья, более чем когда-либо уверенные в том, что мои свобода и сама жизнь оказались в опасности, говорили мне то же самое. Джованни Да Лецце, чьим секретарем и другом был мой брат, предложил мне укрыться на одной из его вилл, обещая надежное убежище, пока будет сохраняться эта опасность. Но я, больше не находя в своем сердце никакой любви к родине, такой несправедливой к Пизани и ко мне, считая ее столь же

недальновидной по отношению к своим собственным интересам, сколь близкой к неизбежному упадку, обошел всех троих своих покровителей и некоторых наиболее расположенных ко мне людей: все они одобрили мое решение уехать из Венеции, и я отправился в Горицию».

Мемуары Лоренцо Да Понте представляют собой необычный и чрезвычайно интересный человеческий документ, но не следует буквально понимать все, что в них написано. Этот авантюрист выставляет здесь себя в качестве положительного героя, жертвы политики, но это не совсем точно. В решении суда, приговорившего его к ссылке, говорится: «Отец Лоренцо Да Понте изгоняется из города и изо всех других городов, земель и мест Светлейшей Республики на пятнадцать лет», и если он преступит этот запрет, «будет заключен на семь лет в тюрьму, в камеру без света». В качестве мотивов приговора приводится не что иное, как *адюльтер* и *публичное сожительство*, о том же говорилось и в записке, положенной в пасть льва у собора Св. Марка: Да Понте обесчестил две семьи, похитил замужнюю женщину, родившую от него детей. Дзагури, обеспокоенный тем, что аббат слишком охотно уступает своей «натуре», предостерегал его об опасностях такого попустительства: «Слишком много случайностей, аббат, слишком много! Мне самому пришлось на улице прийти на помощь женщине, родившей на камнях истринской мостовой ребенка, сделанного вами. Я больше не желаю слышать о подобных вещах».

Однако Лоренцо Да Понте не был просто распутником: у него были идеи, и комедия Бомарше отвечала его политическим убеждениям. Он явно сам себя представлял в роли Фигаро, и было вполне естественно, что ему пришла в голову мысль сделать *оперу-буфф* из пьесы, которая была первым выстрелом пушки Революции. Правда, он вскоре обнаружил, что история — намного более серьезная и строгая вещь, которая не терпит жанра *буфф*, и с согласия Моцарта назовет ее *commedia per musica*.

«Гориция — очаровательный древний городок германского Фриуля, расположенный на берегу реки Изонцо, примерно в двенадцати милях от венецианского Фриуля. Я направился в первую попавшуюся гостиницу со всем своим багажом, состоявшим из одежды, белья, Горация, которого возил с собой вот уже тридцать лет (потерял в Лондоне и вновь нашел в Филадельфии), Данте с моими собственными пометками и старого Петрарки». С таким скромным багажом поэт Да Понте отправился пробивать себе дорогу. Сначала была Гориция, где он соблазнил хозяйку гостиницы, не знавшую ни слова по-итальянски, как и он сам по-немецки, — он ухаживал за нею со словарем до того момента, покуда действия не стали гораздо красноречивее слов и словарь был уже ни к чему. Потом

Дрезден, где его привлекла одна мистификация под предлогом возможности заработать деньги. Он переводит там Псалтырь и флиртует с двумя сестрами, влюбляется в обеих и никак не может остановить свой выбор на одной из двух, так как это значило бы отказаться от другой. Наконец, в Вене он знакомится с Метастазиио, очаровывает его и наследует после него место либреттиста в императорском театре. Он водит знакомство с композитором Сальери, соглашается с его предложением написать либретто о Филемоне и Бавкиде, завоевывает благосклонность директора венских театров графа Розенберга и соблазняет Иосифа II, пленив его своим краснобайством...

Не имея ни средств, ни положения в свете, Лоренцо Да Понте поступил очень дальновидно, послушав совета своего друга Маццолы, который убедил его в том, насколько бедны современные оперные либретто, и посвятив свой талант этой благородной задаче. «В Италии не было ни одного драматического, серьезного или комического поэта, произведения которого хоть чего-то да стоили бы... Среди бесчисленного множества писак, как муравьи, осаждавших театры, не было ни одного, способного написать приличную драму, и Еврипидами и Софоклами в Риме, Венеции, Неаполе, Флоренции и других крупных городах Италии были холодные сапожники от литературы типа Порто, Цини, Паломбо и Бертагги».

Правда, за это неблагодарное и плохо оплачиваемое ремесло брались только совершенные босяки от литературы. «Кто виноват в том, что из-за бесстыдной скарденности директоров, которые, выкладывая по тысяче или по две тысячи пиастров такому едва чирикающему певцу, как Нарсет, или певице, как Тэд, без стыда и совести платили всего по пятнадцать или двадцать пиастров за либретто, над которым автор корпел три месяца, а то и больше?» Бедность оперных либретто в XVIII веке была большей частью следствием нищеты либреттистов и громадных трудностей совмещения стихов с музыкой. Писатель должен был обладать гибкостью ума, умением легко адаптировать текст и при этом быть не лишенным ни чувства юмора, ни драматического величия, которые редко встречаются вместе в одном человеке.

Метастазиио был обязан своим удивительным успехом тому, что ему удалось найти поэтический стиль, подходящий для пения, и он с удивительной легкостью писал тексты для певца, подобно тому, как танцевальная музыка пишется для танца. Он сочинил неисчислимое количество опер, не утратив своей плодовитости. Если верить *Мемуарам* Да Понте, Метастазиио умер от горя, когда Иосиф II лишил его пенсии,

назначенной Марией Терезией, точнее, от страха перед тем, что ее отменят; впрочем, мы уже об этом упоминали выше. Императрица отличалась такой щедростью, что удовлетворяла всех просителей. Никто и никогда не уходил от нее с пустыми руками.

Понятно, что Иосиф II решил положить конец этому разграблению казны — финансовое положение государства и без того оставляло желать много лучшего. И он объявил, что будут отменены все пенсии, кроме тех, какие он посчитает законными. За Метастазию, этим *поэтом Цезаря*, содержание было, разумеется, сохранено, и император написал ему любезное письмо, чтобы сообщить об этом, но прежде чем оно дошло до адресата, Метастазия внезапно скончался.

Как случилось, что обязанности блестящего поэта императорских театров достались этому Да Понте, написавшему всего-то *Il Ricco d'un giorno* для Сальери да *Il Burbero di buon cuore* для Мартина-и-Солера, к тому же заимствовав его у Гольдони? Причинами этого быстрого взлета были ловкость венецианца, умевшего втереться в доверие к кому угодно, а может быть, и отсутствие более образованных либреттистов. Впрочем, начиная с этого момента аббат больше не сидел без работы. Он написал *Il Finto Cieco* для Джузеппе Гаццаниги, *Gli Equivoci* — переделку *Комедии ошибок* Шекспира — для Стефано Стораче, *Una Cosa rara* для того же Мартина-и-Солера, *Il Demogorgone* для Регини. У него был только один конкурент, итальянец, аббат, как и он сам, по фамилии Касти, приехавший из Санкт-Петербурга, где пользовался большим успехом как поэт. Знавший его по Триесту несколько лет назад Казанова заявлял, что Касти был всего лишь «дерзким невеждой, циничным и способным только на рифмоплетство». Касти тоже надеялся на место Метастазии; именно его выбрал Паизиелло, бывший в то время на вершине славы. Поэт познакомился с музыкантом при дворе Екатерины II в 1776 году, и они решили работать вместе, поддерживая друг друга. «Касти, — заявляет Да Понте, — был в Вене более непогрешимым, чем папа в Риме». Получив поручение следить за изданием либретто *Короля Теодора*, аббат Да Понте захватил рукопись и, охваченный нетерпением, не дойдя до дому, зашел в какое-то кафе, чтобы ее прочесть. Небезынтересно его суждение об этом произведении, проливающее свет на те особые качества, которыми должно обладать оперное либретто. «Оно написано на чистом тосканском языке, в хорошем стиле, стихи не лишены изящества гармонии; в них есть тонкость, элегантность, живость; красивые арии, прекрасны ансамблевые куски, поэтичны финалы; и тем не менее, как мне кажется, эта драма неинтересна, в ней нет тепла, нет ничего ни комического, ни драматического. Действие

затянуто, характеры невыразительны, развязка неправдоподобна и почти трагична. Каждая часть в отдельности хороша, но совокупность очень спорна. Трудно было бы описать мое впечатление от чтения этого произведения, не сравнив его с набором драгоценных камней, изделие из которых сделано неумелым ювелиром».

Либретто *Свадьбы Фигаро*, которое Да Понте написал для Моцарта, отличается всеми теми качествами, которых, если ему верить, не доставало произведению Джованни Баттиста Касти. Однако похоже на то, что Сальери не был доволен своим сотрудничеством с Да Понте в *Il Ricco di giorno*. Он якобы говорил, что охотнее дал бы отрубить себе руку, чем положить на музыку хоть одно стихотворение аббата. И действительно, текст своей оперы *La Grotta di Trofonio* он доверил счастливому Касти. Со своей стороны Да Понте отнюдь не строил иллюзий в отношении достоинств своего текста: либретто, признается он, было положительно плохим, но, добавляет поэт, «и музыка отвратительная». «Вернувшийся из Парижа Сальери, все еще под впечатлением от *Данаид* и музыки Глюка, такой отличной от нашей, сочинил свою партитуру целиком во французском вкусе и без всякой связи с собственными прекрасными и нежными мелодиями, которые словно забыл на берегах Сены». Встреча Моцарта и Лоренцо Да Понте была для обоих словно ниспосланной свыше. Аббат искал музыканта, Вольфганг — поэта. Случилось так, что в этих обстоятельствах они отлично подошли друг другу. Очень редки примеры сотрудничества, в котором гений поэта был бы равен гению музыканта: Дебюси и Метерлинк, Рихард Штраус и Гофмансталь... Рихард Вагнер предусмотрительно писал свои поэмы сам, и это были восхитительные поэмы. Что касается *Свадьбы Фигаро*, то мы видим здесь союз умения и гения, не больше того. Да Понте ничего не придумал сам, он заимствовал у Бомарше анекдот, персонажей, текст, но фактически все переделал.

Он придал ему новый колорит, иное движение, наделил иной судьбой. Стендаль так хорошо это понимал, что, как он говорил, автором *Фигаро* ему виделся Чимароза, а не Моцарт. Действительно, у Моцарта политическая сатира исчезает, остается лишь ария Фигаро *Se vuol bailor il signor contino*, которая в своей ложной веселости уже звучит с оттенком *Карманьолы*; в остальном же это человеческая драма, более глубокая и более универсальная, чем ее увидел Бомарше. Она отдает итальянской комедией и романтической драмой. Если Сюзанна и Фигаро сохраняют некоторые черты Смеральдины и Арлекина, какими они триумфально проходят в комедии дель арте, то в некоторых фрагментах *Свадьба Фигаро* — это трагедия разочарования в любви, ревности с оттенком чего-то

мрачного, какого-то отчаяния, достигающая своей вершины в ночном маскараде последнего акта. Бартоло и Марцелина — персонажи *буфф*, но разве можно сказать это о Графе, стареющем человеке, которому невыносимо его поражение? О Керубино, почти несчастном в своей ненасытной надежде любить всех женщин, быть любимым ими?.. Эта абсолютная потребность, эта тревога, которая рождается из желания, из ностальгии, все это — уже страстное романтическое желание с его жестокими терзаниями... В самом Да Понте нет ничего романтического, но он понял состояние души музыканта и дает ему достаточно скромный, но при этом гибкий текст, который должен был соответствовать божественной партитуре. Он наделил графиню почти трагической меланхолией женщины, оставленной любимым мужчиной, чувством, которое подобает этой созревающей Розине, но такой юной сердцем, что она будет отлично гармонировать с Керубино.

Да Понте не имел больше шансов на сотрудничество ни с Гаццанигой, ни с Сальери. Когда, наконец, к нему пришел успех с *Burbero* Мартина, ему захотелось сделать что-то значительное. Опять с Мартином-и-Солером?.. Это его не соблазняло: испанец был очень талантлив, но ему недоставало гениальности. Он был любимцем императора, однако так и не написал грандиозной оперы, с которой аббат рассчитывал связать свое имя. Тогда он подумал о Моцарте, который, по его мнению, был наряду с Мартином единственным маэстро, действительно достойным этого звания. Позднее он припишет себе заслугу *открытия* Моцарта и раскрытия его для публики. «Хотя Вольфганг Моцарт, быть может, и одарен от природы музыкальным гением, вероятно, превосходящим всех мировых композиторов прошлого, настоящего и будущего, он пока еще не смог проявить, во всей полноте этот божественный гений в Вене из-за интриг своих врагов. Он оставался там безвестным и непризнанным, подобно драгоценному камню, который таит в чреве земли секрет своего великолепия. Я всегда с воодушевлением и не без гордости думаю о том, что во многом благодаря моим настойчивости и энергии Европа и весь мир наконец открыли для себя музыкальные сочинения этого несравненно гения. Мои несправедливые завистливые конкуренты, журналисты и биографы Моцарта никогда не согласятся с тем, чтобы отдать эту славу какому-то итальянцу, но вся Вена, все те, кто знал Моцарта и меня в Германии, Богемии и Саксонии, вся его семья и особенно сам барон Ветцлар, его восторженный поклонник, в чьем доме родилась первая искра этого божественного пламени, могут засвидетельствовать истинность того, что я здесь говорю... И я прошу вас, месье Ветцлар, вас, господин барон, только что продемонстрировавшего мне доказательства

вашей верности и доброй памяти, вас, любившего и ценившего этого данного нам самим Небесным Провидением человека, вас, кому по справедливости принадлежит доля его славы, ставшей еще более громкой и священной благодаря той зависти, которая лишь утверждает ее, и нашему веку, который единодушно ее подтвердил сразу же после его смерти, прошу вас быть свидетелем моей причастности к его славе ради потомства». Да Понте действительно мог наблюдать, как росла слава Моцарта, потому что умер почти через полвека после смерти музыканта, слава, к которой причастен и он благодаря трем своим знаменитым либретто: *Свадьбе Фигаро*, *Так поступают все* и *Дон Жуану*. Сам Моцарт не считал, что чем-то обязан этому венецианцу. Он имел обыкновение полагать, что текст достаточно хорош, когда звучание музыки согласуется со словами. Рихард Вагнер упрекал его в беззаботном отношении к художественным достоинствам либретто, забывая о том, что слишком яркий поэтический текст обрек бы музыку на второстепенную роль, тогда как Вольфганг не мог этого допустить. Он писал отцу 13 октября 1781 года по поводу текста Штефани для *Похищения из сераля*: «В опере абсолютно необходимо, чтобы поэзия была послушной дочерью музыки». И он доказывает это на примере итальянских опер-буфф: если они нравятся повсюду, говорит он, «со всем тем, что является в либретто просто жалким, и даже в Париже, чему я сам был свидетелем, так это потому, что в них безраздельно царит музыка, и как только она начинает звучать, обо всем остальном сразу же забывают».

Для того чтобы получить это абсолютное совпадение, текст должен жертвовать собою ради музыки; нужно, чтобы по указаниям музыканта автор текста послушно вносил исправления столько раз и в таком объеме, в каком это будет необходимо. Переписка Рихарда Штрауса и Гуго фон Гофмансталя показывает, до какой степени поэт был гибок и терпелив, с каким старанием он выполнял советы маэстро и с какой готовностью стремился удовлетворить его требования. Гений Гофмансталя не становился менее великим от необходимости склоняться перед неизбежными условиями «жанра», с которым он под руководством Штрауса познакомился столь глубоко, что в своих последних произведениях думал о музыке прежде, чем о поэзии. Сравнить прозаический текст *Женщины без тени* с либретто в стихах, написанное для Штрауса поэтом, значит показать, до какой степени он проник в самую суть эстетики оперы и насколько естественно приспособлял к ней свою мысль, свой ритм и сам выбор слов. Из их переписки видно, как на опыте проб и ошибок рождались некоторые фрагменты. Что касается Моцарта,

нам неизвестно, какие именно изменения он внес в первоначальный текст, чтобы сделать его совершенно адекватным музыке. Такие люди, как Штефани, Да Понте, Шиканедер, сознававшие, что лучшим служением искусству является совместная работа над ним, отбрасывали в сторону свое авторское тщеславие и *работали*, над текстом так, чтобы композитор остался им доволен. Моцарт не требовал, чтобы либретто было поэтическим шедевром, — зачем, если после бесконечных доработок мало что может остаться от его первоначальной формы! — он добивался главного: чтобы либретто было достаточно *пластичным* для органичного соединения с музыкой. И пусть на афише «поэт» пишет свое имя крупными буквами, оставляя мелкие для композитора, в действительности он — лишь элемент, разумеется, не пассивный, но отрекающийся от всякой самостоятельности, от всякой независимости.

На всем протяжении работы с Моцартом Да Понте пользовался большой популярностью, которая, однако, пошла на убыль, когда в 1788 году венский Итальянский театр был закрыт. Аббат считал, что император Иосиф II пошел на эту меру по настоянию своей любовницы, Селесты Кольтеллини, действительной же причиной была война с турками, которая, мобилизовав все силы и средства Австрии, отодвинула на задний план все, что имело отношение к развлечениям. Тогда Да Понте создал свою труппу и продолжал ставить оперы, и все шло хорошо, однако он имел неосторожность вспылать страстью к одной из певиц своей труппы, Адриане Габриелли дель Бене, по прозвищу Феррарезе. Она весьма талантливо играла графиню в *Свадьбе Фигаро* и Фьордилиджи в *Так поступают все*; голос у нее был восхитительный, она была очень красива, и понятно, что Да Понте был от нее без ума. Над аббатом посмеивалась вся Вена, но более серьезным оказалось то, что, вовлеченный в интриги, на которые Габриелли была большой искусницей, он нажил себе много врагов.

Пока был жив его покровитель Иосиф II, Да Понте боролся с этой стихией, но смерть императора в 1790 году оставила его беспомощным против козней мстительных врагов. Строгий Леопольд II косо смотрел на скандалы вокруг певицы и поэта. Несмотря на кантаты, которые Да Понте написал в честь нового монарха, тот запретил пускать его во дворец и даже в театр. Да Понте послал монарху пылкое прошение, в котором попросил аудиенции для снятия обвинений, возведенных на него клеветниками; возможно, он преуспел бы в этом, если бы в то же самое время не писал памфлетов... против императора, да таких оскорбительных, что его венецианский друг Дзагури, в чьи руки попали эти пасквили, имел все основания заключить, что Юпитер лишает ума того, кого хочет погубить.

«Я прочел эти стихи Да Понте, — пишет он Казанове. — В нем сидит и всегда будет сидеть гложущий червь, пожирающий все корни его удачи. Едва прочитав это, я воскликнул: «Как это отвратительно! Это уж слишком!» Он не достоин ничего другого, кроме презрения. Существуют вещи, которые даже не раздражают, слишком они чрезмерны». В ответ Леопольд II приказал Да Понте покинуть Вену.

И вот аббат снова в пути, без денег, озлобленный, мечтающий о реванше. Прекрасная певица, которая вовсе не собиралась делить с ним немилость и ссылку, его покинула. Он одинок, беден и вынужден в сорок лет начинать жизнь сначала. Он ищет пристанища в Триесте, который выглядит для него «убежищем опальных», но австрийская полиция обнаруживает его и намеревается оттуда прогнать, но тут, на его счастье, губернатор города граф Бригидо берет его под защиту. И вот он снова на плаву благодаря способностям к интриге, а также той врожденной беспечности, которая сослужила ему такую хорошую службу в трудные моменты жизни. Триестский театр ставит трагедию, которую он написал о графе Уорвике; он заводит себе друзей в светском обществе и покоряет сердце юной англичанки Нэнси Краль, дочери часовщика-ювелира. Он, священник, женится на ней, и притом, говорят, в синагоге, потому что родители его возлюбленной евреи. К сожалению, состояние ее отца, на которое он, естественно, рассчитывал, оказалось всего лишь приманкой. Сами того не зная, они разыграли сцену из *оперы-буфф*, и оба, часовщик и его зять, оказались одураченными. Часовщик рассчитывал на деньги Да Понте, чтобы поправить свои пошатнувшиеся торговые дела, в то время как у Да Понте на все про все оставалось пять пиастров. Когда истина наконец всплыла наружу, ювелир скромно удалился, и молодая пара оказалась чуть ли не нищей в городе, где уважают лишь богатство и коммерсантов, выполняющих свои обязательства.

Куда им податься? Естественно, в Париж, поскольку Вена для них закрыта. Лоренцо и Нэнси пускаются в дорогу. В пути они останавливаются, чтобы засвидетельствовать почтение старому другу Джакомо Казанове, которого возраст уже отвадил от авантюры, а отсутствие денег вынудило наняться библиотекарем в замок Дукс к графу Вальдштайну. Казанова умел делать многое. Его ремесло двойного агента, а также связи с тайными обществами — иллюминатами и франкмасонами — помогли ему сориентироваться в обстановке и, в особенности, узнать, что ожидает его друга в Париже. «Хорошие времена милых удовольствий и элегантно-беспечности прошли. Французам предстоит пережить ужасный период строгости и жестокости; Париж — это город не для вас, дорогой Да

Понте, вы рискуете сложить там голову; и потом, больше никто не интересуется вашими операми: пришла мода на сознание гражданского долга, на патриотизм, на «романскую» суровость. Отправляйтесь-ка лучше в Лондон...»

Да Понте следует этому мудрому совету: он сворачивает с дороги, ведущей во Францию, где недавно были арестованы Людовик XVI и Мария Антуанетта, и отплывает в Англию. Едва прибыв туда, он сразу оказывается в объятиях старых друзей по Вене, певца О'Келли и композитора Стораче, для которого он написал либретто *Gli Equivoci*. Они хотели помочь ему получить место поэта в театре Друри-Лейна, вакантное после очень кстати умершего Антониелли, но места этого жаждет также Карло Бадини; он и получает его как давно живущий в Лондоне и благодаря связям в высшем обществе, за что и заслуживает от проигравшего соперника титул «сосуд несправедливости». Да Понте очень неплохо зарабатывал бы на жизнь уроками итальянского языка, если бы не считал это зазорным для себя занятием, пригодным только для людей второго сорта. Он основывает театральную газету *La Bilancia teatrale*, которую никто не читает и не покупает и которая пожирает его последние су...

Мы не станем следовать за находчивым и неудачливым Да Понте через все его не всегда веселые приключения. Последние годы его жизни были более спокойными, отмеченными сравнительным процветанием, которого трудно было ожидать при его нервном и подозрительном характере. «Я мечтал о розах и лаврах, — писал он незадолго до смерти, — но от роз мне достались только шипы, а от лавров одна горечь. Так устроен мир!» Присутствовавшие на его похоронах в Нью-Йорке свидетельствовали, что они были до того торжественными и роскошными, что могли бы затмить похороны Наполеона. Действительно, Да Понте приобрел некоторую известность в Соединенных Штатах, куда приехал в 1805 году, до отращения разочарованный Европой, где потерпели крах все его начинания, с таким же тощим багажом, с каким этот беглый семинарист ступил на набережную Вены.

Он перепробовал все: типографский бизнес, издательское дело, публикацию музыкальных произведений, торговлю музыкальными инструментами — и повсюду разорялся, будь то в Англии, Германии или Венеции, куда возвращался одураченный одними, обманывая других, но всегда без выгоды для себя, словно ему было предначертано самой судьбой терпеть во всем одни провалы. В 1807 году он начал публиковать о своей жизни удивительный плутовской роман, полный смешных историй, озлобленности, юмора, фантазии, — полуисповедь-полупамфлет о людях, с

которыми ему доводилось встречаться. Не зная, как зарабатывать на жизнь в Нью-Йорке, куда приехал буквально с несколькими пиастрами в кармане на шестидесятом году жизни, он вспоминает совет О'Келли и открывает школу. Потом, одержимый манией все расширять до небывалых размеров, берет на себя благородную задачу распространения в Новом Свете итальянского языка и культуры. Апостольская миссия! И это сверх всяких ожиданий постепенно приносит ему достаток, уважение, так что он преисполнен гордости за свое благородное служение далекой родине.

Он не отказался полностью и от театра. В 1825 году Да Понте организовал турне одной оперной труппы, собранной испанским певцом Висенте Гарсией, игравшим Альмавиву в *Севильском цирюльнике*, роль, которую написал для него Россини. Гарсия привез в Америку сына Мануэля и дочь Марию, которая в Нью-Йорке вышла замуж за французского коммерсанта по имени Малибран. Успех Гарсии был настолько велик, а приток восторженных подписчиков так широк — некий граф де Сюрвийе, а это был не кто иной, как Жозеф Бонапарт, каждый вечер появлялся в заранее купленной ложе, — что Да Понте уже мечтал о возвращении к карьере театрального поэта и импресарио. Мудрость его от этого удержала. Он продолжал обучать итальянскому языку, стал профессором колумбийского колледжа — увы, без учеников! Открыл книжный магазин, «куда прихожу с пением петухов, — говорил он, — откуда выхожу редко и возвращаюсь домой поздним вечером. Сказать по правде, мне мало приходится вставать со своего сиденья, потому что покупатели редки, но я по крайней мере с радостью вижу, как перед моей дверью то и дело останавливаются кареты, из которых выходят красивейшие женщины, принимающие мою лавку за соседнее заведение, где продают сласти и выпечку. Чтобы люди думали, что у меня много клиентов, я выставил в окне объявление: «Здесь продаются сласти и кондитерские изделия из Италии». И когда оно привлекает ко мне покупателей, я показываю им Петрарку и некоторых других наших поэтов, утверждая, что это самые сладкие сласти для тех, чьи зубы способны их разжевать». Так либреттист *Свадьбы*, *Так поступают все*, *Дон Жуана* в улыбчивом смирении, в покое, не нарушаемом никакими оглушительными событиями, окончил бурную жизнь завязтого авантюриста.

Глава пятнадцатая

«Свадьба Фигаро»

Моцарт познакомился с Да Понте в доме своего друга фон Ветцлара. Это именно Ветцлар, когда Вольфганг предложил ему квартиру в своем доме, 18 июня 1783 года держал в крестильной купели его сына Раймона, вскоре умершего в возрасте девяти недель. Кому первому, Моцарту или Да Понте, пришла в голову мысль сделать оперу из комедии Бомарше? Композитор восхищался одновременно драматической и комической живостью писателя, услышав в *Бургтеатре* в 1783 году *Севильского цирюльника* Паизиелло. Но этот *Цирюльник* был всего лишь фарсом со всеми ухищрениями комедии дель арте, тогда как *Фигаро*, благодаря жизненности и правде характеров, трагической пылкости, скрытой под покровом иронии и юмора, горечи, граничащей с отчаянием, и ядовитой социальной критике, позволяет выразить все человеческие страсти через развитие сложной, нюансированной партитуры.

Впрочем, этот элемент беспокойства и чуть ли не мятежа должен был по праву насторожить власти. В Шёнбруннском дворце плохо понимали благосклонность короля и королевы Франции к автору, смехом подрывавшему устои общества. Там считали ослеплением преступную неосторожность французской аристократии, аплодировавшей в театре убеждениям, которые по логике вещей могли повлечь за собой очень неприятные последствия. Тирады Фигаро несли в себе угрозу, в подтексте которой слышался припев *Карманьолы*; и эти мужчины, эти женщины, которым предстояло заплатить головой за свое легкомыслие, смеялись над распоясавшимся слугой, даже не предполагая, что завтра он станет их хозяином, а возможно, и палачом. Каватина из первого акта, в которой с улыбкой, маскирующей гнев и жажду мести, Фигаро объявляет, что подыграет графу на гитаре, «если захочет барин попрыгать», выдержана вполне в духе революционного гимна и демонстрирует нам, с какой пронизательностью музыкант услышал самые тайные мысли поэта. Такое могло еще пройти во Франции, которая с легким сердцем неслась навстречу катастрофе, но в мудрой и подозрительной империи Габсбургов не стали бы терпеть эти подрывающие устои декларации.

Не могло быть и речи о том, чтобы поставить *Фигаро* без разрешения императора. Лоренцо Да Понте со всей своей итальянской тонкостью

понимал, что бесполезно приниматься за работу, если заранее не получено согласие Иосифа II. Оба они, Моцарт и Да Понте, привыкли работать быстро. При согласии императора опера могла быть написана за самое короткое время, нужно было лишь знать, как это согласие получить, говорил итальянец.

На первый запрос император ответил, казалось бы, вполне законно, что, поскольку постановка аналогичной пьесы в театре запрещена, невозможно одобрить сделанную по ней оперу. Да Понте ловко изложил дело, сказав императору, что переделал пьесу таким образом, что никто не сможет усмотреть в ее тексте скандальной темы: все места, содержавшие непочтение к религии, монархии, общественному порядку и добрым нравам, были безжалостно вырезаны. «Как Ваше Величество сами можете в этом убедиться...» — добавил он, вынимая из кармана бумажный свиток. Благосклонный Иосиф II ответил, что доверяет ему, но желает, чтобы ему представили партитуру, когда Моцарт ее закончит. Да Понте пообещал это и, потирая руки, удалился.

Оба артиста принялись за работу с лихорадочной скоростью: Да Понте резал и компоновал шедевр Бомарше, а Моцарт писал музыку каждой сцены, едва был готов текст. 29 апреля 1786 года, через шесть недель непрерывной работы, опера была готова, и 1 мая на сцене *Бургтеатра* уже состоялась премьера. Очевидно, по мере продвижения автора текста и композитора к конечной цели музыканты параллельно работали над партитурой, получая ее кусками от переписчиков, а певцы разучивали свои роли и репетировали.

Свадьба Фигаро отличалась блистательным составом исполнителей. Базилио и Сюзанну пели два английских артиста, О'Келли и Нэнси Стораче; эти старые друзья, с которыми когда-то познакомился Моцарт во время своего пребывания в Лондоне, считались теперь одними из самых блестящих звезд Бургтеатра. Директор сцены Буссани пел Бартоло, его жена — Керубино. София Лаши была восхитительна в роли графини, а Стефано Мандини, полный блеска Альмавива, подавал ей реплики со всей мощью своего могучего таланта. Что касается Фигаро, то эту роль исполнял Бенуччи, обладавший сильным голосом и ироничной манерой исполнения. Англичане и итальянцы... В труппе не было ни одного немца, ни одного австрийца, если не считать маленького Готлиба, который играл женственную роль Барбарини.

Неужто не было в то время немецкого певца, который был бы достоин того, чтобы занять место среди этих заграничных «звезд»? Скорее всего, это так, ибо вот что писал сам Моцарт, остававшийся тем не менее ярым

поборником немецкой оперы, как позднее Шуман и Вагнер. «Сегодня немецких певиц и певцов можно пересчитать по десяти пальцам рук», — признается он своему маннгеймскому другу Кляйну, предлагавшему ему вместе написать немецкую оперу, героем которой был бы Рудольф Габсбургский. Даже те, кем должна была гордиться Германия — Тейбер, Кавальери, Адамбергер, — могли работать только вместе с итальянцами. И хотя они и были готовы к этому, директора театров не были ни столь благородны, ни столь патриотичны, чтобы ангажировать немцев.

Провал немецкой оперы, несмотря на поддержку Иосифа II, вовсе не является лишь следствием исключительно интриг итальянцев, внимательно следивших за тем, чтобы не утратить фактической монополии, которую они завоевали. По-видимому, потерпели фиаско сами составляющие, необходимые для создания немецкой оперы. Все попытки поддержать и укрепить их оказывались бесплодными. С того самого времени, когда немецкая опера вышла из младенческого возраста, она влачила жалкое существование из-за отсутствия репертуара, однородного и достойного состава исполнителей и в особенности из-за неспособности удовлетворить вкусы венской публики, абсолютно покоренной итальянцами. Произведений для репертуара настолько не доставало, что пьесу *Арлекин, слуга двух господ*, из которой Моцарт намеревался сделать оперу, попытались сыграть на немецком языке, что было просто нелепо, поскольку если и существует в мире воистину итальянская и даже венецианская комедия, так это именно она.

Неспособная жить своими собственными средствами, как художественными, так и материальными, немецкая опера прозябала вплоть до того дня, когда была закрыта императорским декретом от 4 марта 1783 года. Моцарт дал волю своему разочарованию и гневу, но бороться против столь единодушного мнения публики было бесполезно. Успех, завоеванный итальянскими композиторами Сальери, Анфосси, Сарти, Бианки, которые, хоть им и не доставало гениальности, прекрасно знали способы восхищать слушателей, оправдывал упразднение немецкой оперы, о которой в обозримом будущем не могло быть и речи — фактически до начала сотрудничества Моцарта и Шиканедера.

Каким бы ярим сторонником немецкой оперы ни был Моцарт, его воодушевление не доходило до того, чтобы отказываться от работы с итальянцами. Его слух привык к их языку, манере пения, стилю. Как хороший австриец, уже наполовину южанин, он без труда акклиматизировался в этих итальянских реалиях, и радость обретения в ловком венецианском еврее идеального либреттиста заставляла умолкнуть

его патриотическую щепетильность. Наконец, оба они «увидели» эту пьесу одинаково: Да Понте — с тонкой интуицией понимания характера Фигаро, который был сродни его собственному; он и сам был «фигаро», этот аббат-авантюрист, чья жизнь в свою очередь удивительно напоминала жизнь его блестящего соотечественника Казановы. Да Понте склонен был полагать, что его авантюрам пришел конец, когда Иосиф II выказал ему свое расположение, хотя и несколько презрительное, однако долго заблуждаться ему не пришлось, и жизнь его вошла в привычную колею, когда суровый Леопольд после смерти брата прогнал его от своего двора.

Если Да Понте подчеркивал в персонаже Бомарше качества интригана и анархиста, каким был и сам, то Моцарт, напротив, наделил этот персонаж своего рода мучительным благородством, почти душераздирающим, неким идеализмом, отвечавшим, как я думаю, его масонским убеждениям. Действительно, Вольфганг задолго до появления *Вошебной флейты* свободно выразил здесь свои убеждения. В то время как либреттист выдвигает на передний план персонаж в черном, желая сделать из него тип недовольного пролетария, инсургента, набравшего силу, Моцарт осуждает скорее порядок вещей, а не отдельных людей, которые являются всего лишь выразителями этого порядка. Несправедливость крупных сеньоров не столь трагически неизбежна, чтобы ее нельзя было преодолеть, найти против нее лекарство. В последнем акте мы видим победу Фигаро в маскарадно-буффонадной и одновременно драматичной форме, и царство справедливости восстанавливается Провидением, воплощенным в изобретательном гении слуги.

Да Понте тоже обладал талантом находчивости, позволявшим выпутываться из всех затруднений, преодолевать все препятствия. А недостатка в последних не было: артисты не верили в ценность произведения, конкуренты его высмеивали, соперники предсказывали провал. Утверждали, что император пожалеет о своем неосторожном разрешении постановки, когда с большим опозданием обнаружит ее революционный характер. Пытались саботировать репетиции, но Моцарт настолько хорошо держал труппу в руках, что ни одного срыва не произошло. Напротив, подготовка оперы развертывалась в атмосфере энтузиазма, который постоянно нарастал. Из воспоминаний О'Келли мы знаем о радостном рвении певцов. «Главные исполнители получили возможность отточить исполнение под непосредственным личным руководством композитора, который заразил их своим пониманием и энтузиазмом. Я никогда не забуду его тонкое, излучавшее жизнь лицо, озаренное пламенем гения. Описать это так же невозможно, как нарисовать

солнечные лучи. Я вспоминаю первый прогон спектакля, когда Моцарт, стоя на сцене в красном костюме, задавал темп. Я находился совсем рядом с ним и слышал, как он несколько раз повторил *sotto voce*: «Браво, bravo, Бенуччи!» Когда настал черед прекрасного марша *Керубино, побеждай!*, слова, пропетые зычным голосом Бенуччи, произвели поистине громоподобное впечатление на певцов и оркестр. Буря восторга подняла аудиторию на ноги, и крики «*браво, bravo, маэстро, да здравствует, да здравствует великий Моцарт!*» чередовались с аплодисментами оркестра, где скрипачи стучали смычками по своим пюпитрам». Партия была выиграна; энтузиазм певцов и музыкантов стал залогом успеха. Красота вокальных партий и оркестровки приводила в восторг артистов, казалось, что даже сами трудности исполнения разжигали их пыл и радость. Изо дня в день интриги выдыхались, теряя почву, хорошо информированные люди говорили о беспрецедентном успехе. Весь музыкальный мир Вены с нетерпением ждал премьеры.

Прием публики был таким горячим, аплодисменты такими долгими, *бисирование* таким частым — бисировались почти все арии, — что спектакль продолжался намного дольше обычного. На последующих спектаклях проявлялся такой невероятный восторг, что император, заботясь о здоровье артистов, запретил бисировать. Он упрекал Моцарта в том, что тот требовал от них чрезмерных усилий, так как их голоса покрывал громко игравший оркестр.

Не будем забывать о том, что певец в то время был идиолом, а для большей части аудитории — главной составляющей оперы. Стендаль описал спектакли в театре Ла Скала, где в ложах не умолкали громкие разговоры во время игры оркестра, которые прерывались только для того, чтобы прослушать особенно любимую арию. Венцы, чьи привычки формировались в итальянском духе, вероятно, разделяли такое отношение к музыке. Сочиня оперную партитуру, в которой инструменты не только аккомпанировали певцам, но создавали собственную красоту, самостоятельные музыкальные образы, Моцарт хотел, чтобы оркестр слушали и восхищались им не меньше, чем вокальными партиями. В этом смысле *Свадьба Фигаро* представляет собой своего рода революцию в музыкальном плане гораздо больше, чем в политическом; впоследствии Рихард Вагнер доведет эту тенденцию до крайности, *растворив* певца в оркестре.

С 1 мая по 18 декабря новая опера прошла девять раз, что считалось замечательным успехом. Денежные же сборы были посредственными, и меломаны вскоре охотно вернулись к привычным постановкам, от которых

Фигаро оторвал их на некоторое время. Это произведение слишком опережало время, чтобы завоевать единодушное признание. По общей концепции, по музыкальному почерку и по самому ломавшему штампы своеобразие оно представлялось новшеством, способным сбить с толку большинство венской публики. Любители музыки и критики сопровождали похвалы оговорками и упреками. Эта музыка, которая нам кажется «классической» по самой своей сути, несколько романтической, каким часто бывает вдохновение, шокировала, возбуждала негодование, побуждала к мятежу. Некоторые критики сожалели об отсутствии буффонадной окраски *Похищения из серая* и считали, что заданная тема трактуется слишком серьезно для оперы, которая должна быть не *seria*, а *giocosa* — «игривая». Моцарта ругали за нарушение законов жанра. Даже среди поклонников-энтузиастов лишь немногие восхищались достоинствами этой оперы, которых на самом деле было немало. Поверхностная чувствительность рококо не желала принимать скрытую драму и муку, просматривавшиеся за любовными жалобами и насмешкой.

Однако стиль рококо содержит и очень глубокую, очень живую драматичность, которую мы обнаруживаем, например, у Ватто — мучительную меланхолию, болезненную тревогу, ощущение недоступности счастья, идущие, возможно, от гипертрофированного стремления к наслаждению. В конце XVIII века, в переходную эпоху, во время которой старый общественный порядок должен был исчезнуть, чтобы уступить место новому, воздух был насыщен ностальгией, сожалением, тоской. Атмосфера тревоги приводит к тому, что люди больше не находят для себя определенного места в обществе, в котором все перемешалось под покровом символической ночи, которая сбивает с толку влюбленные пары, дезорганизует их, перестраивает в последнем акте *Фигаро*. Кроме того, мы обнаруживаем в этой опере абсолютно новое ощущение природы, перекликающееся с миром чувств романов Жан Поля. Совершенно новым и удивительным приемом является то, как оркестр и арии создают атмосферу парков, журчания вод, шелеста листвы, таинства вековых деревьев и рощ. Музыка Моцарта заставляет петь лунный свет, звенеть зелень лужаек; она соединяет растительный мир в некий таинственный союз со страстями и болью людей, и при этом не описательно, как это иногда делали Гендель и итальянцы XVII века — например, Вивальди в *Concerto Grosso delle Stagioni*, — но так, чтобы «романтический человек» воспринимал пейзаж соответственно состоянию своей души. *Сентиментальный пейзаж* занимает у Моцарта значительное место, а в особенности в *Фигаро* и *Так поступают все*, где тайны больших

барочных парков окружают персонажей и воздействуют на их чувства. Вся совокупность природы, ночь, ручейки, колыхание ветвей под дуновением легкого ветерка окутывают *Deh vieni non tardar* Сюзанны. Я слышал, как один крупный австрийский дирижер, репетируя *Свадьбу Фигаро* с французскими музыкантами, описывал им пейзаж парков и садов с колоннадами, статуями и лестницами, разворачивающийся в увертюре, чтобы создать для исполнителей волшебную атмосферу меланхоличной прелести, пронзительной красоты, которая должна захватывать слушателя с первых тактов. Для Моцарта, разумеется, не могло быть и речи об описательстве, ни даже о стремлении что-то внушать; ему было нужно лишь одно: чтобы слушатель оказался погруженным в такое состояние сознания, которое придавало бы воспринимаемой музыке всю силу ее выразительности, чтобы уже до поднятия занавеса слушатель был готов сопереживать драме, которой предстоит перед ним развернуться. Пусть вас не удивляет, что я говорю о драме в применении к *игривой* опере. Это произведение буквально расцвечено чудесной веселостью, легкой и радостной живостью, но фон его остается печальным, и именно поэтому даже в самые игривые моменты неявная печаль словно обволакивает ростки счастья.

Именно Моцарту принадлежит заслуга усиления романтической составляющей пьесы Бомарше, язвительный, жесткий и сухой дух которой более всего выделял социальную критику, нежели личную драму персонажей. Принципиальным отличием партитуры Моцарта наряду с ее мятежной и своенравной веселостью является своего рода безнадежное разочарование, укоренившееся сомнение, отравляющее и подавляющее сердечные порывы. Пьеса основана на игре, в которой персонажи стараются одурачить друг друга, взбудоражить, растревожить вплоть до момента, когда благодаря счастливой развязке, в которую мы почти не верили, *все улаживается*. Остается единственная жертва: Керубино. Керубино, отправляющийся на войну; возможно, он там погибнет, этот пятнадцатилетний офицер, сердце которого столь горячо, что, кажется, он готов любить всех женщин. Керубино, который позволяет нам понять Дон Жуана с его громадным желанием, ненасытной потребностью приязни. Другие герои пьесы не выходят за рамки повседневной банальности, наделенные, возможно, менее легким сердцем, чтобы играть в эту опасную игру и, конечно же, проигрывать, исключая смешную пару Бартоло — Марцелина, которой суждено пережить запоздалый медовый месяц. Альмавива уже слишком высмеян и одурачен, чтобы отныне не сомневаться в его таланте соблазнителя; графиня понимает, что уже

перешла границу того возраста, в котором возможно сохранять для одной себя ветреного мужа; ее смутно взволновала страсть Керубино, возможно, убив в ней печаль по потерянной молодости. Что касается пары Сюзанна—Фигаро, — то вряд ли есть гарантия того, что эта субретка всегда будет пренебрегать интересом к ней приятных мужчин. И не слишком ли сам Фигаро предпочитает любви интригу, чтобы чувственная и сентиментальная супруга не пожелала в один прекрасный день более романтического партнера?

Эту драму Моцарт соединил с комедией-буфф, довольно топорно состряпанной Да Понте — слуги из комедии. Вольфганг написал ее кровью сердца, побуждаемый ностальгией по той всеильной любви, которую когда-то испытал к Алоизии и которая была в своей основе совершенно иной, чем любовь, которую он подарил незатейливой птичке Констанце. Любовь в *Свадьбе Фигаро*, благодаря Моцарту, а не Бомарше и уж тем более не Да Понте, это уже любовь романтическая со всеми ее муками, переживаниями, неуверенностью, жестокостью и бессилием.

Моцарт напишет *Так поступают все* и *Дон Жуана* — трогательные вариации на тему любовь-страдание, любовь-тревога, любовь-отчаяние. *Похищение из сераля* было лишь феерическим *дивертисментом*. *Свадьба Фигаро* вносит в могучую «комедию характеров», которая подчеркивает рисунок персонажей Бомарше и поднимает их в духовном смысле, «лирическую драму» и ставит проблему предназначения человека и трагической повседневности. Создав *Похищение из сераля*, Моцарт расстался со своим отрочеством, со своей непоколебимой уверенностью, со своей нерушимой надеждой на окончательную победу любви на примере великодушия неправдоподобно благородного Паши, этого солнечного бога, возобладавшего над мрачным Осмином, который воплощает собою темные силы и дикую, мстительную чувственность. *Свадьбой Фигаро* начинается большая романтическая трилогия, которая продолжится *Дон Жуаном* и закончится оперой *Так поступают все*; она сделает прозрачной внутреннюю жизнь Моцарта с его мечтами, провалами, восторгами и разочарованиями.

Хронологически *Так поступают все* следует за *Дон Жуаном*, поскольку последний был впервые показан 28 октября 1787 года, то есть больше чем за два года до премьеры *Так поступают...* состоявшейся 21 января 1790 года. Однако эта последняя опера некоторым образом связана со *Свадьбой*, поскольку именно ее успех в 1789 году побудил императора заказать Моцарту еще одну оперу «такого же рода». В действительности Вене *Дон Жуан* не очень понравился. *Свадьбу* она не приняла только

потому, что не поняла ее глубины и печали. Не больше поймет она и *Так поступают все*, которая представляется поверхностному наблюдателю своего рода *сатирическим каприччио* о хрупкости любви и непостоянстве влюбленных. К тому же и Да Понте увидел ее так же. Он задумал это произведение в целом как своего рода радостный фарс, в духе *комедии дель арте*, где окончательно торжествует скептицизм резонера-дяди и его не оставляющий места для иллюзий вывод жуира: «Все женщины одинаковы».

Альфонсо — мудрый буржуа, отошедший от сентиментальных приключений, он, как мне представляется, должен вполне удовлетвориться горничной Деспиной: она жизнерадостна, красива, умна и, таким образом, способна приносить своему хозяину удовольствие без иллюзий и без особых сердечных бурь. Глупому изречению этого резонера, который ничего не понял в трагическом фарсе, разыгрываемом у него на глазах, и наивно верит в то, что игру ведет он, Дон Жуан противопоставляет свой великолепный девиз: все женщины разные, и именно поэтому я люблю их всех. Персонаж из драмы, Дон Жуан основывает свой неумолимый аппетит к победе на убеждении в том, что от каждой женщины он должен получить новую радость, еще не испытанное волнение, непредвиденное наслаждение. В общем, это Керубино, каким он будет, если опасности войны позволят корнету-ребенку дожить до возраста взрослого мужчины. Ни один из них не анализирует характер и развитие различных видов любви, которые переживает одновременно, и не считает оскорблением самой любви непрерывное увеличение числа объектов страсти. Керубино любит графиню, Сюзанну и Барбарину. Мы подозреваем, что с дочерью садовника он позволяет себе те же не слишком невинные игры, которыми Моцарт развлекался с кузиной из Аугсбурга; он мечтает похитить Сюзанну у Фигаро, потому что находит ее хорошенькой, возбуждающей, кокетливой, озадачивающей, наконец, уже не девочкой, а женщиной; к графине он питает самую пылкую любовь-страсть, своего рода любовь-сострадание, потому что догадывается о том, что она страдает из-за того, что ее оставил Альмавива, из-за того, что ожидает прихода того возраста, который заставляет отказаться от любви, и, наконец, из-за того, что она обладает романтической, израненной, хрупкой, неприступной красотой, воспламеняющей более всего именно подростков. Сюзанна, которая знает о страсти Керубино к «мадам» и его играх с Барбаринной, не понимает (или только делает вид), что и ей самой он шлет страстное признание в любви: она может стать для него объектом совершенно иной *кристаллизации*. Со своей стороны Керубино не чувствует себя неверным по отношению к

своей «великой страсти», ухаживая за горничной. Мечта Керубино — любить и обладать всеми женщинами, но реализовывать эту мечту будет Дон Жуан. Тот и другой лелеют эту мечту потому, что действительно любят женщин, оба они влюбчивые натуры, и их привлекает бесконечное разнообразие женщин. Они любят Женщину, а не какую-то конкретную женщину и мечтают сжимать в объятиях восхитительные формы, которые принимает Вечная Женственность. Если Керубино является в некотором роде отражением Дон Жуана *в малом масштабе*, то все те пустяковые и довольно смешные опасности, которых он избегает, прыгая из окна и разбивая цветочные горшки, прячась под пальто в большом кресле, когда его соперник входит в комнату, или переодеваясь женщиной, чтобы провести несколько часов рядом с *женщинами*, которых он любит, — все это имеет то же символическое значение, что и дуэли, похищения и провокации великого испанского сеньора.

Действительно, не будем забывать, что Керубино, — которого у Бомарше зовут Леоном д'Асторгой, — испанец, как и Дон Жуан: оба они верны одной и той же трагической концепции любви, и драма обоих состоит во множественности страстей. Керубино поплатится за нее отправкой «за военной славой» — будучи еще ребенком, который, возможно, оплатит жизнью ревнивые заботы, на которые сам вынудил Альмавиву; Дон Жуан оплатит смертью и проклятием свою неутолимую похоть, преступную перед лицом морали и ставшую причиной распутства в обществе. Такой вот Керубино, «эскиз» Дон Жуана, возможно, был любимым персонажем Моцарта, вложившего в него голос самой романтической любви в *Voi che sapete* и в *Non so più*.

Дон Жуан не будет объясняться в любви со страстной, мучительной силой: чтобы добиться победы, он должен показать себя так, чтобы в нем не заподозрили соблазнителя, замаскировать свое волнение, возобладать над самой любовью и притвориться, будто притворяется, — и в этом ключ к данному персонажу. Дон Жуан — герой невозможной, безнадежной любви; это не *бабник*, для которого хороша всякая добыча — верная супруга, девушка из хорошей семьи, юная деревенская невеста. Жертва трагической фатальности, неутолимой, вполне романтической потребности объять необъятное, Дон Жуан никогда не бывает совершенно счастлив, потому что никогда полностью не обладает многообразным, но в действительности всегда неуловимым объектом своего желания. Что значат тысяча и три женщины, по подсчетам Лепорелло завоеванные только в Испании, в сравнении со всеми теми, кого он должен был завоевать? Существует один аспект Вечной Женственности, который всегда будет

ускользает от Дон Жуана, что бы он ни делал, и тем не менее он нужен ему любой ценой, чтобы по-настоящему владеть женщиной, ибо его терзает мысль о том, что он, Дон Жуан, виртуоз иллюзорного наслаждения, по сути является жертвой любви. И именно не желая быть жертвой, Альфонсо наставительно заявляет, что «все они поступают так», и утешается своей посредственной философией.

Так поступают все — самый захватывающий пример преобразования простенького игривого либретто под воздействием гениальной музыки. Для Да Понте эта история, как некоторые считают, основанная на реальном приключении, случившемся в венском обществе и якобы очень развеселившем императора, — всего лишь дивертисмент-буфф в итальянской традиции, где занимают большое место переодевания и подмены. Он называет ее *Школой любовников*, и кое-кто думает, что она могла быть рассказана Да Понте его земляком Казановой. Мораль, или, скорее, аморальность этого сюжета проста: чего стоят клятвы в вечной любви, когда какой-нибудь смазливый «албанец» ухаживает за молодой женщиной, чей жених сражается на войне! Рассказывают также, что император хотел развлечься и, заказывая оперу этому ловкому итальянцу, заметил, что хочет увидеть какую-нибудь «забавную» историю. Действительно, тому, кто будет рассматривать ее поверхностно, основываясь большей частью на либретто, эта авантюра во вкусе итальянских новеллистов Ренессанса покажется полной той самой легкости, с какой эпоха рококо трактует самые серьезные сюжеты и пытается смеяться, чтобы удержаться от желания заплакать.

Я задаюсь вопросом, не является ли то рвение, с которым эта эпоха стремится маскировать проявления трагической повседневности, признанием того, что она страдала от нее, возможно, больше, чем какая-нибудь другая, чувствуя себя хрупкой, обессиленной стремлением к крайней утонченности; она знала также и то, что более уязвима, чем любая другая. Беспечность в этом случае — защитная реакция, способ укрыться от отчаяния. Пасторали Ватто, портреты Латура выдают одни глубокое разочарование, другие болезненную тревогу, выраженную гримасой, в которой застыла улыбка. Усомнившись в любви, сомневаются и в сладострастии, а меланхолия — это яд наслаждения. Эпоха рококо скрывает свою грусть под маскарадным костюмом галантных празднеств; она имитировала радость, которой больше не испытывала, хрупкое блаженство, которому сама эта хрупкость придавала привкус горечи.

Трудно, не испытывая некоторой неловкости, развлекаться анекдотом оперы *Так поступают все*, и еще труднее не оказаться потрясенным той

душераздирающей красотой, которую Моцарт привнес в фарс Лоренцо Да Понте. Отбросим в сторону резонера и горничную — это естественное существо, свободное, простодушное, чей скептицизм в отношении любви происходит от ее наивной чувственности, не знакомой с волнениями страсти. Резонер Альфонсо хотел бы убедить всех любовников в том, что он не является исключением из общего правила; он прячет меланхолию под сарказмом легкой и жестокой иронии и не задумываясь разрушает счастье обеих влюбленных пар ради удовольствия доказать свою правоту. Он представляет собой «ученого» эпохи рококо, натуралиста, который держит людей за насекомых и препарирует их, разбирая по косточкам, как если бы они были машинами, неспособными страдать. Альфонсо наделен научным жестокосердием экспериментатора, которое также является одной из важных черт духа XVIII столетия. Он уже создал культ бога Разума, которому в этих обстоятельствах вполне готов принести человеческие жертвы. Строгой логике, которая должна доказывать справедливость его постулата, неведома жалость. Моцарт еще больше сгущает краски, которыми Да Понте нарисовал этого персонажа: он не какой-то пресыщенный скептик, «философ» новой рационалистической школы, для которого любовь — это иллюзия или болезнь, но своего рода печальный демон, который не успокоится, пока не превратит в ад тот земной рай, в котором жили все четверо влюбленных.

Пари заключено. Сам факт, что двое влюбленных и любимых молодых людей готовы обсуждать свою любовь и поставить ее под сомнение, является знаком некоей трагической неуверенности, слабого места в самой проблеме страсти, раз уж допускается, что она может быть выставлена напоказ. Молодые люди делают вид, что уходят на войну, затем возвращаются в живописном маскарадном облачении и ухаживают за своими невестами, которых оставили в слезах после нежных прощаний и обмена клятвами в вечной любви. Если, будучи достаточно ловкими и красноречивыми, они победят, Альфонсо выиграет пари; если девушки останутся непоколебимыми перед их поползновениями, глухими к попыткам их соблазнить, выигрывают они, а Альфонсо остается поруганным как хулиган любви. Было, естественно, условлено, что каждый будет ухаживать, одевшись в маскарадный костюм, за невестой своего друга, добиваясь того, чтобы девушка его полюбила, после чего неверные должны были быть уличены в слабости и легкомыслии. Каким бы ни был результат этого абсурдного испытания, естественно задаться вопросом: о каком счастье этих безупречных влюбленных могла идти речь, коли их любовь была глубоко отравлена, а то и убита самим испытанием?

Основная мысль этой истории предельно глупа, поскольку постулирует, что влюбленная девушка не сможет узнать под маскарадным костюмом человека, которого любит, и будет готова упасть в объятия незнакомого мужчины. Посредственность этой мысли не стоила бы того, чтобы об этом говорить, если бы сюжет оперы не определял ее место в трилогии страсти между *Свадьбой Фигаро* и *Дон Жуаном*. Какой смысл получает история этих влюбленных, нерешительных, смешных и недостойных того, чтобы их любили, и какое место занимают эти мужчины между Керубино и героем-любовником Дон Жуаном благодаря тому единственному факту, что они согласились подвергнуться испытанию?

Вывод прежде всего таков, что любовь может быть предметом эксперимента, но там, где ставят этот эксперимент, он неизбежно вызывает трагические последствия. Керубино и Дон Жуан кончают *красиво*. Земля разверзается, чтобы поглотить Бурладор, Жуана охватывает пламя, и разворачивается большой парад ада, принимающего его в свое пекло. В противоположность этому Феррандо и Гульельмо станут жертвами пошлого демона Альфонсо, за вольтеровской улыбкой которого прячется дьявольская печаль: они не умрут, но будут жить без любви, лишённые уверенности, веры в идеал; и каким бы ни было счастье, которое они вкусят позднее со своими супругами, его интимность навсегда омрачена и отравлена воспоминанием о недостойной комедии, которую они разыграли.

Горькая печаль, которую отчасти скрывает божественно веселая, забавная, меланхоличная, юмористичная музыка, довлеет надо всей оперой, как зловещая тень; трагическая фатальность, которую привел в действие вызов резонера, лишь усилила глупую, преступную наивность, с которой оба молодых человека приняли вызов. Хотя Дорабелла и Фьордилиджи и не были сильными, энергичными натурами — это всего лишь слабые духом девушки, — находящиеся рядом с ними мужчины становятся смешными марионетками, вряд ли достойными того, чтобы их самозабвенно любили как в их *естественном состоянии*, так и в восточном облачении, которое они надели, чтобы соблазнять. Рядом с Керубино и Дон Жуаном эти герои оказываются незначительными и даже слишком глупыми, чтобы заслужить нашу жалость.

Пока невесты, верные отсутствующим женихам, их отталкивают, все идет хорошо; драма завязывается в момент, когда, вынужденные вести свою партию до конца, эти неосторожные молодые люди начинают играть на чувствительной струне, притворяясь буквально умирающими от любви. Этот обман приводит к тому, что любопытство, с которым девушки смотрят на обоих «албанцев», склонность к экзотике, увлечение всем тем, что

приходит с Востока, характерные черты эпохи рококо, начинают постепенно переходить во все более нежное выражение чувств, перерастая, что совершенно естественно, в силу простого благородства сердца, в любовь, поскольку только «да» может вернуть к жизни умирающих от страсти. И не слабость легкомыслия, а сострадание совращает эти сердца. Какая чувствительная женщина смогла бы остаться равнодушной, видя, как у нее на глазах умирает человек, и зная, что она может легко вернуть его к жизни, согласившись на то, что ей советуют все, — добрый дядя, умудренный жизненным опытом, камеристка, преданная своим хозяйкам, и, наконец, собственное сердце, которое уже нашло в этом «албанце» некие странные чары?

И тогда Месмер (немецкий врач, основатель теории животного магнетизма, месмеризма) пускает в ход «животный магнетизм». Появляется горничная Деспина, переодетая доктором, вооруженная большим магнитом, позднее будет переодета и нотариусом. И все кончилось бы самым наилучшим образом, если бы не вернулись прежние женихи, сбросившие свои восточные одеяния, и не раскрылся бы весь замысел. Упреки, жалобы, сожаления, оскорбления, угрозы и, чтобы восстановить порядок, внезапное признание в том, что переодевание в мнимых соблазнитель был разгадано и что Фьордилиджи и Дорабелла просто играли со своими кавалерами. Влюбленным юношам оставалось лишь поверить этому, но верят ли они на самом деле? Как бы то ни было, ложь пронзает их любовь. Кто знает, не сожалеет ли каждый из них, сжимая в объятиях невесту, о потере новой любовницы, которая прижималась к его албанской тунике?

Этих психологических сложностей, этих глубин и волнений в либретто Да Понте нет: их предполагает и выражает музыка. С одной стороны, сам контраст между ситуацией и словами, который временами становится очевидным, с другой — состояние души, выражающееся в пении, говорят о богатстве нюансов, которые композитор ввел в этот венецианский фарс, ничего не изменяя ни в самом действии, ни в характере персонажей, а просто высвобождая самые сокровенные эмоции, подсознание героев, собирая воедино жалобы поруганной любви, униженной святотатственной шуткой. На мой взгляд, *Так поступают все* самое волнующее, самое скорбное произведение Моцарта; его делает таким противопоставление скудной основе самого анекдота вытекающей из него сложности чувств. Это, разумеется, больше всего сбивает с толку того, кто не понял скрытого смысла действия и придерживается буквы либретто. Улыбчивая меланхолия, лишенная иллюзий, безнадежная, излучаемая на протяжении

всей партитуры, с периодическими выплесками почти смертельной красоты, позволяет услышать за искусными вокализами и блеском ансамблей прощание с любовью, проникнутое пронзительной ностальгией.

Этот драматический элемент, который Моцарт никогда не делает очевидным, придает произведению некую неуравновешенность, которую слушатель ощущает, не будучи в состоянии проанализировать ее причину: рассогласованность между самим событием и патетикой его «заднего» плана. Напряженность трагического момента нарастает, становясь все более жесткой незаметно для персонажей, которые не отдают себе отчета в том, что этот элемент овладевает их жизнью и что с этого мгновения он управляет и командует развитием действия. Здесь страдающая душа Моцарта дает нам услышать свою самую мелодичную жалобу одновременно с комическим звучанием причудливой веселости.

Не делайте из этого трагедии, успокойтесь: таковы все женщины. Изъяны нарушенного счастья не заглаживают подобными изречениями. Гульельмо и Феррандо, сбитые с толку злым гением Альфонсо Энциклопедистом, совершили преступление против любви, поверив этому циничному глупцу, дурацкой морали фаблио. Здесь мы лишний раз констатируем, до какой степени может дойти глупость умных людей, когда они не позволяют душе возобладать над рассудком. Керубино станет жертвой любви потому, что, догадываясь благодаря гениальной чуткости своего сердца, что все женщины разные, захочет обладать всеми; по крайней мере, он прекрасно переживет свою любовь, даже если ранняя смерть должна будет стать венцом *победы* и ценой *военной славы*. Такой любви Гульельмо и Феррандо не познают никогда, и прежде всего потому, что не наделены натурой подлинного любовника, а также потому, что соглашаются интеллектуализировать любовь, сделать ее предметом педантичного обсуждения. Глубоким несчастьем любви эпохи рококо было то, что она сводилась просто к наслаждению или к зачатию; небезынтересно заметить, что если мужчины в XVIII веке были в духовном смысле посредственными любовниками, то их жены демонстрировали во всей своей пышности бесконечную способность любить и страдать от любви. Никакого мужчину этого периода нельзя поставить рядом с такими восхитительными любовницами, как Жюли де Леспинас и португальская монахиня Марианна Алькофорадо.

В опере *Так поступают все* Дорабелла и Фьордилиджи, как бы ни были неглубоки в своем поведении *буратино* из театра марионеток, тем не менее оказываются намного выше своих жалких любовников, лишь пройдя через все оттенки чувств, они уступают мольбам обоих соблазнителей.

Глава шестнадцатая

«Дон Жуан»

Если *Свадьбу Фигаро* давали в Вене всего девять раз за 1786 год, то в Праге афиша весь тот год возвещала о предстоящих спектаклях. Такое разное отношение к опере объяснялось тем, что общество Богемии было несравненно серьезнее, чем венское. Венцы считали пражан «провинциалами», неповоротливыми и туповатыми, в то время как на самом деле музыкальный театр в Праге был намного лучше, чем в австрийской столице. Вена аплодировала *Фигаро*, но она не была готова к той эволюции, которую пережил гений композитора; она запаздывала, отставала от него, и та же самая публика, которая с восторгом принимала *Похищение из сераля*, не желала признавать прежнего Моцарта в создавшем новую оперу серьезном и сложном музыканте, каким он стал теперь. Даже его музыкальный почерк отныне был более размашистым, энергичным и в то же время собранным, и было совершенно очевидно, что восторженные поклонники Мартина-и-Солера и Сальери не смогут принять новшеств, резавших слух, ибо они тех новшеств теперь не понимали. Один из критиков того времени верно заметил, каким явным стало непонимание между Моцартом и его публикой, когда написал, что его музыкальная фраза «превосходила способность среднего слушателя слышать». Таким образом, *Свадьба* сошла со сцены, уступив место *Una cosa rara* Мартина-и-Солера, банальной ровно настолько, чтобы «средний слушатель» чувствовал себя нормально и не забывал дорогу в театр.

Композитор не только не достиг ожидаемого им самим продолжительного успеха, но, напротив, разочаровал многих своих почитателей, которые от него отвернулись. Ему ставили в вину то, что новая опера нравилась публике отнюдь не безоговорочно; на него сердились за то, что он не стал послушным поставщиком той «легкой» музыки, которую с таким нетерпением всегда ожидает публика. Этот почти провал, выпавший на долю композитора, породил предвзятое отношение к нему и как к виртуозу; концерты стали реже, публики на них приходило меньше, чем обычно. Кое-кто из покровителей Моцарта не осмелился перечить общему мнению, поддерживая его. Он потерял учеников, а поскольку уроки были самым надежным источником доходов, семья снова оказалась в стесненных обстоятельствах.

Тревога, которую вызывало у Моцарта состояние здоровья отца, увеличивала круг забот и огорчений. Старый Леопольд продолжал косо смотреть на сноху, и когда Вольфганг попросил его присмотреть за своими двумя сыновьями на время намечавшейся поездки с Констанцей в Англию, этот добряк категорически и довольно грубо отказал ему, так что Вольфгангу, в свою очередь, пришлось отказаться от поездки, которая обещала быть чрезвычайно выгодной. Разочарованный равнодушием и непониманием венцев, он ностальгически вспоминал триумф, ожидавший его некогда в Лондоне. По утверждению О'Келли, в Лондоне было много его поклонников, готовых обеспечить ему комфортабельное существование. Эттвуд, семейство Стораче поддерживали славу своего друга. Он был согласен с их мнением: поскольку все крупные британские музыканты умерли, не оставив последователей, можно было бы получить хорошее место, даже то самое, которое долгое время занимал Гендель. Вольфганг также вспоминал триумфальный прием, оказанный Дублином и Лондоном самым прекрасным произведениям старого маэстро, и великолепное исполнение их в ирландской и английской столицах.

Отказ старого Моцарта объяснялся не только эгоизмом и плохим самочувствием, но и боязнью, что сын и сноха захотят навсегда обосноваться в Англии, оставив ему на воспитание своих детей. Отказавшись от поездки, разочарованный всеобщим непониманием Вольфганг еле сводил концы с концами до того светлого дня, когда к нему пришло утешение из единственного города, чья пылкая и демонстративная верность компенсировала несправедливость соотечественников, — из Праги.

Действительно, Прага усыновила Моцарта с величайшим энтузиазмом. В 1782 году там была великолепно поставлена опера *Похищение из серая* и единодушными аплодисментами была встречена *Свадьба Фигаро*. Несколько поклонников, присоединившихся к посланиям Вара, поставившего *Похищение*, а также Бондини, только что давшего *Свадьбу Фигаро*, и «всего оркестра», который ее исполнил, обратились к маэстро с просьбой приехать в Прагу, чтобы присутствовать при успехе его оперы. Он увидит, добавляли они, насколько единодушно город ценит и любит его. Действительно, музицируя, здесь не играли ничего другого, кроме арий из *Фигаро*. Различные части партитуры перекладывались для всевозможных инструментов, любители музыки мгновенно раскупали только что отпечатанные ее тиражи. Повсюду танцевали под мелодии из *Фигаро*. А нищие размягчали сердца прохожих, играя их на кларнетах и блок-флейтах.

Тронутый приглашением, Моцарт с радостью принял предложение старых друзей Душеков остановиться в их доме в Бертрамке, пригороде Праги. Йозефа Душек была знаменитой певицей. Талант сочетался в ней с очаровательной любезностью, свободой духа и манер, естественной обольстительностью, которой Моцарт, похоже, не сопротивлялся. Она принимала в Бертрамке весь артистический свет Богемии, опираясь на авторитет мужа, прославленного талантливого клавириста; она была законодательницей музыкальной моды в Праге и щедро поддерживала музыкантов и артистов.

Моцарту нравилась одновременно торжественная, непринужденная и фантастическая атмосфера этого города. Прекрасные барочные церкви, статуи, стоявшие на страже у мостов, дикая Влтава, полные тайн парки под стенами монастырей, извилистые улочки — все это очаровывало музыканта. В чешском характере было что-то от простоты горцев, что-то такое, что напоминало ему Зальцбург. Народ Богемии питал древнюю страсть к музыке; множество виртуозов, восхищавших Австрию, приезжали из Праги. Вкус к культуре, распространенный среди жителей Праги, приводил к тому, что *серьезную* музыку здесь ценили, слушали и обсуждали. Естественно, значительное место и здесь занимали итальянцы. После Вара это был Бустелли, потом Бондини, дирижер Оперы, затем Гуардасони, начавший с должности простого режиссера и ставший в конце концов главным вдохновителем всех постановок. Оркестр набирали из учащихся многочисленных музыкальных школ — в каждом городе была своя, — и многие из них даже имели филиалы в деревнях, где изучение инструментов и хорового пения поддерживали меценаты.

Моцарт прибыл в Прагу 11 января 1787 года. Граф Тун гостеприимно принял его в своем дворце, более удобном для иностранца, чем Бертрамка, к тому же менее удаленном от центра города. В первые дни пребывания в Праге композитору хотелось быть поближе к театру и кафе, где он встречался с музыкантами и артистами, к особнякам аристократов и буржуа, которые оспаривали друг у друга честь принимать автора *Фигаро*. У графа Туна был собственный оркестр, в любое время готовый подыграть Моцарту.

Вольфганг оценил масштабы своей известности по аплодисментам, которые встретили его 20 января, когда он встал за пюпитр, чтобы лично дирижировать *Свадьбой Фигаро*. За несколько дней до этого в театре с триумфальным успехом прошел его сольный концерт. По окончании концерта, который, как обычно, был очень насыщенным — Вольфганг дирижировал своей *Симфонией Ре мажор*, так называемой *Пражской* (KV

504), — вызовы были столь многочисленные и такие теплые, что Моцарту пришлось почти целый час импровизировать на темы различных мотивов *Фигаро*. Любители музыки не уставали его слушать, и их восторг был таким бурным и экстравагантным, сообщает Немечек, ставший впоследствии первым биографом Моцарта, что, по свидетельству самих пражан, никогда еще они не переживали ничего подобного.

Пражская симфония подводит итог периоду углубленного эстетического поиска, который начался у Моцарта через несколько месяцев после *Свадьбы Фигаро* и который принес, как говорил Сен-Фуа, «такие многочисленные и богатые плоды, что остается лишь удивляться тому, что большинство его биографов оказались не в состоянии по достоинству их оценить. В этот период одновременно усиливалась выразительность и развивалось многообразие форм творчества Моцарта, что бесконечно увеличило его доступность и сделало его более возвышенным, придав новую силу и яркость. Можно с полным основанием сказать, что этот период, отмеченный появлением *Дон Жуана* и крупных симфоний, знаменовал в его жизни истинно романтическую эпоху. По степени свободы, своеобразия и поэтичности ее можно сравнить с периодом последнего пребывания Моцарта в Италии в 1773 году, но, разумеется, на новом уровне зрелости гения, который приближался к вершине своего блестящего творчества».

Сен-Фуа напоминает об итальянских симфониях, сравнивая творческую напряженность этого периода, имевшего решающее значение для юного музыканта, с обновлением (уже другого, откровенно романтического) пражского периода. Те симфонии относились к периоду прекрасного и радостного становления, характерного для отрочества, расцветавшего в кипении гения, усваивавшего в области симфонии плодотворные уроки, в частности, Саммартини. Именно влияние великого миланского композитора уравнивало и склоняло к симфоническому творчеству юного Моцарта, который с энтузиазмом четырнадцатилетнего ребенка — не будем забывать, что первая поездка в Италию относится к 1769–1771 годам, — был особенно захвачен театральным стилем и оперной музыкой. В это время он вынес собственное впечатление об итальянской симфонической музыке, сильно отличавшейся от того, что он слышал в Австрии и Германии. «По прибытии в Италию, — замечает Сен-Фуа, — первое впечатление от «симфонического» искусства этой страны он вынес, главным образом слушая оперные увертюры, исполнявшиеся как на концертах, так и в театре; они вовсе не имели отношения к «симфонизму» в полном смысле этого слова, к тому же вообще очень редкому в Италии».

Правда, и в наши дни еще иногда обозначают термином *simfonia* (*sinfonia*) «увертюру» к опере, по традиции, унаследованной от эпохи, когда увертюра была почти независимой от самой оперы; ее можно было играть отдельно, ибо она представляла собою нечто целое сама по себе. Глюк и Моцарт были первыми, видевшими в увертюре существенную часть произведения, связанную с ним либо атмосферой, которую она создает, подготавливая души и сердца слушателей к восприятию оперы, либо самими темами, представленными и очерченными в опере. Вагнер, например, делал из увертюры своего рода каталог лейтмотивов, из которых состояла собственно опера, вроде ковра или звуковой мозаики.

У итальянцев, таких, как Паизиелло, Пиччини, Чимароза, увертюра — это блестящая музыкальная пьеса, которая эстетически и физически стимулирует способности слушателей, своеобразный мост между повседневной *немузыкальной жизнью*, от которой слушатель должен уйти, и царством музыки, в которое он переходит, погружаясь в волшебство звуков. Это настолько верно, что в некоторых английских театрах сохранилась традиция играть музыкальные пьесы в качестве прелюдий к драмам или даже к комедиям, чтобы связать таким «мостом» банальную действительность с театральной выдумкой. Способность музыки переносить слушателя в другую атмосферу облегчает переход в мир поэзии, фантазии и нереальности. Возможность такого перехода особенно явственно предоставляет творчество романтиков; указание на нее мы так часто находим у Гофмана; в таких случаях можно даже говорить о физическом воздействии, так что благодаря автору *Кота Мурра* мы порой переживаем некий транс; для слушателя самой возвышенной музыки такой *переход* воистину становится *преображением*...

Жанр оперной симфонии-увертюры, который Моцарт обнаружил в Италии во время своей первой поездки и который вдохновил таких людей, как Йомелли, Саккини и «милый саксонец» Хассе, позднее обогатится всем тем, что внес в него Самmartини из глубокой, светлой и серьезной поэзии, а ставший на два года старше Моцарт открыл это во время второго и третьего пребывания в Италии в 1772 и 1773 годах. Он действительно открыл новые ресурсы этой формы композиции, освободившейся наконец от связи с театром и получившей полную независимость. Сен-Фуа очень хорошо определил характер последних итальянских симфоний — а их было два десятка, написанных между весной 1771-го и апрелем 1773 года, — как могуче своеобразных произведений, выявляющих совершенно новый дух. «Все становится более свободным, более индивидуальным; эта индивидуальность не только противостоит различным тенденциям и

противоречивым влияниям, но утверждается все более и более отчетливо путем гениальной ассимиляции и освоения этих влияний». Пересаженный на немецкую почву, основательный по своему характеру и гениальности итальянский дух дал те удивительные плоды, которые еще раз показывают нам, что внешние влияния, иностранные уроки развивали у Моцарта все самое личностное, самое интимное, ускоряя или же облегчая рождение музыки.

Сестра *Дон Жуана*, *Пражская симфония*, отвечает на подобную чистую и исключительно внутреннюю метаморфозу нарастанием и расширением романтического чувства. Впитывая его, мы порой думаем о Бетховене как о великом романтике. Сен-Фуа замечает в связи с этим: «Часто возникает впечатление присутствия самого Бетховена — так тесно связаны друг с другом величие замысла и строгость реализации... Мы чувствуем здесь поразительный дух новаторства как в самом вдохновении, так и в оркестровке и гармонии всего произведения: здесь Моцарт больше не говорит тем симфоническим языком, которым, как мы видели, пользовался в предыдущих сочинениях; создается впечатление, что этот язык он создает только для самого себя, и мы не знаем ни одного музыканта, который мог бы выявить его элементы».

Понятно, что пражане признательны Моцарту за посвящение им этого магистрального произведения, которое, кроме всего прочего, представляет собою новый этап, событие в развитии его творчества и гения. Будет отмечено, что против обыкновения в этой симфонии совершенно нет обычного *Tempo di menuetto*, вероятно, потому, что он в Праге был распространен меньше, чем где бы то ни было, но особенно потому, что глубоко романтический характер произведения в целом исключал его как типичный пример духа барокко и рококо. Я не сказал бы, что *Пражская симфония* самая романтическая из всех симфоний Моцарта, но это по меньшей мере такая симфония, в которой его романтизм акцентируется больше, а колорит становится теплее, чем в предшествовавших произведениях. Этот романтизм перекликается с романтизмом *Свадьбы Фигаро*, по колориту скорее Жан Полевским, и с байроновским *Дон Жуаном*. Мы уже слышим в нем голос той самой неотвратимой фатальности, которую должен принять человек и даже протянуть ей руку, чтобы она повела его, проникнутая в высшей мере романтическим, идиллическим, пасторальным чувством, чрезвычайно похожим на чувство природы, присущее Моцарту. Мы снова встретимся с этим чувством в *Пасторальной симфонии* Бетховена, где оно становится, я бы сказал, почти органическим; у Моцарта оно при этом несет на себе отпечаток простоты и

спонтанности как в анданте *Пражской симфонии*, так и в последнем акте *Фигаро* или в другом «ноктюрне», таком же красивом и чистом рондо Фьордилиджи *Perpieta, ben mio, perdona all'error d'un alma amante fra quest'ombre e queste piante* в *Так поступают все* (акт II, номер 25).

Деньги текли в кассу театра, и Моцарт получал свою справедливую долю. Но больше, чем деньгам, он был рад тому горячему приему, объектом которого был везде — в гостиных, в ресторанах, в пригородных кабачках. Под сводами беседок музыканты без конца импровизировали на темы арий Керубино и Фигаро. Как-то он даже сочинил для одного из бродячих артистов, *слепого арфиста Йозефа Хейслера*, один из своих самых лучших немецких танцев, что, как полагают, довело до апогея его популярность. Наконец, в Праге была полностью удовлетворена его потребность быть любимым; чувство же неудовлетворенности разрывало сердце Моцарта и погружало в меланхолию.

Карнавальные празднества были сплошной вереницей безумных дней. Но пора было возвращаться в Вену. Моцарт с грустью распрощался с друзьями, обещая им скоро вернуться. Бондини вырвал у него обещание написать новую оперу, которая будет поставлена в Праге в следующем году. Он уже строил множество новых планов.

Возвратившись в Австрию, Моцарт с горечью убедился в том, что венцы невысоко оценили его успехи в Праге; здесь его даже упрекали в неверности по отношению к своей королевской и имперской столице, которая этого, разумеется, ничем не заслужила и которой, как они полагали, Моцарт должен был быть предан телом и душой. Смерть, о которой часто думал Моцарт, унесла двоих из его лучших друзей, доктора Барисани и графа Хатцфельда. Последовать за ними в ближайшее время предстояло и старому Леопольду Моцарту, причем у сына даже не было возможности приехать, чтобы принять его последний вздох. Он писал отцу самые нежные и возвышенные письма, где мы находим *размышления о смерти* и где выражается его высокая и благородная душа. Он не только не держал зла на желчного старика за несправедливую суровость, которую тот проявлял к нему со времени его женитьбы, но не уставал писать о своей признательности отцу за полученное от него образование.

«Совершенно несомненно, что гений Моцарта творит под знаком смерти, — пишет Пьер-Жан Жув в своей книге о *Дон Жуане*. — Но это требует немедленного объяснения. Смерть присутствует у истоков некоей восхитительно совершенной формы, некоей *границы*, которую он осязает тончайшим прикосновением, и форма эта всегда полна до краев. Но все же думать так — это слишком общий подход. Обращение к духам жизни и

смерти у Моцарта состоит в подчинении (похоже, уникальном) самых необузданных сил: вожделения, печали, меланхолии, насмешки, ярости, фанатичной одержимости — самым жестоким реалиям действительности — первородному греху — в порядке, определяемом разумом, освещающим веру, согласно золотому правилу красоты. Роль смерти в творчестве Моцарта чисто духовная; смерть у него — сестра огня. Загадочной остается красота: красота должна быть величиной постоянной, а умственный взор в ее внутренней сущности должен обнаруживать страдание. В музыке Моцарта в известном смысле есть что-то нечеловеческое (или сверхчеловеческое). Пожалуй, то, что он предлагает, в нашем восприятии выглядит чудом. Моцарт являет нам это чудо, и неудивительно, что уловить и услышать его людям удастся с трудом».

Мы видим, как этот *знак смерти*, о котором совершенно правильно говорит Жув, расцветает вместе с той великолепной погребальной пышностью, которая присуща барочным могилам. Это уже не морализаторский средневековый *триумф смерти*, который, будучи изображенным на фресках кладбищенских стен и церковей в образе Смерти с косой, разрушительницы земных радостей, славы и счастья, побуждал людей к отрешенности; это своего рода величественная катастрофа, катаклизм, который одновременно является карой и наивысшим прославлением человека.

Максимально реализованная, блестяще прожитая жизнь Дон Жуана при всей чрезмерности его демонического эгоизма не могла окончиться иначе, как этим финалом, когда для его уничтожения мобилизуются демонические силы. Невозможно представить себе этот благородный и трагический персонаж умирающим иначе, чем влекомым в ад мраморной статуей, живым кошмаром, изрекающим свое единственное проклятие. Этот персонаж настолько сложен в трактовке музыки Моцарта, что его провал в преисподнюю, кроме того, представляется еще и символом победы, своего рода апофеозом: ведь он несет смерть в самом себе, в своей самой интимной сущности, с самого начала этой пылкой и драматической погони за любовью. Дон Жуан по-настоящему героичен, и ему необходим был этот опыт собственной смерти, которая принадлежит ему по праву и которая созрела в нем как самый знак его уникальной фатальности. Именно это превосходно выражает Пьер-Жан Жув, когда говорит, что опыт смерти есть опыт ошибки, которая, в свою очередь, есть опыт избавления. «С этой точки зрения Дон Жуан так богат, что его следует поместить среди тех достижений искусства, которые слишком

человечны, чтобы быть сведенными к точным меркам, и слишком

ведомы созидательным парадоксом, чтобы предлагать решения. Дон Жуан, с улыбкой открывающий нам мир Скорби, оправдывает тот странный узел, который соединяет желание с ошибкой, показывает инстинкт, борющийся с рассудком, и человека, задавшегося целью через тернии поймать отблеск божественной свободы. Мысль Дон Жуана иллюстрирует в равной мере как бунт, так и послушание, но она обозначает выбор, и ставка в этом выборе — смерть... То, что мы видим в развязке *Дон Жуана*, скорее сверхъестественно, нежели религиозно. Наказание зла смертью осуществляется блестяще. И здесь, в этом противостоянии человека фатального и человека идеального, в котором оба гладиатора сражаются не на жизнь, а на смерть, заключается вся глубина этого произведения. Эта глубина духовна. Музыка, подступающая к проблеме смерти, перегружена огнями жизни, хотя в своей формальной основе больше, чем какое-либо другое искусство, она исходит из законов смерти. Музыка всегда ближе к смерти духовной, чем к физической, но она великолепно передает ощущение катастрофы, которым смерть наполняет жизнь. Музыка также способна наметить в недрах самой буйной жизни путь, ведущий от страдания к греху, от греха к искуплению, от жизни во времени к жизни вне времени. Это произведение Моцарта — самое возвышенное и самое жгучее из всех тех, которые относятся к такого рода философскому опыту».

Несомненно, было необходимо, чтобы Моцарт прошел через все это, чтобы пережить свой собственный высший опыт *Волшебной флейты*, в которой проблема неизбежности смерти решена раньше проблемы бессмертия. Параллельно *Флейте* и *Дон Жуану* длился самый трагический опыт, тот, который в художественном и человеческом аспектах связал судьбу Моцарта с его последним произведением: опыт *Реквиема*. Дон Жуан несет на себе отпечаток смерти, явленный в его живой плоти. Смерть Леопольда также явилась своего рода бесконечно скорбным практическим подтверждением тех *размышлений о смерти*, которым предавался Моцарт в течение нескольких последних лет. Вот почему у этой *игривой оперы* такой мрачный, насыщенный отчаянием задний план. Для героя этой драмы на земле уже нет и не может быть счастья. Дон Жуан, препровожденный в ад, станет призраком, посещающим донну Анну и Октавио, узнающих о сомнительном блаженстве Мазетто и Церлины, которая в объятиях этого неотесанного грубияна, возможно, будет вспоминать красивого дворянина в белом камзоле, тенью вставшего между Эльвирой, уходящей в монастырь, и... чуть ли не Господом Богом!

В принятой Моцартом концепции смерти он в очередной раз представляется близким тем романтикам, появление которых не заставит

себя ждать. Знаменитой поэме Матиаса Клавдиуса *Девушка и Смерть*, на сюжет которой Шуберт напишет одно из своих самых красивых и волнующих произведений, созвучно следующее письмо, в котором Моцарт говорит: «Смерть при ближайшем рассмотрении представляется нам истинной целью жизни; и я за несколько последних лет сжился с этой прекрасной и верной подругой настолько, что ее образ меня не только не путает, но, напротив, ободряет и утешает». Действительно, смерть для него «искупительница», несущая человеку единственно возможную для него полноту, избавляющая от мучившего его, как мы уже видели, страха перед «ничем». Несмотря на это уже давно выношенное в уме и сердце примирение со смертью, уход из жизни отца погрузил Вольфганга в отчаяние. Он вспоминал его уроки игры на скрипке и клавире в большом доме на Гетрайдегассе, прогулки рука об руку по берегу Зальцбаха, семейные концерты, на которых всегда присутствовал, спрятавшись под пюпитрами, заботливое старание, с каким Леопольд выводил на бумаге ноты первых сочинений, придуманных ребенком, когда он сам еще не умел писать. И поездки по зимним дорогам, приемы в Шёнбрунне, раздражение Леопольда, видевшего, что публика смотрела на маленького виртуоза как на ученую собачку, его возмущение в Париже слишком накрашенными женщинами, назойливыми нищими, дерзкими слугами и дворянами, чье высокое происхождение он воспринимал как личное оскорбление.

Он снова и снова видел себя юношей и снова и снова переживал часы уроков, которые провел со своим суровым учителем, чья непримиримость дисциплинировала его гений и который умел облечь его детский пыл в корсет из стали и щелка. Он не осуждал отца за то, что тот таскал его с собой по дорогам, когда ему было всего шесть лет, завитого и разряженного, как болонка, на потеху не только знатокам, но и просто любопытным зевакам, рискуя развить у вундеркинда тщеславие и навредить будущей карьере.

Все омрачало жизнь Вольфганга после радостных недель, проведенных в Праге: безразличие двора, отказ театра возобновить спектакли *Свадьбы Фигаро* в течение всего времени, пока Мартини-Солер обеспечивал полные сборы со своим *Una cosa rara*, постоянная нехватка денег, неспособность его самого и Констанцы уравнивать расходы со скудными доходами от концертов и нищенской платой за уроки. Единственным утешением в эти месяцы 1787 года, вплоть до отъезда в сентябре в Прагу, было сочинение новой оперы, заказанной Бондини, над которой Да Понте и Моцарт работали в лихорадочной спешке. «Мой мозг разгорается все больше и больше, и если я не свихнусь, то мой сюжет

развернется, окончательно определится, выстроится и скоро встанет передо мной во всей своей полноте так, что я смогу охватить его одним взглядом, как какую-нибудь картину или статую. Я слышу не последовательность партий оркестра, но все их вместе. Я не могу выразить свое ликование, мне кажется, что я вижу какой-то прекрасный сон. Но почему я тут же не забываю его, как обычно забывают сны? Это, может быть, самый большой дар, за который я должен быть признателен Создателю».

Моцарт и Да Понте уехали в Прагу вместе, но если Вольфганг с Констанцей поселились в гостинице «Три золотых льва» на Кольмаркте, то писатель обосновался в доме напротив, и они могли переговариваться из окна в окно. Работая каждый над своей частью, они именно таким образом и решали возникавшие вопросы. Случаю было угодно, чтобы в том году в Праге одновременно с ними оказался старый друг Да Понте Казанова, этот загадочный кавалер де Зайнгальт, постаревший, почти нищий, для которого единственной возможностью остаться на плаву было поступление на службу на место библиотекаря к графу Вальдштайну в Дуксе. Он порой сопровождал хозяина в его поездках в богемскую столицу — и тогда снова оказывался в элегантном обществе, в знаменитых ресторанах, среди красивых женщин, умных мужчин и наслаждался блюдами любимой им кухни, чего ему так не доставало в дуксском замке. Казанова писал «Мемуары», чтобы увековечить воспоминания о былых наслаждениях. Демоническая репутация, которой он когда-то пользовался, разъезжая по столицам, соблазняя женщин и добросовестно выполняя возложенные на него тайные обязанности, тускнела на глазах: Казанова принадлежал окончившейся эпохе. Возвращение к серьезности, в направлении которой эволюционировал дух рококо, к разуму, к доромантической чувствительности подчеркивало анахронизм этой фигуры любезного жуира и плута в его теперешнем облике кривляющегося старика. Она почти внушала ужас, эта фигура-призрак, похожая на огородное чучело, тем, кто думал о лучезарной юности этого человека, обо всех женщинах, которые его любили, обо всех авантюрах, блестящим героем которых он был. Единственным его развлечением теперь были ссоры с другими слугами графа, когда ему досаждало тихо сидеть в пустыне лишенной читателей торжественной и мрачной библиотеки.

Да Понте не нуждался в присутствии Казановы для создания портрета Дон Жуана. Эта встреча была для итальянца не больше чем развлечением. Для Моцарта она значила многое, в ней было нечто вещее, что подтверждало его представление о характере и судьбе Дон Жуана. Князь юности, Дон Жуан не должен был состариться. Лучше ад, чем старость!

Если Да Понте мог дать волю своей выдумке в тексте *Так поступают все*, который был целиком придуман им самим, то написать либретто *Дон Жуана* было куда труднее, ибо традиционная фигура главного персонажа была уже давно очерчена, основные ее элементы были уточнены в тех произведениях, из которых либреттист черпал свое вдохновение. Сама фигура Дон Жуана в смысле ее психологического содержания может трактоваться по-разному. Каждая эпоха, каждая страна, каждый автор находили в нем особый характер, чаще всего соответствовавший их собственному. *Дон Жуан* Тирсо не таков, как у Мольера, Байрона, Ленау; личность дон Мигеля Маньяры, его исторического прототипа, зафиксированная легендой, была такой смутной и сложной, что могла допускать бесконечное множество толкований.

Да Понте уже получил заказы на два либретто, один для Сальери, другой для Мартина-и-Солера, когда Моцарт предложил ему написать вместе новую оперу, ту самую, которую заказал ему директор пражской Оперы Бондини, подписав с ним контракт. Для Мартина-и-Солера хитроумный венецианец придумал собственную историю, *Дианино дерево*. Для Сальери он вернулся к театру Бомарше и выбрал *Тарара*. Узнав об этом, император распорядился, чтобы он закончил все три либретто в установленный срок. Да Понте ответил, что все три оперы будут готовы одновременно, и, уверенный в своих способностях, которые его никогда не подводили, принялся за работу, начав с самой трудной, то есть с *Дон Жуана*. После того как была очерчена канва истории и расставлены по местам все персонажи, нужно было определить общий колорит произведения. Романтизм Тирсо, ясная, ледяная сухость Мольера нашего поэта полностью не удовлетворяли: один был слишком испанским, другой излишне французским. С началом совместного обсуждения характеров персонажей определяющим стал подход Моцарта. Первоначальная схема усложнялась и углублялась. Больше и речи не было о богатом сеньоре-распутнике, дублированном комедийным слугой. Мрачное величие Дон Жуана, его патетическое великолепие и адский взрыв проклятий, обрушивающихся на ненасытного любовника, сама природа любви которого обрекала его на преследование всех женщин без разбора, требовали совсем иного усилия воображения, чем для *Фигаро* Бомарше. Нужно было *воссоздать* образ Дон Жуана, и воссоздать так, как это понимал, ощущал Моцарт.

Лоренцо Да Понте рассказал в своих «Мемуарах», как он взялся за это труднейшее дело. Он усаживался за рабочий стол между бутылкой венгерского вина и банкой испанского табака и начинал писать. Если

вдохновение ослабевало, он звонил, и по этому сигналу являлась девушка с дымящимся шоколадом, чтобы он мог разогреться. Пустую бутылку она заменяла новой или оставалась на несколько минут с писателем, читавшим ей только что написанные страницы. Она покорно и внимательно слушала. «Ее всегда веселое лицо казалось предназначенным специально для того, чтобы возвращать к жизни уснувшие умы и стимулировать рвение к работе. Временами она становилась неподвижной, молчаливой, сидела, уставившись на мои бумаги, тихо дыша и мило улыбаясь. Порой развитие моего сюжета вызывало у нее слезы». Аббат Да Понте не говорит об этом больше ничего, но мы можем думать, что эта красивая девочка ободряла его и как-то иначе, как-то так, что благодаря ей он мог хотя бы на время почувствовать себя *в шкуре Дон Жуана*.

Среди признаний венецианца в отношении методов работы одно представляется исключительно интересным, позволяющим думать, что он хорошо понял личность своего героя. Чтобы войти в атмосферу, говорит Лоренцо, он прочитал *Ад Данте*. Действительно, Дон Жуан представляется достойным того, чтобы фигурировать между блистательными проклятыми грешниками *Божественной комедии*. Все истории, героем которых он является, кончаются высшей карой. Один реальный исторический прототип, Мигель Маньяра, был удостоен милости раскаяться и обратиться перед смертью к Богу. Известно, как это произошло. Как-то ночью, возвращаясь к себе после очередного галантного приключения, он увидел ярко освещенную церковь Милосердия, мимо которой лежал его путь. Удивленный необычным освещением, он вошел в храм. Здесь с большой помпой проходила похоронная служба. Заинтригованный, он спросил у одного из молящихся, у человека в монашеской рясе с капюшоном имя дворянина, которого отпевают в столь необычный час. «Дон Мигель Маньяра», — ответил монах. После этой страшной истории распутник раскаялся, роздал свое состояние нищим, посвятил остаток жизни утешению бедных и больных и наконец умер, примирившись с Богом, потребовав в завещании, чтобы его прах был захоронен у церковного порога, дабы верующие могли попирать ногами того, кто был таким великим грешником.

Нераскаянность же, напротив, представляется вполне естественным концом всех театральных Дон Жуанов; к тому же она соответствует подлинному характеру этого персонажа: раскаяться означало бы признать себя виновным, но виновным — в чем? В том, что, оставаясь верным своей судьбе любовника, натуре любовника, он завоевывает всех женщин, встреченных на пути? Его фатальность не была бы такой, какая она есть,

если бы он мог предположить, что еще не завоеванные им женщины похожи на тех, которых он уже знал и которыми обладал, и таким образом отказаться от мысли их завоевывать. Неудовлетворенность, лежащая в основе его темперамента, является следствием убежденности в том, что все они неповторимы. Он не может допустить, что некоторые из них для него запретны лишь по той причине, что являются супругами других мужчин, невестами или посвятившими себя Богу. Его мука происходит от самой его природы, которая запрещает ему некоторые человеческие чувства: уважение к супружеской верности, к брачным связям и девственности. Для него не препятствие и монастырская ограда. Перечитывая Данте, Да Понте встретил образы настоящего Дон Жуана: такие, как Сизиф и Тантал, надеются на невозможное и желают нереализуемого. Символы чувственного желания подобны мифологическим Данаидам, неспособным напиться; они без конца выливают принесенную из источника в дырявых амфорах воду в бочку без дна. Дон Жуан из той же породы. Его демоническая натура сама по себе является карой небесной, и он обречен на вечную неудовлетворенность.

Полный жизни, веселья, вдохновения, фантазии и живости, текст Да Понте, однако, носит на себе явные следы влияния Данте. Дон Жуан заживо проклят, обречен на неутолимость своей жажды, которая является высшей пыткой, и, как знатный сеньор, гордо переносит страдания, проистекающие от ненасытного желания. Дон Жуан Мольера — интеллектуал, который хочет довести эксперимент до конца. Дон Жуан Да Понте — человек, который никогда не предаст заблуждений отрочества и который хотя и заменил блаженный обман слов *Non so piu cosa son, cosa faccio...* обретенной техникой соблазнения, остается верным своему призванию: любить всех женщин.

Уже в увертюре Моцарт предупреждает нас о трагичности этой судьбы; первые такты — это голос Фатума. Они соотносятся не с финальным проклятием героя, а с непрерывной мукой его жизни в земной юдоли. Они кричат о бремени желания, о пытке ненасытности, о беспокойной тревоге вечной неутоленности. И Дон Жуан предстает перед нами вполне романтическим персонажем того же порядка, что и Фауст, с той лишь разницей, что один неутомимо искал абсолютное знание, другой — абсолютной любви. И оба оказываются не способны найти удовлетворение в некоем отдельно взятом опыте. Их терзает один и тот же ненасытный голод, и какой бы химерической ни представлялась нам цель, которой они силятся достигнуть, естественное благородство и даже героика этого чувства объясняются сверхчеловеческой надеждой, которая им

управляет. Моцартовского *Дон Жуана* превосходно понял Гёте: он говорил, что это произведение в своем роде уникально и что, поскольку Моцарта уже нет в живых, у него нет никакой надежды на то, что когда-либо ему еще доведется услышать нечто подобное. И именно потому, что ему так явственно слышался в опере голос самого абсолюта, Гёте сожалел, что Моцарт не положил на музыку и его *Фауста*. Гёте полагал, что это могло быть под силу ему одному.

Моцарт так глубоко проникся романтическим характером этого персонажа потому, что чувствовал свое с ним близкое родство. Гонка Дон Жуана за любовью — это отчаянное усилие, необходимое для того, чтобы заполнить пустоту, которая непременно поглотила бы его. Из переписки Моцарта мы знаем, насколько естественным было для него это романтическое состояние души; в письме к Констанце есть фраза, которая говорит о многом и являет собой красноречивейшее признание романтической души: «Я не могу описать тебе, что я чувствую. Меня изводит ощущение пустоты, какая-то неизлечимая ностальгия, никогда не утоляемое желание, которое не дает мне передышки и, как я ощущаю, разрастается с каждым днем».

Эта романтическая пустота, ощущением которой он наделяет Дон Жуана с его ненасытной готовностью к любви, у самого Моцарта претворяется в зуд творчества, в вечную неудовлетворенность художника, предчувствие недостижимой красоты, которую предвкушающий ее гений никогда не сможет сполна передать. Драма художника, и в частности художника-романтика, состоит в стремлении прочувствовать, охватить взглядом некую вселенную, которая навек останется для него недоступной, ибо ее размеры и формы не поддаются осмыслению и описанию обычным человеческим языком.

Необходимо уяснить, что составляет основу образа Дон Жуана, образа, расшифровать который целиком Моцарт, пожалуй, не смог. Драма соблазнителя — это по существу драма художника. Творец форм, образов, гармоний — это птицелов, который пытается поймать и посадить в клетку прекраснейших птиц в очарованном лесу, где ему позволено гулять. Он соблазняет эти крылатые создания, эфемерные, духовные, чтобы поместить их, как в клетку, в свои картины, поэмы, симфонии. Может быть, именно оттого, что он сам видел в себе такого птицелова, Моцарт за несколько часов до смерти напевал начало выходной арии Папагено из первого акта *Волшебной флейты*: «Я самый ловкий птицелов...» Дон Жуан — тоже в своем роде птицелов, и нам нетрудно себе представить, что подобно тому, как волшебные птицы, попав в руки человека, утрачивают яркость окраски

и способность петь, отловивший их птицелов не испытывает ничего, кроме неутоленности и разочарования.

Мы, кого наполняет сверхчеловеческой радостью музыка Моцарта, которую мы считаем дивно прекрасной, не можем угадать, насколько сам он порой бывал не удовлетворен даже тем, что представляется нам самым возвышенным и чистым проявлением его гения. Если Моцарт и не испытал того, что довелось испытать Дон Жуану в области чувств, то в процессе художественного творчества он наверняка не меньше Дон Жуана страдал от невозможности достичь того уровня, к какому он неосознанно стремился, соединить сновидение с мечтой. Несомненно, именно поэтому Моцарт страдал, чувствуя, насколько его не понимают, — для любого художника непонимание и равнодушие становятся трагическим подтверждением обоснованности претензий, предъявляемых им к самому себе. Моцарта отличало столь тонкое духовное равновесие, что он не мог впасть в тоску, которая довела Гельдерлина и Шумана до сумасшествия, но мучительные тревоги, беспокойное стремление к абсолютному совершенству так же его подгоняли, как внутреннее беспокойство подгоняло Дон Жуана, преследовавшего новую любовь, которая всякий раз представлялась ему более цельной, отличающейся от тех, которые он пережил прежде, — всепоглощающей. Вот почему эта опера окончится своего рода трагическим апофеозом. Дон Жуана, эту жертву тщетного поиска абсолюта, уводит каменная статуя, которую он неосмотрительно пригласил на ужин и тяжелые шаги которой по лестнице в звуковом ряду обозначают нарастание лавины фатальности: уже первые такты увертюры предупреждают о том, что эта фатальность пришла в движение. Подобно тому, как Паша в *Похищении*, имитируя блаженство, являл собою бога из машины, даровавшего влюбленным все мыслимые блага, Командор, сошедший со своего постаментов в ответ на выходку Дон Жуана, стал именно орудием уже предначертанной развязки. Не могло быть иного исхода у вечного поиска невозможного счастья, кроме этой мраморной руки, стирающей в порошок чересчур пылкое сердце всеобщего любовника.

Бондини хотел дать *Дон Жуана* в честь недавно сочетавшейся браком юной пары, эрцгерцогини Марии Терезы и князя Антона Саксонского, хотя сюжет оперы явно не подходил для эпиталамы. Но репетиции затянулись, да и работа над сочинением музыки отняла больше времени, чем ожидалось; не исключено, что увертюра и в самом деле еще не была завершена накануне премьеры. Констанца рассказала своему второму мужу Георгу фон Ниссену о том, как была написана эта увертюра, и о той роли, какую она сыграла при ее сочинении. Вольфганг просил Констанцу не

давать ему заснуть, пока не будут закончены последние такты, и бедняжка всю ночь рассказывала ему всякие истории, пока в пять часов утра в дверь не постучал переписчик, которому и была вручена готовая увертюра.

Гордые тем, что премьера оперы состоится именно у них, пражские меломаны бурно приветствовали маэстро, поднимавшегося к пюпитру, чтобы дирижировать *Дон Жуаном*. Стоя с поднятой палочкой в руке, Моцарт долго ждал окончания бесконечной овации. Это было 28 октября. Горькие разочарования, постигшие Моцарта в Вене, были блестяще вознаграждены. Исполнители были превосходные. Луиджи Басси, которым Моцарт восхищался в Альмавиве, пел *Дон Жуана*; у него была великолепная осанка знатного сеньора, а его драматизм и веселость вполне отвечали характеру персонажа. Завоевавший репутацию многостороннего актера, Пончиани поразительно вдохновенно пел *Лепорелло*. Бальони, чей теплый голос был исполнен чувства, сделал абсолютно живой такую трудную и прекрасную роль, как роль *Оттавио*. Великолепны были и женщины, Катерина Мичелли в *Эльвире*, Тереза Сапорити в *Донне Анне*, Катерина Бондини в *Церлине*. Рассказывали, что, поскольку последней не удавалось найти точную интонацию своего знаменитого крика, Моцарт на репетиции ущипнул ее до крови, чтобы вызвать ту естественную и живую реакцию, которой ей не доставало.

Этот анекдот характерен для того духа, который Вольфганг хотел вдохнуть в постановку. Прежде всего требовалось, чтобы все было естественным, чтобы у слушателя возникло впечатление реальности того, что происходит на сцене.

Привыкшие к некоторому искусственному стилю, итальянские певцы редко достигали такой выразительности переживания. Речь шла, разумеется, не о веризме, который введут в моду итальянские композиторы XIX столетия, в особенности Верди^[14], а о манере пения и игры, которая увеличивает достоверность события и подчеркивает волнующую ценность музыки. Все то обычное, что еще оставалось у Чима-розы — и у его будущего наследника Россини, — следовало отбросить.

Играть *Дон Жуана* как натуралистическую драму было невозможно, нужно было, чтобы опера обрела ту впечатляющую безыскусную простоту, ту драматическую очевидность, которые присущи, например, греческой трагедии. Новая опера — апология фатализма — не могла быть поставлена в том искусственном стиле, который был столь привычен итальянским певцам, для которых он стал своего рода второй натурой; необходимо было создать новый стиль, глубоко отвечающий сущности нового произведения, стиль, который заставил бы слушателей дрожать от страха, столкнувшись

— пусть даже всего лишь на сцене — с присутствием Фатума. Режиссер Гвардасони понял, чего желал Моцарт, и помог этого добиться.

Триумфальный успех *Дон Жуана* наполнил Моцарта радостью и одновременно тревогой: он опасался, как бы ревнивая к сопернице Вена не оказала дурной прием произведению, с восторгом принятому Прагой. Следовало ли давать премьеру в провинции, вместо того чтобы порадовать ею столицу империи? Лишь в мае следующего года, и то потому, что этого потребовал император, опера появилась в Вене. Моцарт переделал ее, чтобы удовлетворить вкусы соотечественников: ввел новые блестящие, в том числе комические, арии, не изменившие общий характер произведения. Возможно, именно поэтому *Дон Жуан* был принят довольно холодно. Да Понте предсказывал, что венцы не клюнут на такой большой крючок. Однако исполнение было наилучшим, с Алоизией Ланге и Катариной Кавальери, которые пели Эльвиру и Донну Анну; Альбертарелли был столь же представителен и талантлив, как пражский *Дон Жуан*, а Бенуччи, бессмертный Фигаро, создал великолепного Лепорелло, прекрасно соединив в этом образе юмор с жизненной правдой.

В период между 7 мая и 15 декабря *Дон Жуана* давали пятнадцать раз, после чего наступил десятилетний перерыв: через десять лет изобретательный Шиканедер поставил в Хофтеатре его посредственно адаптированную версию. Оперу ставили и на немецких сценах, но без большого успеха, несмотря на усилия Гвардасони, проделавшего с нею турне по городам и весям: Гамбург, Майнц, Франкфурт, Маннгейм, Бонн. Берлин услышал ее лишь через два года и, надо признать, принял очень хорошо. Похоже, однако, что общее мнение довольно точно выразила одна франкфуртская газета, цитируя Паумгартнера: «Еще одна опера, которая оглушила публику. Много шума и блеска, эпатирующих толпу, и ничего, кроме вздора и пошлости, для образованных людей. Музыка, хотя она гармонична и грандиозна, представляется скорее рассудочной, нежели развлекательной. Но при этом она не настолько общедоступна, чтобы вызывать всеобщий интерес. И хотя в целом речь идет о религиозном фарсе, я должен признаться, что сцена на кладбище наполнила меня ужасом. Кажется, Моцарт заимствовал у Шекспира язык призраков». Имя Шекспира, которое было паролем, объединявшим романтиков, означало для средних буржуа нечто отвратительное и отталкивающее. Неспособность публики приобщиться к романтизму Моцарта зафиксирована в газетных отчетах, доходивших до таких высказываний: «При рождении *Дон Жуана* главенствовали каприз, фантазия, спесь, но не сердце». Однако если говорить о произведении Моцарта, которое так непосредственно, так

немедленно захватывает и потрясает, то это именно *Дон Жуан*. Я думаю, что во всем лирическом театральном репертуаре нет ни одного произведения, которое могло бы сравниться с ним по могучей патетике и горестной человечности.

В силу того, что публика XVIII столетия привыкла слушать, как марионетки на оперных сценах изображают искусственные страсти, она не могла отозваться на слышащийся здесь голос правды, такой настойчивый и могучий, что даже явные неправдоподобия, как, например, вмешательство Командора, не могли его заглушить. Можно ли представить себе что-либо более человеческое, чем скорбное благородство Оттавио, чем та смесь озлобления и непобедимой любви, которая вдохновляет Эльвиру и Анну? Жили ли когда-нибудь на земле более «натуральные», более реальные создания, чем Мазетто и Церлина, чем сводник Лепорелло?.. *Дон Жуан*, скажете вы, неминуемо должен был смущать публику своими нечеловеческими качествами; но как сдержанно гуманизирует его романтизм Моцарта, не лишая при этом фатального ореола, и насколько правдив образ этого проклятого знатного сеньора, с равной страстью обольщавшего маленькую крестьянку, завоевывавшего нежность оставленной супруги и поднимавшего тост за наслаждение, за радость жизни! Стоит ли говорить, что это произведение родилось на полвека раньше, чем следовало, и что только романтики 1837 года были способны оценить все его достоинства? Гёте сумел воздать ему должное, Гофман взял его за основу одной из самых своих прекрасных сказок, Ленау обязан ему своим шедевром, а Тик говорил как об одном из самых трогательных воспоминаний, что слышал *Дон Жуана* в Берлине в 1790 году. Придя слишком рано в еще пустой зал, он заметил невысокого человека, раскладывавшего партии по пюпитрам оркестра и улыбнувшегося ему, когда их взгляды встретились, очевидно поняв, что Тик в свою очередь догадался, кто он такой. Это был Моцарт.

Зачем Моцарт приехал в Берлин? Маэстро искал более твердого заработка и был в плену иллюзии о возможности получить его от короля Пруссии, ведь австрийский император ему в том отказал.

После смерти Глюка в 1787 году император согласился предоставить Моцарту должность композитора Королевской и имперской палаты, которую при жизни занимал автор *Альцесты*. Но хотя этот титул и сохранил свою помпезную окраску, австрийское казначейство, озабоченное режимом экономии, урезало жалованье по этой статье с двух тысяч до восьмисот флоринов. К этому следует добавить унижение, которое испытал Моцарт, войдя в такой «фавор». Глубоко оскорбленный, Моцарт лишь

заметил: «Этого слишком много за то, что я сделал, но недостаточно за то, что я мог бы сделать». На деле от него не требовалось ничего другого, кроме как писать музыку для официальных балов. Но унижение было не в этом, ведь Моцарт растрачивал свой гений на «легкие» произведения с тем же пылом, с каким писал оперы, симфонии и концерты; великий артист всегда был верен себе, писал ли он серенады, менуэты или партитуру *Дон Жуана*. Легкая музыка Моцарта обладает божественной грацией, свойственной ему одному; он вложил и в нее всю душу, всю человечность, всю свою грандиозную простоту. Унижение состояло в том, что его творчество ценили в денежном выражении неизмеримо ниже, чем творчество *кавалера*. Тем не менее Моцарт согласился принять это предложение, поскольку отсутствие денег становилось все более и более тягостным, а долги накапливались так быстро, что у него не было иного выхода, как влезать в новые, чтобы расплачиваться за старые. Постоянные беременности Констанцы, связанные с ними болезни, смерть рождавшихся детей — выжили только двое из шестерых, один, доживший до 1844 года, Вольфганг Франц, другой — до 1858 года, Карл Томас, — усложняли жизнь семьи и усиливали нужду.

Когда домовладелец слишком настойчиво требовал арендной платы, которую ему не могли заплатить, Моцарту приходилось подыскивать новую квартиру. Частые переезды, поспешные и опустошительные для кошелька, так что супругам приходилось закладывать у ростовщиков почти все, что они имели, нервировали Вольфганга и создавали самую неблагоприятную для творчества обстановку. Внешне он сохранял веселость и добрый юмор, но его снедала тревога, заставлявшая обращаться к друзьям с удручающими просьбами вроде тех, которые он адресовал другу Пухбергу. Процветающий торговец Пухберг был франкмасоном, и композитор называл его «дорогим братом», умоляя оказать поддержку. Нельзя представить себе ничего более душераздирающего, чем просьбы, которые музыкант адресовал другу, когда в доме не оставалось ни дуката; и если подобные письма можно найти в переписке многих артистов, то письма Моцарта отличаются искренностью и простодушие ребенка, на которого навалились самые тяжкие обязанности, какие только способен вынести человек. Эти письма, сохраненные Пухбергом, стоят сегодня гораздо больших денег, чем те, которыми он ссужал Моцарта. Обычно они сводились примерно к следующему: «Если бы вы питали ко мне достаточное чувство дружбы и доброты, чтобы предоставить мне заем в тысячу или две тысячи флоринов сроком на год или два, под законный процент, вы дали бы мне возможность вставить ногу в стремя. Вы поймете,

насколько ужасно и даже невозможно жить, когда приходится перебиваться от одного поступления денег до другого. И нет никакой возможности привести дела в порядок, когда не располагаешь хотя бы небольшим авансом... Если бы вы оказали мне эту дружескую услугу, я смог бы с большей легкостью с вами расплатиться, тогда как теперь все расчеты задерживаются, и, таким образом, заработанные мною деньги приходят нескоро и все сразу. Менее обремененный заботами, я смог бы работать с более легким сердцем и, следовательно, зарабатывать больше. Если вы не придете мне на помощь, я потеряю честь и доверие к себе — единственное, что я еще хотел бы сохранить. Если бы вы удовлетворили мою просьбу, я смог бы вздохнуть свободно...» Когда 16 ноября 1790 года у Моцартов родилась дочь, Вольфганг не мог ни купить лекарства, необходимые Констанце, ни расплатиться с сиделкой и врачом, и письма к Пухбергу становились все более настойчивыми и душераздирающими.

В апреле 1789 года Вольфганг решил попытать счастья в Пруссии. У короля Фридриха Вильгельма II была репутация очень хорошего музыканта. Он учился игре на виолончели у французского виртуоза Жана Пьера Дюпора и покровительствовал композиторам, жившим при его дворе. Король держал в Берлине три оперные труппы, итальянскую, французскую и немецкую. Многочисленные концерты собирали артистическую элиту столицы и знакомили с новыми произведениями. Поездка была очень дорогостоящей, и Моцарт охотно принял предложение князя Лихновски ехать в его карете. Этот дворянин, пользовавшийся расположением короля и имевший в Берлине многочисленных друзей, мог оказать Моцарту драгоценную поддержку.

По пути они намеревались делать остановки, поскольку князь хотел навестить родственников, в то время как Моцарт, воспользовавшись случаем, мог дать несколько концертов и завязать полезные связи. Ожидание поездки приносило приятное разнообразие в заботы маэстро. Единственным поводом для печали было то, что его не могла сопровождать Констанца. Он утешался тем, что писал ей из каждого города, где останавливался, длинные нежные письма, которые веселили молодую женщину пикантными анекдотами и описанием его успеха. В Праге его приняли чуть ли не как монарха, а Гвардасони заказал ему оперу. В Дрездене он играл перед курфюрстом Фридрихом Августом и получил в подарок золотую табакерку с сотней флоринов. В Лейпциге он играл на органе Иоганна Себастьяна Баха в Томаскирхе — можно себе представить, с каким волнением...

Прием, оказанный ему в Берлине, был более сдержанным.

Титулованные прусские композиторы боялись конкуренции гения. Фридрих Вильгельм II был очень доброжелателен, несколько раз приглашал играть в Потсдам, где находился двор, и заказал ему разные пьесы для своей дочери Фредерики, шесть сонат для фортепьяно, а для себя шесть струнных квартетов, в которых монарх собирался играть партию виолончели. И это было все. Об опере не был! и речи, а уж тем более о постоянном месте при прусском дворе. Прусские композиторы возвели на его пути плотину. И хотя Моцарт подарил Дюпору девять менуэтов на тему его сочинения, виолончелист палец о палец не ударил для устройства здесь Вольфганга.

Таким образом, пребывание в Берлине не дало ожидаемых результатов. Моцарт предупредил Констанцу, что по его возвращении к ее радости встречи с ним добавится совсем мало денег. Но, естественно, он ни словом не обмолвился о том, что здесь у него была нежная связь с одной хорошенькой певицей из Оперы, Генриеттой Бараниус, которая пела Блондхен в *Похищении из сераля*. В день приезда, узнав, что должны были играть его оперу, Моцарт побежал в театр, где, разумеется, никто не обратил внимания на этого незначительного на вид невысокого человека, скромно расположившегося в глубине партера. Как всегда, *вдохновенный* музыкой, в конце концов он уселся прямо напротив оркестра. В момент, когда скрипки начали фрагмент не в той тональности, он вскочил и громко крикнул: «*Ре, пожалуйста, ре!*» Оркестр остановился, и Моцарта уже собирались выпроводить из зала, когда один из музыкантов его узнал. Началась овация. Моцарт извинился перед дирижером. Спектакль должен был продолжиться, но смущенная певица, певшая Блондхен, категорически отказалась петь, если композитор останется в зале. Начались переговоры, Моцарт вынужден был лично объясняться с хорошенькой девушкой, которая, гордая своей властью над мужчинами — а она была любовницей короля, — решила добавить имя маэстро в список своих жертв. Переговоры закончились несколькими нежными словами, после которых маленькая Бараниус согласилась вернуться на сцену.

Легкомыслие Моцарта никогда не заходило слишком далеко: он был глубоко привязан к жене, и, когда Вольфганг вернулся в свой небольшой венский дом, у него вырвался вздох облегчения. Он никогда не согласился бы жить среди пруссаков, так далеко от Пратера, от кафе, от венской атмосферы и друзей. Он возвращался ничуть не более богатым, чем уезжал: оставшиеся сто флоринов занял у него Лихновски, и вполне могло так случиться, что тот никогда не вернет их Моцарту.

Преследуемый кредиторами, обескураживавший даже доброго Пухберга слишком частыми просьбами о кредите, почти лишенный

возможности давать концерты и растерявший почти всех учеников и учениц (последнюю ученицу он потерял, занимая деньги у ее мужа), Моцарт оказался лишенным средств как раз тогда, когда врач назначил Констанце пребывание на водах в Бадене, а это требовало значительных расходов.

Раздавленный материальными заботами, Моцарт забывал о них, едва погрузившись в чарующий мир музыки. Райский мир, лучившийся неизбывным сияющим светом, атмосфера могучей, безмятежной радости и ангельской веселости захватывали Моцарта, едва он усаживался за клавиру. Начиная сочинять, он отрешался от всего, что его окружало. Друзья могли гонять шары на террасе в Бертрамке или громко болтать и смеяться — Вольфганга ничто не беспокоило, словно некая хрустальная стена отделяла его от людей и превращала повседневную жизнь в обитель радости и счастья. Не страдавший ипохондрией и вовсе не чуждавшийся общения с людьми, он обладал удивительной способностью принадлежать лишь тому внутреннему миру, в который погружался, приступая к работе. Все разочарования, которые вызывало безразличие знати, муки ревности из-за ухаживаний, объектом которых Констанца была в Бадене, необходимость заниматься домашними делами и детьми — всего этого в такие часы для него не существовало. Столь свойственное ему отчаяние никогда не посещало его за работой. И если все четыре последние симфонии, *Ремажор* (KV 504), так называемая *Пражская*, *Ми-бемоль мажор* (KV 543), *соль минор* (KV 550) и *До мажор* (KV 551), названная «Юпитер», выражают духовную озабоченность конечностью человеческой жизни, то страдание, которое заявляет о себе при этом, переносится в сферу, превосходящую фатальность; что еще более важно — возвышенной красотой, которой дышат страницы моцартовских сочинений; сияющей божественной безмятежностью будут проникнуты и композиции для механического органчика в часах, которые он создал для своего рода полунаучного, полуярмарочного зрелища, организованного Кабинетом Мюллера (KV 594). Самое фантастическое из его произведений, *Квинтет для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альты и виолончели*, которое он написал в 1791 году (KV 617) для одной девушки, Марианны Кирхгесснер, восхитительно игравшей на этом удивительном инструменте, стеклянной гармонике, соединяет в себе пение соловья с «музыкой сфер» и духовными песнями.

По возвращении из Пруссии Моцарт в очередной раз воззвал к щедрости Пухберга. Но его письмо уже не было столь отчаянным, как предыдущее: заемщик почувствовал, что сможет отдать другу все, что

занял, так как скоро в его кошелек должны были политься доходы от новой, заказанной ему самим императором оперы *Так поступают все.*

Глава семнадцатая

Большой симфонический триптих

Опера *Так поступают все* обладала теми блеском и глубиной, изяществом и меланхолией, которые не могли не очаровать как разборчивых знатоков, так и легкомысленную публику. Моцарт так рассчитывал на успех, что за несколько дней до генеральной репетиции пригласил услужливого Пухберга и своего учителя и друга, которым всегда восхищался, Йозефа Гайдна, послушать оперу у себя дома. Пухберг должен был убедиться в возможности получения долга, а Гайдн — в чисто музыкальных достоинствах оперы, после чего Моцарт мог, как бы между делом, заговорить о новом займе.

К тому времени материальное положение семьи стало столь тяжелым, что бедняга Моцарт был вынужден прибегать к услугам ростовщиков, требовавших громадных процентов и выдававших наличными только часть договорной суммы, в счет оставшихся денег клиент получал различные, отнюдь не необходимые ему товары, продавать которые несчастный композитор не умел. Расходы угрожающе росли, а новых долгов едва хватало для уплаты процентов по старым. Моцарт понимал в денежных делах не больше, чем Констанца, и был легкой добычей для жуликов и нелегальных ростовщиков, которые со всей мыслимой изобретательностью вовлекали его в подозрительные сделки, ценой его жутких тревог и тихого отчаяния.

Состоявшаяся 26 января 1790 года премьера оперы *Так поступают все* прошла с успехом. Казалось, произведению предстояла долгая сценическая жизнь, но 20 февраля — к этому времени оперу давали только десять раз — умер император. По случаю национального траура все театры были закрыты. Когда они открылись снова, опера *Так поступают все* была почти забыта, а афиши пестрели названиями новых постановок. Такое стечение обстоятельств сказалось на судьбе оперы, обещавшей стать популярной и доходной и способной больше, чем какая-либо другая (кроме, разумеется, *Похищения из сераля!*), понравиться венской публике. Умонастроение преемника Иосифа II, Леопольда II, осложнило ситуацию еще больше. Новый монарх никогда не принимал всерьез гений Моцарта. Может быть, он разделял враждебность к нему своей матери, Марии Терезии, которая, не доверяя его таланту из-за интриг Леопольда Моцарта и не понимая, что же

такого «божественного» находят в произведениях его сына, никогда не выказывала к нему ни малейших признаков благосклонности.

Проявляя скорее слабость, чем собственный вкус, император взялся за реформирование театра, следуя советам соперников директора Оперы Сальери и главного управляющего имперскими театрами Розенберга, которые были уволены со своих постов. Неизвестно по какой причине немилость пала и на Лоренцо Да Понте, а также некоторых певцов, игравших в *Так поступают все*, в частности, на Фьордилиджи-Камиллу Феррарезе, привнесшую в эту роль много изящества и выразительности. Маловероятно, что произведения снова стали бы играть по причине внезапной монаршей опалы. Еще менее вероятным было, что Хофбург закажет Моцарту новую оперу.

Моцарта не лишили его не особенно завидной должности, обязывавшей поставлять «танцевальную музыку» для балов при дворе, но император остался глух к ходатайствам, с которыми к нему обращался Ван Свитен, пытавшийся помочь своему протеже, который надеялся получить место преподавателя музыки императорских детей и второго капельмейстера двора. Поддержанная дипломатом, который пользовался некоторым доверием у Леопольда II, эта просьба все же осталась без ответа. Казалось, монарх просто игнорировал музыканта, и сам этот факт ранил его больше, чем отказ. События разворачивались таким образом, словно император вообще забыл о существовании Моцарта. Его держали в стороне от празднеств при дворе, не пригласили на концерты, которые давались в честь короля Неаполя Фердинанда, хотя в связи с его визитом из опалы был возвращен Сальери, которому было разрешено дирижировать своей новой оперой; музыканты второго плана, например, Вейгль, получили в связи с этим событием важные заказы и лестное вознаграждение. Не фигурировала его фамилия и в списке девятнадцати композиторов, приглашенных прославить своим талантом коронационные празднества, к которым лихорадочно готовился Франкфурт.

На мой взгляд, Леопольд II проявлял такую подчеркнутую враждебность к Моцарту вовсе не из художественных соображений, а из-за его масонской деятельности. Мечтая о роли «просвещенного деспота», Иосиф II, человек либеральных взглядов и благородных чувств, допускал, что реформы необходимы, и, несмотря на свою робкую натуру и непостоянство характера, выказывал себя другом «просвещения». Он не только не противился франкмасонству, но даже признавал благородство его идеалов того периода. Моцарт, как и Гёте, был франкмасоном потому, что считал: единственное, что поможет избежать революции, это превентивные

меры и согласие на законные уступки прежде, чем их потребует народ. Дворяне и даже члены королевской семьи охотно примыкали к первым масонским ломам, а их присутствие привлекало и всех тех, кто мечтал о деятельности в духе порядка и прогресса во благо человечеству. Ложи эти не были ни бунтарскими, ни подрывными; имена самых богатых аристократов значились там наряду с именами известных талантливых людей, а также буржуа. Проницательные умы понимали, что общество благородных людей, охваченных энтузиазмом, и людей решительных, принадлежащих к различным общественным классам, собранное из самых лучших и самых полезных подданных, как показано в *Вильгельме Мейстере*, способно создать тот новый порядок, который может заменить монархию и Церковь, не упраздняя их, в тот момент, когда неизбежная эволюция идей могла привести к упадку, если не к исчезновению «старого режима». Именно потому что франкмасонство не было во Франции достаточно серьезным движением, французская революция оказалась такой радикально жестокой; французские экстремисты упрекали франкмасонов в аристократическом происхождении, умеренности и особенно в том, что они упустили возможность избежать тотального ниспровержения ценностей и осуществить реформы постепенно, без беспорядков и кровопролития. Мощное в германских государствах франкмасонство стало там фактором прогресса и защитником традиционных ценностей, по своему характеру одновременно эволюционных и консервативных, ибо старалось сохранить реальную и оккультную власть в руках умных, бескорыстных людей, владевших административным, политическим опытом и опытом разрешения социальных вопросов.

Редко бывает, чтобы монарх следовал путем своего предшественника. Более серьезный, чем брат, более прагматичный и последовательный, Леопольд II почти неизбежно должен был действовать противоположно тому, что делал Иосиф II. Мария Терезия, женщина с энергичным и властным характером, не терпела никакого ослабления абсолютной власти и ненавидела франкмасонов. Ее второй сын унаследовал от нее эту ненависть и подозрительность, в противоположность Иосифу, которого она обычно распекала за либерализм.

Моцарт не занимался политикой, и хотя и вступил в масонскую ложу, «Коронованную надежду», и даже задумал основать новую ложу под названием «Грот», устав которой сам написал, был движим скорее гуманизмом и человеколюбием, а вовсе не идеей потрясти существовавший порядок. Представляется также, что, если бы эта элита по крови, самоотверженности и таланту смогла сохранить во франкмасонстве

твердые позиции, она оставалась бы наилучшей опорой трона и алтаря при условии, что и трон, и алтарь учитывали бы изменения, произошедшие в западной мысли, и сознавали необходимость с ними считаться хотя бы ради того, чтобы продолжать существовать. То, что человек большого научного таланта и высокой морали Игнац фон Борн стоял во главе самой влиятельной в Австрии ложи под названием «Истинная гармония», было залогом мира и безопасности. Этот всемирно известный физик привнес во франкмасонство духовное величие и самоотверженность.

Французская революция 1789 года встревожила абсолютных монархов и вызвала огонь критики на франкмасонство, которое считалось ответственным за жестокости и беспорядки, царившие в залитой кровью Франции, тогда как само франкмасонство стало первой жертвой революции уже потому, что оказалось неспособным ей помешать. Леопольд II воспользовался этим предлогом, чтобы лишить австрийских франкмасонов той неявной поддержки, которую им оказывал его брат. Он даже запретил эту опасную «секту», что было наилучшим способом сделать ее действительно опасной для монархии, бросив в объятия оппозиции. Из-за принадлежности к франкмасонству Моцарт подпал под эти меры и оказался удаленным от двора, как если бы представлял опасность для трона. Но, желая участвовать в коронационных празднествах, несмотря на то, что его не пригласили, Вольфганг решил на свой страх и риск отправиться в старый курфюрстский город и попытаться на месте добиться такого приглашения. Поскольку денег у него, как обычно, не было, Моцарт понес к ростовщику оставшиеся у него редкие серебряные вещи. И поехал во Франкфурт вместе с Хофером, который всегда составлял ему компанию.

С радостным ощущением денег в кармане — он получил восемьсот гульденов, дав своему заимодавцу Генриху Лакенбахеру расписку на тысячу, — он стойко и весело переносил неприятности: трудности найма лошадей, отсутствие мест в гостиницах, заполненных устремившейся во Франкфурт аристократией, — знатные путешественники, разумеется, ехали быстрее всех и обслуживали их лучше всех. Порой наш музыкант был вынужден останавливаться в частном доме. Коляска, которую они с Хофером купили, стоила очень дорого, но Моцарт вообразил, что ехать в собственной коляске дешевле, — одна из очередных причуд ума, плохо приспособленного к материальным трудностям повседневной жизни. Погода стояла хорошая. В Регенсбурге оба путешественника по-королевски позавтракали, слушая неплохой оркестр и потягивая мозельское вино. Нюрнберг показался Моцарту ужасным, а еда в гостинице отвратительной.

Вурцбург же, напротив, понравился — своим рококо, но они нашли здесь лишь скромное кафе, в котором смогли немного подкрепиться. К тому времени, когда они добрались до Франкфурта, там собралось уже множество людей, и эту суматоху легко себе представить. Хотя в городе было достаточно гостиниц благодаря ежегодной ярмарке, которая привлекала много иностранных клиентов, музыкантам с трудом удалось остановиться в какой-то небогатой гостинице, в самом бедном, расположенном далеко от центра пригородном квартале Заксенхаузен. К счастью, они встретили здесь директора театра Бема, которого Вольфганг знал в Майнце; Бем предложил к их услугам собственные апартаменты над аптекой Адлера. Моцарт сразу принялся за работу: он торопился закончить адажио, заказанное одним часовщиком для часов с музыкой, которые у того были уже почти готовы.

Композитор жил в полном уединении, не выходя из комнаты в первой половине дня, запираясь в своей «дыре», чтобы сочинять; заполнявшая улицу пестрая и шумная толпа интересовала его меньше, чем мысли, которые занимали его воображение и не давали покоя. Однако он ходил и в театр, где встречал многих друзей по Маннгейму, Вене, Мюнхену и Зальцбургу. 5 октября по инициативе Бема должны были давать в честь Моцарта *Дон Жуана*, но, похоже, спектакль так и не состоялся, несмотря на старания директора. Моцарт нашел здесь нескольких покровителей, в том числе графиню Хатцфельд, которая жила в красивом замке в Хеддернхейме под Франкфуртом, и большого любителя музыки банкира Франца Марию Швейцера, очень дружески к нему расположенного.

Моцарт намеревался найти либо среди франкфуртских знатоков, либо среди князей, приехавших для участия в коронации, меценатов, которые обеспечили бы его независимость. Его надежда, как водится, не сбылась, и Вольфганг, ставший на восемьсот гульденов беднее, возвратился в Вену, всем сердцем радуясь встрече со Станци. Он дал всего один концерт 13 октября в зале «Штадттеатра», дирижировал двумя концертами, так называемыми *Коронационными* (KV 459 и KV 537), потом двумя симфониями — нам не известно, какими именно, — и одной фантазией. В этом концерте участвовали также певцы — Маргарет Шик, которая пела Церлину, Сюзанну и Блондхен, и итальянец Франческо Чекарелли, у которого был великолепный голос.

Слушателей, к несчастью, было мало, так как большой парад гессенских полков, проходивший в это утро, и торжественный обед, данный после него уж и не знаю каким князем, мобилизовали зевак и оттянули публику от «Штадттеатра». Крупным аттракционом

коронационных празднеств была премьера *Оберона, короля эльфов* Павла Враницкого, поставленная вечером того дня, когда Моцарт собирался дать второй концерт. Наконец, главным блюдом, предложенным меломанам, было выступление органиста аббата Фоглера, того самого, который много лет назад встал Вольфгангу поперек дороги и теперь вот снова оказался на его пути. Финансовый результат поездки во Франкфурт был равен абсолютному нулю. Невезучий композитор выехал из города 16 октября, оставив в нем свои неоправдавшиеся надежды. Издатель нот Иоганн Андре, которого он пытался заинтересовать некоторыми из своих произведений, отклонил все его предложения.

На обратном пути он остановился в Шветцингене, чтобы осмотреть чудесные сады, и в Маннгейме, где музыканты устроили ему праздник и умоляли остаться, чтобы присутствовать на репетициях и дирижировать постановкой *Свадьбы Фигаро*, Эту оперу, которая, что удивительно, еще ни разу не шла здесь на таком высоком музыкальном уровне, должны были давать 23 октября. В связи с этим молодой актер Бакхаус рассказывал впоследствии следующую историю: он стоял перед дверью в зал во время репетиции, когда какой-то человек невысокого роста, похожий на ученика портного, спросил у него, можно ли пройти в зал и послушать. Бакхаус, естественно, ответил, что это невозможно, на что его собеседник, улыбаясь, возразил: «Может быть, Моцарту все-таки позволительно послушать свою оперу?» Можно себе представить смущение озадаченного актера...

Так, со многими остановками, 10 ноября он вернулся в Вену, с нетерпением ожидая минуты, когда сможет сжать в объятиях свою любимую маленькую жену. Материальное положение этой влюбленной четы оставалось катастрофическим. На глазах несчастных Моцартов вся или почти вся их мебель переехала к ростовщику в виде залога; столовое серебро растаяло одновременно с надеждами и иллюзиями. Результат поездки во Франкфурт был абсолютно нулевым как в смысле репутации композитора, так и в отношении материальной выгоды, которую он рассчитывал от нее получить. Моцарт надеялся снова занять достойное место среди музыкальных знаменитостей своего времени, собравшихся на этот праздник, но и в этом ему пришлось жестоко разочароваться. За исключением старых друзей, никто не обратил внимания ни на него самого, ни на его музыку.

Число учеников — его главный ресурс — уменьшалось; теперь их было только двое, но сколько времени они еще будут заниматься? И тогда, подобно всем людям, обремененным долгами, безденежным и плохо приспособленным к тому, чтобы зарабатывать, он снова пустился в

совершенно фантастические комбинации, которые, по его расчетам, должны были непременно вырвать его из стесненных обстоятельств и позволить спокойно работать. Пребывание Констанцы в Бадене стоило очень дорого, но Вольфганг не осмеливался отказать ей в этом, так как чувствовал, что она там отвлекалась от тягот семейной жизни, к тому же поправляя здоровье. Единственной для него возможностью погасить старые долги было залезть в новые. И на каких условиях! Один ростовщик предложил такую сделку: он дает ему две тысячи гульденов, из которых тысячу наличными и тысячу — сукном, с тем условием, чтобы расписку подписал владелец музыкального магазина Хоффмейстер. При этом ростовщик «довольствовался» двадцатью процентами годовых. Мы не знаем, состоялась ли эта катастрофическая операция, которая могла лишь усугубить положение Моцарта; о своей тревоге он без конца писал Констанце в письмах, которые слал ей во время поездки во Франкфурт. Возможно, эта чудовищная комбинация казалась им, неопытным в таких делах, наилучшим способом выйти из нищеты. Действительно, Пухберг уже подустал без конца посылать им деньги. На последнюю просьбу Вольфганга от 8 апреля 1790 года, терзающую, как жалобный голос ребенка, просящего о помощи, он ответил всего двадцатью пятью гульденами.

Обескураженный, Моцарт уже не в первый раз подумывал об отъезде за границу, поскольку ни Германия, ни Австрия не были готовы обеспечить его средствами к существованию. Отказ Моцарта от недавнего предложения О'Келли не обидел англичан. Другой ирландец, О'Рейли, директор итальянского театра в Лондоне, пригласил композитора провести полтора месяца в британской столице и написать две оперы. Из благородных побуждений он не оговорил при этом никакой «эксклюзивности» и предоставлял музыканту свободу делать в течение шести месяцев все, что тот пожелает, работая надо всем, что ему нравится, лишь бы директор получил обе оперы в установленный срок. Моцарт мог при желании, скажем, давать концерты, и их, разумеется, было бы немало, поскольку английские любители музыки ожидали его приезда с огромным нетерпением.

Почему Моцарт не принял это предложение? Из уважения к императору, который все же не лишил его должности «поставщика танцев», а также, как мне представляется, из-за усталости и растерянности. Его здоровье оставляло желать лучшего. В нем уже не было энтузиазма, присущей юности любви к перемене мест. Чувствительность этого слишком уязвимого человека, чье достоинство так легко было ранить,

подверглась жестокому испытанию. Он был похож на больного, сомневающегося в том, что когда-либо поправится, и потерявшего веру в предлагаемую ему панацею. Если бы он принял предложения, поступавшие из Англии, что было бы с ним по истечении шести месяцев пребывания в Лондоне? Смог бы он там остаться? Если бы ему пришлось вернуться в Австрию, он оказался бы на этот раз в полной изоляции, без средств, без покровительства, ведь (как подсказывала народная мудрость) отсутствующий всегда неправ. Худо ли, хорошо, в Вене он хоть как-то перебивался, сводя концы с концами, и потом, это все-таки была Вена — человек все прощает любимому городу, сама атмосфера которого ему так же необходима, как воздух — легким... И если бы Вена по-прежнему игнорировала Моцарта, у него была еще Прага, приносившая утешение, вдохновлявшая, дававшая радость любить и чувствовать себя любимым.

Пока Констанца принимала ванны в Бадене, жизнь Вольфганга была печальна. В грустном пустом доме на Рау-хенштайнгассе, где он обосновался после бесконечных переездов, он сам вел хозяйство и готовил себе еду в обществе певчей канарейки и белого щенка, заменившего Пимперля, лучшего из друзей детства. Детей Констанца увезла с собой, и он жил совершенно один, ради экономии даже без прислуги. Но физические невзгоды и моральная подавленность не затрагивали истока его возвышенной и чистой духовной радости. Писал ли он менуэты или немецкие танцы для хофбургских балов, великолепный *Квинтет Ля мажор* (KV 581) для кларнетиста Антона Штадлера, чье имя остается связанным с этим блестящим жизнеутверждающим сочинением, *Квинтет для двух скрипок, двух альтов и виолончели Ре мажор* (KV 593), или волнующие и трогательные дуэты смычковых, или же серафический мотет *Ave verum* (KV 618), в котором преображенная, возвышенная страсть лицом к лицу встречается с Божественным и прославляет его ангельским голосом, — Моцарт всегда сохраняет несравненную ясность своей счастливой и нежной души. Соединение с музыкой озаряет душу, укрепляет ее и ведет к тому блаженству, которое наступает через преодоление страдания искуплением. — Можно ли здесь говорить об искуплении? Несомненно, потому что в творчестве Моцарта всегда присутствует религиозность, и именно эта *религиозность* сообщает ему сверхчеловеческую красоту, совершенную гармонию, так что даже в душах тех, кто не верит в Бога, композитор вызывает предвкушение райского блаженства.

Эта совершенная гармония, идеально чистая и полная, возвышающаяся над всеми невзгодами, материальными и моральными, с невероятным блеском проявляется во всех трех последних симфониях, *Ми-*

бемоль мажор (KV 543), соль минор (KV 550) и До мажор (KV 551). Написанные, по-видимому, за два месяца, они свидетельствуют о возвышенности, глубине и высшей степени совершенства, которые у Моцарта всегда неотделимы от того, что принято называть его легкостью. Образуя триптих, они венчают пятьдесят одну симфонию, которые великий музыкант написал за свою жизнь, прочертив некую удивительную кривую, которая начинается с обеих *Лондонских* (KV 16 и KV 19) и *Гаагской симфоний* (KV 22), сочиненных в девятилетнем возрасте, и делает новый поворот с появлением написанной в 1767 году в одиннадцать лет *Симфонии Фа мажор* (KV 76), о которой Сен-Фуа говорит, что «пример таких мощных унисонов и такого прекрасного завершения заставляет задаться вопросом, в каком же внезапном вдохновении ребенок мог достигнуть такого результата?». Действительно, ссылок на пример Абеля и уроки Иоганна Кристиана Баха недостаточно для раскрытия этой тайны. Это один из блестящих, чудесных феноменов гения. Кривая эта завершается в августе 1788 года последней симфонией трилогии, которой совершенно справедливо дали имя *Юпитер* за исходящее от нее поистине солнечное и божественное излучение.

Все три симфонии вместе являют собою удивительное целое, в котором музыкальная мысль Моцарта, его философия жизни, его стиль и почерк достигают волнующей выразительности. Эстетически все они тесно связаны одна с другой, и не только потому, что были сочинены за такое короткое время — всего за два месяца. Их соединяет духовное единство, трудно поддающееся определению, но представлявшееся очевидным большинству биографов Моцарта, и в частности Сен-Фуа, который настаивает, что Моцарт сознательно связывал их между собой, и потому появление именно «троицы» отнюдь не случайно. Он подтверждает свое мнение тем фактом, что «никогда, достигнув зрелости, автор не писал трех столь обширных композиций такого порядка одну за другой, с интервалом всего в несколько дней». Действительно, даты красноречивы: *Симфония Ми-бемоль мажор* была закончена 26 июня 1788 года, *Симфония соль минор* — 25 июля, *Симфония До мажор* — 10 августа. Следовательно, все три были написаны за одно чрезвычайно плодотворное лето. Больше того, Сен-Фуа раскрывает органический порядок их следования: *Симфония Ми-бемоль мажор* видится как некая громадная галерея, с помощью которой автор собирается показать нам теплую, поэтическую красоту мечтаний, населявших тогда его ум, прежде чем на наших глазах отдаться борьбе экзальтированной страсти, которая заявит о себе в *Симфонии соль минор*, после чего он пригласит нас послушать своего рода апофеоз его

музыкального гения, освобожденного от пут, музыку, которую обычно называют симфонией *Юпитер*.

Таков таинственный исток важнейших шедевров, которые еще до *Волшебной флейты* и *Реквиема* представляются нам теперь своего рода завещанием гения. Завещанием еще не полным, поскольку философия Моцарта будет выражена в *Волшебной флейте*, а его концепция бесконечности, диалог с Божественным — в *Реквиеме*, по меньшей мере в тех его частях, которые он написал сам, поскольку другие, возможно, были написаны Зюсмайером по заметкам и черновикам маэстро. Исключим всякую попытку найти в этих симфониях отражение пережитых событий. Они, по меткому замечанию Сен-Фуа, труд, которого нельзя сбрасывать со счетов, не имеют у Моцарта «ничего общего с озарением его внутреннего видения; именно скрытой силе гения, больше чем любой другой неизвестной причине, нам следует приписать создание трех памятников симфонического искусства, венчающих его творчество, а возможно, и всю инструментальную музыку XVIII столетия».

Мы располагаем одним весьма любопытным суждением Рихарда Вагнера о *Симфонии Ми-бемоль мажор*, который, говоря о финале как о «ритмическом движении для прославления оргий», находит ее близкой к *Симфонии Ля мажор* Бетховена, проводя при этом следующее различие: «Разница между этими двумя симфониями состоит в том, что у Моцарта язык сердца проявляется в сладких и нежных желаниях, тогда как в произведении его соперника желание дерзко рвется к бесконечности. В симфонии Моцарта преобладает полнота чувств, в бетховенской — смелое осознание силы».

Симфония Ля мажор Бетховена датируется 1812 годом. Что касается отношений между зальцбургским и боннским мэтрами, то у нас нет уверенности в том, что, как это порой утверждают, последний брал у Моцарта уроки. Мы знаем, что Бетховен, которому тогда было семнадцать лет, приехал в Вену в 1787 году, предшествовавшем сочинению трех вышеозначенных симфоний; он хотел стать учеником Моцарта. Но если они и встретились, что вполне вероятно, непохоже, чтобы плану Бетховена суждено было осуществиться, поскольку Моцарт был слишком занят, чтобы возиться с каким-то неизвестным юношей. Не вызывает сомнений одно: именно учитель Бетховена Неефе, обучавший его в Бонне, послал его к величайшему современному музыканту, которым сам Неефе всегда восхищался. И все же я не припомню никаких свидетельств, подтверждающих, что их встреча состоялась. Что же касается влияния Моцарта на Бетховена, то оно очевидно и глубоко ощущается в симфониях

и квартетах. К тому времени, когда Бетховен в 1792 году возвратился в Вену, Моцарт уже умер. Содержание, которым он наделил свою музыку, имеет огромное значение. «Можно сказать, что в той же мере, в какой *Флейта* относится к области драматической, *Реквием* относится к области литургической. Он расчистил путь будущим поколениям музыкантов, — пишет Паумгартнер. — И так же, как *Фиделио* обусловлен *Флейтой*, *Торжественная месса* Бетховена почти немыслима без глубокого драматизма *Реквиема*».

В. Альберт обнаружил в *Симфонии Ми-бемоль мажор* глубокий пессимизм, аналогичный тому, что проявляется в *Симфонии Ля мажор* Бетховена, с которой, как мы только что видели, ее сравнивал Вагнер, и это мироощущение представляется нам одним из главных элементов романтизма, общего для Моцарта и Бетховена. Что же касается второй симфонии триптиха, *соль минор*, то Шуман, напротив, видел в ней самое оптимистичное, животворящее, солнечное излучение.

Шуман исповедовал настоящий культ Моцарта и глубоко чувствовал его подлинный романтизм. Напомним также, что в творчестве Иоганна Себастьяна Баха, которого мы сегодня воспринимаем как настоящего классика, Шумана поразило его романтизм, что лишнее раз подтверждает, какое разное значение придается некоторым словам и терминам и какими двусмысленностями это чревато. Шуман считал Моцарта достойным фигурировать среди лигистов Давидсбунда, вымышленной ассоциации, призванной защищать романтизм от обывателей, то есть отсталых людей. Их обоих отличали любовь к природе, детству и некая твердая концепция жизни, одновременно идиллическая и драматическая; в своих критических эссе о музыке Шуман всегда говорит о Моцарте с пламенным восхищением. Но, упоминая имя Аполлона в связи с *Симфонией соль минор*, он делает акцент на греческом классицизме, с которым она, по его мнению, роднится, а не на романтизме в собственном смысле этого слова. В противоположность этому Эрнст Теодор Амадей Гофман, добавивший к именам, полученным при крещении, имя «Амадей», чтобы засвидетельствовать таким образом свое преклонение перед Моцартом и желание считать его своим «святым покровителем», с большой поэтической силой и музыкальной интуицией говорил о романтизме Моцарта. В *Крейслериане* он провел небезынтересную параллель между Гайдном, Моцартом и Бетховеном.

«Гайдн, — писал он, — романтически схватывает все человеческое, что есть в человеческой жизни, для массы он более понятен, более доходчив. Моцарт скорее мэтр сверхчеловеческого, того чудесного, что живет в

глубинах нашего рассудка. Музыка Бетховена заставляет сжиматься пружины страха, ужаса, страдания и пробуждает как раз ту самую бесконечную надежду, которая является сутью романтизма. Поэтому уместны вопросы: является ли он чисто романтическим композитором? Не потому ли он мало преуспел в вокальной музыке, которая не несет в себе неопределенной надежды, но лишь воспроизводит эмоции, выраженные словами, как эхо в царстве бесконечного?»

По этой «неопределенной надежде» — немцы переводят данное понятие словом *Sehnsucht*, — которому нет эквивалента во французском языке, Гофман действительно сродни Моцарту. Это видно по поэтико-критической транспозиции *Симфонии Ми-бемоль мажор* в Крейсleriане, которая являет собой любопытный пример особенностей субъективной лирической критики, нередкой у романтиков, и в особенности у Шумана, критики страстной, я бы даже сказал — внушенной страстью, которая является скорее не рациональным суждением, но восторженным обобщением: «Моцарт вводит нас в глубины царства духов. Нас охватывает страх, но страх не мучительный, который, скорее, являет собой предвкушение бесконечного. Любовь и меланхолия поют добрыми голосами духов; ночь улетает в пурпурное зарево; и в какой-то невыразимой надежде мы через вечные сферы обращаемся к плавающим в облаках привидениям, которые дружески манят нас к себе».

Французские романтики, напротив, меньше *отдавались* процессу слушания, сохраняя свою критическую трезвость и отказываясь «теряться» — или «находить» себя — в музыке, которую слушали. Статьи, отчеты о концертах, опубликованные Гектором Берлиозом в «Газетт мюзикаль», не содержат этого страстного акцента и стремятся к объективности. Естественно, Берлиоз в суждениях о Моцарте опирается на всю свою культуру и музыкальные знания, но он не может удержаться от некоторой предвзятости, которая порой граничит с непониманием. Чаще всего от его внимания ускользает все, что есть у Моцарта глубоко драматичного. Его предубеждение в отношении музыки XVIII века, предубеждение чисто французское, принимающее слово *рококо* только в пренебрежительном смысле, мешает ему оценить Моцарта как явление и заставляет писать, например, следующее: «Вечер открыла *Симфония соль минор* Моцарта; это очень мелодично, очень тонко, проработано с большим тактом. Трио менуэта — шедевр наивной грации, которого никто не сможет превзойти. Я говорю трио, потому что сам менуэт возвращает слушателя к тем вольным шуткам, о которых я в свое время писал, выступая по поводу Гайдна». Использование слов «вольная шутка» в применении к Моцарту и Гайдну

выглядит по меньшей мере удивительно и представляется совершенно неуместным, зато позволяет понять, почему французский романтизм с его недосказанностью, ограниченностью, напыщенностью, риторикой и даже с его анахронизмами, состоящими из старого хлама ложной готики и неоготики, оказался неспособным прочувствовать и понять подлинный, весьма органичный и очень чистый романтизм Моцарта.

Зато русский критик Александр Улыбышев, одновременно пылкий и трезвый приверженец культа Моцарта, написал в своем фундаментальном труде о жизни и творчестве мэтра, опубликованном в Москве в 1843 году, самые лучшие «лирические» комментарии о *Симфонии соль минор*, которые стоят в одном ряду со строго техническим анализом наивысшей пробы. Там, где Берлиоз не захотел увидеть ничего, кроме веселой грации, к тому же несколько декоративной, по мнению Улыбышева, как в симфонии, так и в *Квинтете* той же тональности выражены «волнение страсти, желанья и сожаления несчастной любви, но выражены по-иному, и разница заключается в том, что здесь звучит жалоба, сокрытая на самом дне души, наполняющая грудь слушателя безграничной болью, которую невозможно сдержать, и, взрываясь перед лицом всего мира, она готова заполнить его своими стенаниями».

После *Аполлона* — *Юпитер*. Нарастание, которое наблюдается в последовательности симфоний «триптиха», подводит нас к главному шедевру, разумеется, при условии, что мы откажемся от понятия ложного классицизма, который превращает греческие божества в холодные мраморные изображения, лишённые души и жизни. *Симфония До мажор*, получившая ставшее традиционным название *Юпитер*, смущала слушателей и при жизни Моцарта вызывала меньше аплодисментов, чем две другие части трилогии. Критика того времени также была сдержанна, будто боясь того, что было в этом произведении слишком «современным», слишком романтическим, одним словом, превосходящим границы восприятия любителей и знатоков. Они не выказывали ни своего одобрения, ни восхищения по той причине, что то, что они слышали, было для них слишком ново; как сказал Сен-Фуа, «до восхода солнца 10 августа 1788 года не рождалось ничего столь важного и возвышенного; ни в оркестре, ни в каком-либо центре камерной музыки никто ничего подобного никогда не слышал». Моцарт слишком опередил вкус и общую чувствительность публики, чтобы можно было ожидать справедливой оценки основных достоинств этого поистине потрясающего произведения, которое и не могло быть встречено иначе аудиторией XVIII столетия, неспособной найти этому магистральному произведению место в общем

потоке нарождавшегося тогда романтизма.

«И вот со всей своей озаренной счастьем смелостью, по побудительным мотивам, нам не известным, — добавляет Сен-Фуа, — Моцарт возводит свое блестящее здание и венчает его обширным инструментальным «хором», где все, что живет старой музыкой, внезапно молодеет, объединяясь с музыкой, которая приветствует будущее». Действительно, симфония *Юпитер* воплощает в себе самый яркий и плодотворный синтез музыки классической и романтической. Рихард Вагнер столь глубоко это чувствовал, что, сочиня самую необычную симфонию из тех, что он когда-либо написал (примерно в 1830 году), он взял за образец симфонию *Юпитер*, художественные достоинства которой почти через пятьдесят лет после ее появления на свет стали еще более очевидны; автор *Тристана* и *Парсифаля* также почерпнул из нее и полезные уроки, и волнующие примеры.

Симфония *Юпитер* — предвестница не только *Волшебной флейты*, *Милосердия Тита* и *Реквиема*, которые за нею следуют, но также и всего дальнейшего бурного развития романтической музыки в полном смысле этого слова — с Бетховеном, Шуманом и Брамсом. Закончим суждением Сен-Фуа: «На тридцать втором году жизни мэтр со всей силой свойственной ему выразительности и с глубочайшим тактом берет все элементы, которые использовали самые яркие его предшественники, и показывает нам, что музыка сделала до него и что она сделает лет через пятьдесят. Нас не должно удивлять, что слушать такое произведение кому-то было слишком трудно... Если, как мы об этом уже говорили, это светлое здание представилось несколько смазанным, прикрытым тяжелыми тучами периода романтизма, то в наши дни оно предстает перед нами, кажется, более сверкающим, стройным и возвышенным, чем в прежние времена. И в свете своей тональности До мажор возносится к небу... Нужно признать, что начиная с 1789 или 1790 года качество вдохновения Моцарта изменилось: своего рода очищение, сопровождающееся чувством покорной усталости, придает его творчеству красоту, лишённую всякой страсти, свободную от всякого волнения, свидетельствующую о чуть ли не небесной умиротворенности. Похоже, он окончательно завершает, словно запечатывая, тремя этими великими симфониями самый «романтический» период своей жизни, период, в котором осталась его пылкая смятенность чувств, так что для него наступало время восхождения к более возвышенным сферам». Над этими «более возвышенными сферами» господствуют три вершины, поднимающиеся почти одновременно в том смысле, что Моцарт работал над этими тремя произведениями в одно и то

же время. Несмотря на сугубо личный характер, *Милосердие Тита*, *Волшебная флейта* и *Реквием* являются по-настоящему современными произведениями не столько в хронологическом смысле, но в гораздо большей мере потому, что, выйдя из периода большого симфонического триптиха, вдохновение Моцарта разделилось на три потока. Один, с *Милосердием Тита*, устремился к греко-латинскому классицизму, пример которого мы уже видели в *Идомене*, сюжет которого основан то ли на истории, то ли на эллинической легенде. Великим оперным композиторами XVIII века Рим и Греция предлагали широкий выбор сюжетов: *Орфей* Глюка, как и *Дидона* Пиччини, были превосходными образцами «ожившего» классицизма, несколько приподнятого в преддверии романтизма. В *Милосердии Тита* наличествует эквивалент того, что будут делать в живописи немецкие художники Корнелиус и Карлсен. Таким было движение Моцарта к обогащенному, углубленному, развернутому классицизму.

Волшебная флейта стала философским завершением мысли художника в момент широчайшего и чистейшего расцвета его искусства. Наконец, третьей вершиной стал *Реквием*, история заказа которого окутана тайной, сильно взволновавшей Вольфганга и омрачившей конец его жизни. Восхождение гения Моцарта одновременно к трем вершинам музыкального творчества показывает, как твердо в конце своей короткой жизни могучей, опытной рукой он правил возносившей его все выше колесницей, которую несли три горячих боевых коня.

В *Милосердии Тита*, которое он тогда же написал для пражской Оперы, могучая и спокойная безмятежность музыки классицизма достигает грандиозного размаха, который вызывает ассоциации с музыкой Генделя и Баха, хотя почерк этого произведения совершенно нов. В совокупности творчества Моцарта *Тит* представляет собой эквивалент *Ифигении Гёте*; я имею в виду особое качество классицизма, рождающееся из тех энергии и ясности, с какими скрытый романтизм чувства по-прежнему управляется волей духовного порядка, возвышенного равновесия. Во Франции мало знают это произведение, в котором Моцарт предстает во многом непохожим на те представления о нем, которые основаны на стремлении упростить сложные нюансы творчества этого гения. *Тит* был вещью, написанной *по случаю*: Гвардазони, принявший на себя руководство пражским театром, заказал его композитору для празднеств по случаю коронации Леопольда II, которая должна была состояться 6 сентября 1790 года. У Моцарта было чуть больше месяца, чтобы написать оперу, сильно отличавшуюся от сочиненных ранее, а либретто, переделанное Маццолой

из *Titta* Метастазіо, налагало на его вдохновение большие ограничения. Действительно, сюжет, как и требовал заказчик, был традиционно банальным, в атмосфере же этой истории было что-то леденившее душу. Имперский Рим с его грубостью, роскошью и театральностью не имел ничего общего с тем романтическим миром рококо, к которому тяготел ум Моцарта. Его собственный классицизм был весьма далек от классической концепции римской культуры. Либретто Метастазіо так же мало годилось для того, чтобы вдохновить Моцарта, как, к примеру, александрийские стихи Расина. Несмотря на эту изначальную несовместимость, Вольфганг прекрасно воссоздал атмосферу Палатинского холма и Форума. Ему удалось написать классическое по своему характеру произведение просто потому, что он не пытался следовать классицизму. Его *Titta* столь же благороден, как *Альцеста* Глюка, столь же чист и драматичен в своем равновесии и в своей простоте.

Это произведение не имело ничего общего с *Дон Жуаном*; оно было слишком холодным, чтобы привести в восторг богемскую публику, которой были свойственны скорее романтические чувства и которая именно по этой причине так тепло принимала прежние сочинения Моцарта. Успех *Милосердия Тита* был, если можно так выразиться, *успехом уважения*. Вольфганг не был этим удивлен, но все же страдал, так как Прага приучила его к бурным овациям, которых в тот вечер не было; может быть, их сдерживала сама торжественность церемонии, а возможно, и непривычная для произведений Моцарта классическая напряженность. Вольфганга утешила любовь его друзей Душеков, развеселила и успокоила радостная атмосфера Бертрамки. С террасы барочной виллы было видно, как извиваются улочки старой Праги, уставленные дворцами в стиле рококо и готическими церквями. Пики колоколен и башенки пронзали осенний туман, поднимавшийся над Влтавой. Царило беспечное, радостное настроение, и как всегда, когда его окружали красивые женщины и добрые друзья, чистое, детское сердце Моцарта радостно билось.

В том году он не задержался в столице Богемии. Хотя в Вене его ожидало скудное существование в доме, не оглашавшемся болтовней и песнями Констанцы, ему не терпелось возвратиться домой. Теперь, когда он покончил с этой римской оперой — какие же скучные люди все эти патриции, императоры, церемонные и чопорные сенаторы! — он возвращался к проекту, который с некоторых пор наполнял его тем самым чувством радостной тревоги, какое он испытывал всякий раз, когда в нем зрел новый шедевр. Возникало много сомнений по поводу своеобразного сюжета феерии, который принес ему директор *Theater auf der Wieden*

коварный Шиканедер, чтобы возбудить воображение. Экстравагантный сюжет, порожденный разумом экстравагантного Шиканедера...

Глава восемнадцатая

Шиканедер

Иоганн Йозеф Шиканедер, который позднее сменит два свои имени на Эмануэль, родился в Штраубинге в 1751 году в бедной семье, впавшей в нищету, когда умер его отец, что случилось всего через несколько лет после рождения «отца» *Волшебной флейты*. Мать Шиканедера завела небольшую торговлю свечами и другими церковными предметами в лавочке возле собора. Дети унаследовали музыкальные таланты отца: старший, Урбан, поступил валторнистом в оркестр епископа Фрайзингского, второй сын, Иоганн Йозеф, окончил коллеж, где его научили основам латинского и греческого языков, чем он всегда гордился. Свой вклад в семейный бюджет он вносил, играя по воскресеньям на скрипке на ярмарках и крестьянских свадьбах. Он с таким удовольствием предавался этому занятию, что позднее вместе с двумя товарищами избрал опасную профессию бродячего музыканта, ночуя то у добрых людей, гостеприимно предоставлявших им свой кров, а то и под звездным небом. Годы кочевой юности позднее вдохновили его на создание либретто, в котором он описал тяготы и радости этого бродячего существования, назвав его *Радостная нищета*.

Нужно быть очень юным, чтобы с легким сердцем переносить нищету. Пресытившись этим веселым приключением, Шиканедер поставил перед собой цель посвятить себя профессии, требовавшей меньше фантазии, но и меньше связанной с лишениями и невзгодами. Во время одного из своих скитаний он завязал дружбу с труппой таких же бродячих актеров. В ту эпоху в Германии почти все театры переезжали с места на место. В первой части своего *Вильгельма Мейстера* Гёте описал, как такие бродячие актеры кочевали по дорогам, останавливались в городах или деревнях, а затем снова отправлялись в путь навстречу новой удаче. Это было одновременно и привлекательно, и убого. К тому же общество относилось к актерам с изрядным презрением; при этом наибольшей симпатией пользовались бродячие акробаты и дрессировщики медведей. Шиканедер поставил свой талант музыканта на службу одной из таких трупп. Открыв в себе актерское дарование, он вскоре стал одной из «звезд» труппы Андреаса Шопфа, где блистал в ролях юного премьеры, что не мешало ему петь в зингшпилях и операх — репертуар бродячих трупп был чрезвычайно богат и разнообразен, — сочинять комедии и либретто, а в случае необходимости

— помогать машинистам сцены.

В таких кочевых сообществах, из которых в конце концов родится немецкий национальный театр, о чем мечтали Гёте и Лессинг, встречались превосходные актеры. Условия работы требовали, чтобы они могли играть самые разные роли — в комедиях и трагедиях, в оперетте и опере, — и это способствовало формированию богато одаренных, незаурядных личностей. Они играли Шекспира, Лессинга и Гёте. В репертуаре Шопфа стояли *Ричард III*, *Макбет*, *Отелло*, *Гамлет*, *Ромео и Джульетта*, *Мисс Сара Сампсон*, *Эмилия Галотти*, *Минна фон Барнхельм*, *Клавиго* и даже... *Семирамида* Вольтера. Они изображали влюбленных, тиранов, исполняли все вокальные партии, для которых подходили их голоса. Играл и Шиканедер — разумеется, любовников; он влюбился в юную актрису Элеонору Ард, певицу и танцовщицу, отлично справляющуюся с ролями горничных, любовниц, наивных юных девушек и принцесс, как утверждалось в афише Шопфа. Она была неподражаема в ролях Дездемоны и Офелии. Шиканедер женился на ней в Аугсбурге в 1777 году, потом, после ссоры с Шопфом, покинул его труппу и присоединился к новой, возглавляемой Мозером, который, признавая многочисленные таланты новичка, практически переложил на него руководство своим театром. В период, когда Шиканедер завоевывал громкий успех в мюнхенском театре своей интерпретацией *Гамлета*, там же оказался и юный Моцарт, тщетно пытавшийся подыскать себе работу.

Прошедшему школу директора Мозера Шиканедеру захотелось стать хозяином собственной труппы. Он отделился от Мозера и отправился на поиски удачи. Риск был велик; он должен был кормить компанию из двадцати девяти актеров и двадцати двух танцоров. Пьесы менялись почти ежедневно. К своим обычным ампуа Шиканедер добавил благородного отца, героя и крестьянина. Он обладал воистину артистической натурой, позволявшей ему играть любые роли, и именно этот дар перевоплощения сделал из него великого актера. В Мюнхене его ожидал оглушительный успех, о котором писали газеты: публика вынудила его бисировать весь последний акт.

Чередую водевиль с трагедией, оперу с мелодрамой — в соответствии с изменчивыми вкусами публики, которую следовало заинтриговывать постоянными переменами, — Шиканедер вводил новации в мизансцены, которые призваны были усиливать восхищение и увеличивать наслаждение зрителей. Создатель пьес большой зрелищности, причем не в феерическом стиле XVII и начала XVIII века с Галли Библиена и Бурначчини, а в духе реализма, о котором уже заявил *Свободный театр*, Шиканедер задумал

поставить драму Мёллера периода «Бури и натиска» *Граф фон Вальтрон*, добавив к маршировке войск и батальным сценам, которые были в сюжете, музыкальное сопровождение в виде фанфар. Он поставил спектакль настолько изобретательно, что порой казалось, будто музыка доносится издалека, потом внезапно она раздавалась прямо за занавесом, заставляя зрителей вздрагивать и создавая ту атмосферу ужаса и тревоги, которая отвечала довольно «черной» пьесе Мёллера. Ободренный триумфальным успехом, Шиканедер придавал все большее значение постановке пьес. Будучи очень взыскателен к тексту, который всегда или почти всегда получал от самых крупных драматургов — как и Гёте, он исповедовал культ Шекспира, — он усиливал и внешние эффекты, призванные поразить публику. Своей деятельностью он, несомненно, оказал значительное влияние на развитие романтизма. Бравируя отлучением от церкви, которому был подвергнут, когда поставил драму Мартина Мёллера периода «Бури и натиска» *Юный Зигварт*, он, опираясь на свой авторитет и свой талант, навязывал публике самые дерзкие произведения. Теперь у Шиканедера были слава и деньги. Он разъезжал в карете, ходил в обуви с красными каблуками, носил шелковые чулки, позолоченную серебряную шпагу и шляпу с перьями и слыл кумиром восхищенных зрителей Штутгарта, Ротенбурга, Линца, Мюнхена, Нюрнберга, Нойбурга — во всех городах, куда его увлекал темперамент кочевника, ему удавалось обрести восторженных слушателей, чьи аплодисменты пьянили его.

Когда 17 сентября 1780 года он обосновался в Зальцбурге, семья Моцарта сразу же присоединилась к самым пламенным почитателям Шиканедера. Чтобы ответить на благосклонность, которую проявил к нему князь-архиепископ, позволив остановиться на полгода в его епископальном городе, Шиканедер поставил для зальцбуржцев лучшие пьесы своего репертуара: драму Лейзевица *Юлиус из Тарента*, которая была одним из шедевров периода *Бури и натиска*, *Севильского цирюльника* Бомарше, для которого композитор Бенда, чьи оперы *Ариадна на Наксосе* и *Медея* также были поставлены здесь Шиканедером, написал прекрасную партитуру, *Агнессу Бернауэрову* Тёрринга, *Короля Лиры* и комедию *Лодка*, автором которой был он сам. Самый большой успех ему принесла драма Тёрринга, в которой он был и актером, и постановщиком. Зрители съезжались из всех окрестных городов. Многим не удавалось попасть в театр из-за отсутствия свободных мест. Больше всего аплодировали, разумеется, в самых реалистичных местах, и сопереживание зрителей было так велико, что актера Веллершенка, игравшего предателя, постоянно оскорбляли на улицах города и даже чуть не убили в каком-то ресторане. Сцена, в которой

Агнес бросается в воду с моста и тонет, каждый вечер вызывала протесты большой части публики, кричавшей: «Спасите ее!.. Лучше утопите Вицедома!» Вицедом был предателем, которого играл тот самый Веллершенк. Чтобы удовлетворить этих сумасшедших, Шиканедер в один из вечеров объявил, что на этот раз, в виде исключения, будет балансировать на перилах моста и утонет... Вицедом, за что зрители его горячо благодарили.

Вскоре после приезда в Зальцбург Шиканедер завязал дружбу с такими постоянными посетителями театра, какими были Моцарты. Он знал о Леопольде по его репутации. В знак уважения он обеспечил ему бесплатный вход в театр на всю семью по первой же его просьбе. В благодарность Моцарты пригласили его к себе, и он стал завсегдатаем их дома. Страстный любитель театра, Вольфганг понимал, что многому может научиться у такого превосходного актера, как Шиканедер. Он высоко ценил его пьесы и либретто зингшпилей: тот не был выдающимся поэтом, но талантливо сочинял театральные диалоги, а также был достаточно хорошим музыкантом, чтобы подбирать слова, которые поддерживали бы арию или речитатив. Оба бонвиваны, весельчаки, любители простых, порой ребяческих удовольствий, Моцарт и Шиканедер прекрасно понимали друг друга, и совершенно естественно, что им захотелось вместе работать.

Любовь актера к мизансцене вдохновила его на создание своего рода «высокозрелищной оперы», одновременно феерической и реалистичной, идея которой позволяла бы менять обстановку на глазах у зрителей, использовать ошеломляющие декорации, необычно трактовать прошлое. Одновременно с классической Грецией Винкельмана входил в моду ориентализм. Франкмасонство, весьма активное в тот период, украшало свои ложи в соответствии с египетскими мистериями, которые вдохновляли артистов Рима уже в то время, когда культ Изиды в империи связывался с культом Юпитера. Австрийский франкмасон Тобиас фон Геблер написал египетскую драму Тамос, Шиканедер тут же включил

ее в свой репертуар. Было совершенно естественно, что он попросил своего друга Моцарта написать сценическую музыку для этой драмы, которая рассказывала о любви принца Тамоса и принцессы Тарсис, любви, которой противостояла ревность принца Ферона, отвергнутого принцессой, и верховной жрицы Солнца Мирзы, чьи обольстительные авансы игнорировал Тамос. Благодаря покровительству жреца Сетоса, высшего служителя храма бога Солнца в Гелиополисе, влюбленные преодолевают все препятствия и заключают брак в этом храме.

Моцарт был потрясен этой историей, но не столько романтическими

перипетиями, которые в ней происходили, сколько вытекавшим из нее символическим уроком. Оказавшись перед угрозой желаний и мстительных замыслов злых сил, мужское и женское начала соединяются в союз под эгидой божественного начала, которому у влюбленных хватает мудрости подчиниться. Франкмасон Геблер передал основной смысл этой драмы, но, на взгляд Моцарта, недостаточно его развил. *Тамос* был для него всего лишь эскизом, из которого можно было сделать шедевр. В беседах обоих друзей не раз заходила речь о развитии этого сюжета с сохранением египетских декораций, которые лучше, чем что-либо другое, соответствовали и *таинственной* атмосфере, и самой истории, во всяком случае в ее основе, которую Геблер не сумел развить.

Однако проект этот не состоялся, поскольку Моцарт в ноябре уехал в Мюнхен, чтобы наблюдать за постановкой и исполнением *Идоменей*. Говорят, Шиканедер был так огорчен этим отъездом, что в отчаянии бежал за коляской, увозившей друга, а Вольфганг долго махал рукой из окна, пока его расстроенный товарищ не скрылся из вида. В свою очередь и труппа покинула Зальцбург в феврале 1781 года; прошли годы, прежде чем композитор и актер смогли встретиться снова.

В течение всего времени их разлуки Моцарт шел все дальше по пути духовного совершенствования, Шиканедер же, казалось, позабыл о своих первоначальных замыслах в отношении необычайных зрелищных эффектов и сценического реализма. Он поставил на пленэре *Графа фон Вальтрона*, сделав из него поистине выдающийся спектакль. Зрители увидели лагерь из двух сотен палаток, кавалерию, словом, занятых в постановке было столько, что они чуть ли не превосходили число зрителей, хотя в последних также не было недостатка, так как интерес зрителей к театру Шиканедера, этого творца ошеломляющих чудес, не ослабевал. Когда плохая погода мешала давать *Вальтрона* на открытом воздухе, Шиканедер превращал театр в одну огромную палатку и так располагал изобретательных и ловких иллюзионистов, что они создавали полное впечатление бесконечного пространства.

В 1786 году он поставил грандиозное зрелище на основе этих пьес, используя воздушный шар барона Максимилиана фон Литгендорфа. Этот дворянин с энтузиазмом воспринял сообщение об изобретении братьев Монгольфье; подвиги аэронавта Бланшара побудили его сравняться с французом и даже превзойти его успех. Вся Германия не думала больше ни о чем другом, кроме знаменитого шара. Когда Литгендорф объявил, что впервые поднимется в небо в Аугсбурге, в городе произошла настоящая свалка: расталкивая друг друга, люди старались занять места, которые

были чуть ли не на вес золота. Численность толпы любопытных оценивали цифрой в сто тысяч человек. Народ съезжался из Вены, Мюнхена, Страсбурга, Нюрнберга и даже Праги. Лишь очень немногим привилегированным персонам достались места на трибунах, построенных для четырех тысяч зрителей, в числе которых были и оркестры, и хор трубачей. В кафе и лавочках продавали всякую снедь и прохладительные напитки. Леопольд Моцарт проявлял большой интерес к удивительному событию, которое должно было прославить его родной город, и именно из его писем к Наннерль нам известно обо всех перипетиях этого дела.

Подъем был назначен на 24 августа, но помешала плохая погода. Когда небо прояснилось, оказалось, что шар неисправен из-за какого-то конструктивного дефекта. Короче говоря, незадачливый изобретатель в один прекрасный день исчез, оставив массу долгов, которые благородно оплатил барон Тун. К сожалению, ничего не досталось Шиканедеру, который сочинил и поставил зингшпиль под названием *Шар*, его кульминацией было бегство персонажей на захваченном воздушном шаре в тот самый день, когда Литгендорф собирался совершить свой подвиг. Премьера зингшпиля откладывалась столько же раз, сколько и подъем на шаре, и когда предприятие неудачника-аэронавта рухнуло, потонув в ярости и насмешках публики, не могло быть и речи о том, чтобы давать пьесу о бесславно провалившейся затее. Отныне лучше было вовсе не вспоминать о воздушном шаре; зингшпиль потерпел полное фиаско.

Шиканедер утешался, устраивая все более сенсационные зрелища. В памяти зрителей останется знаменитая кавалькада валькирий, которую он включил в пьесу Иоганна Эвальда *Смерть Бальдера*. Он сочинил драму *Великий Превос*, позволявшую вновь задействовать войска, которые он так любил, с тем чтобы вызвать у зрителей одновременно удивление, восхищение и ужас, а также эпическую пьесу о битве героя Доллингера с язычником Крако, кульминацией которой был переворот на одном острове. Он поставил также на пленэре *Разбойников* Шиллера с огромной массовой, использовав поистине потрясающую мизансцену.

Шиканедер прежде всего был человеком театра. Однажды он ответил критикам, что «писал не для читателей, а для сцены», и это действительно так и было. Он рассчитывал именно на театральный эффект, желая усилить эмоции публики, и когда видел, что зрители плачут, чувствовал — его цель достигнута. Понятие «искусство для искусства» было совершенно чуждо человеку, писавшему с легким цинизмом: «Моей единственной целью является работа для кассы директора и выявление того, что именно вызывает самый большой эффект на сцене, чтобы заполнять одновременно

и зал, и кассу». В Регенсбурге он шел от одного успеха к другому, и сборы давали ему основание гордиться собой, пока из-за связи с одной актрисой он не поссорился с князем, который давно косо поглядывал на слишком нежные отношения, завязавшиеся между его любовницей м-ль Гильдебранд и директором театра. Неизменным желанием Шиканедера после отъезда из Зальцбурга было встать за пульт дирижера постоянного театра, что прекратило бы его бродяжническую жизнь, от которой он начал уставать. Действительно, в те времена, когда людей театра считали чуть ли не отверженными, положение актеров было слишком шатким. Коморцински рассказывает в связи с этим любопытный анекдот. В 1778 году, когда труппа Шиканедера, как обычно, скиталась, артисты, уныло шагавшие по пыльной дороге йод невыносимым августовским солнцем, умолили работавших в поле крестьян дать им напиток, что те охотно сделали. А чуть позже в поле разразилась такая дикая гроза с градом, что суеверные крестьяне сочли это небесной карой за ошибку, которую они совершили, напоив водой этих бродяг. И они пустились вдогонку за комедиантами, чтобы наказать их за то, что те навлекли на их поля небесное проклятие.

Когда его оставила жена, ушедшая к актеру и драматургу Фриделю, с которым Шиканедеры некоторое время работали вместе, Эмануэль обосновался в Вене. Он разыскал там Моцарта и прочел ему свою адаптацию одной французской пьесы, которая вызвала большой скандал и была запрещена германскими монархами для постановки, — *Женитьбы Фигаро*. Пораженный горькой силой пьесы, Шиканедер мечтал увидеть ее на сцене, но этому мешало императорское вето. Тогда бывший директор театра подписал ангажемент в «Националь-театр» в качестве актера и певца, но, охваченный ностальгией по крупным зрелищам, испросил разрешения на строительство театра на бастионе» Его просьба была основана главным образом на амбициозном желании создать в Австрии немецкий театр, способный конкурировать с итальянским и французским. После ряда трудностей и интриг ему наконец разрешили построить в пригороде зал для немецкого театра. Он бы и построил его, если бы интриги Сальери, который работал на своих соотечественников итальянцев, а главным образом нехватка денег, не парализовали строительство накануне завершения. И только в 1789 году Шиканедер с помощью «брата масона» Йозефа Бауренфельда, принадлежавшего к той же ложе, что он и Моцарт — *Коронованная надежда*, — смог наконец вместе со своим «Фрайхаузтеатром» вступить в борьбу с итальянцами, занимавшими руководимый Маринелли театр Леопольдштадте.

С обычной находчивостью Шиканедер сразу же определил, какой именно род зрелища нравится венцам, и пошел им навстречу: он ставил легкие, приятные музыкальные комедии, в которых появлялись типажи, знакомые городу; комический, персонаж, туповатый Антон, которого пел сам Шиканедер, вскоре стал идолом венцев, обойдя даже знаменитого Касперля у Маринелли. В труппу входили обе свояченицы Моцарта — Жозефа, блестящая колоратурная певица, вышедшая замуж за скрипача Хофера, и София, муж которой тоже был музыкантом и певцом, а также любимая ученица Моцарта Анна Готлиб — ей было всего пятнадцать лет, но она обладала исключительным талантом драматической певицы и была превосходной актрисой. Шиканедер собрал оркестр из тридцати музыкантов во главе с юным Хеннебергом, создавшим один из лучших ансамблей, которые в то время можно было услышать в Вене. Этот оркестр успешно конкурировал с «Националь-театр», «Кернетер-тор-театр» и с труппой Маринелли, обосновавшейся, как уже говорилось, в предместье Леопольдштадта. Можно было бы многое сказать о влиянии, которое оказали в то время пригородные театры на формирование и эволюцию музыкального вкуса венцев, равно как и о пользе децентрализации.

Либерал, друг реформ, желавший при всех обстоятельствах вести себя как «просвещенный» монарх, Иосиф II хотел найти лекарство против печального положения актеров. Учреждение стационарных театров с постоянной труппой должно было приблизить актеров к жизни буржуа. Увидев, что они способны укорениться и вести оседлую жизнь, их неизбежно перестали бы считать «бродягами», которыми они оставались в социальном и даже официальном смысле этого слова. Император охотно бывал у актеров, что побуждало знать менять свое к ним отношение. Таким образом, старый предрассудок, накладывавший на них клеймо отверженных, исчез, во всяком случае из обихода высших слоев общества, поскольку буржуазия продолжала сторониться «бродячих комедиантов». Важно также и то, что актеры, со своей стороны, прилагали необходимые усилия для того, чтобы доказать абсурдность и несправедливость унижавшего их отношения. Шиканедер составил и вывесил в фойе театра регламент, устанавливавший строгое наказание за нарушения дисциплины в труппе. Этот регламент напоминал тот, с помощью которого Гёте в бытность директором веймарского театра подчинял самых мятежных из своих пансионеров. Штрафы, которые взимал Шиканедер, должны были пополнять кассу помощи бродячим актерам.

Опыт, приобретенный за долгие годы бродяжничества, многому научил Шиканедера и разбудил в нем желание совершенствоваться в

творчестве. Легкие, простые зингшпили, в которых венские буржуа узнавали себя со всеми своими привычками, очаровательными и смешными, больше его не удовлетворяли. Он не жаждал крупных зрелищных постановок, которые обеспечивали неизменный интерес у провинциалов и вызывали у венцев скорее насмешку, чем восхищение. С новыми возможностями и опытом, с превосходными певцами и прекрасным оркестром Шиканедер чувствовал себя способным сделать что-то очень значительное. Если бы можно было соединить в одной пьесе превосходную музыкальную партитуру и поражающее воображение зрелище, успех был бы полным, утонченные знатоки и меломаны нашли бы в ней то, что им нужно, тогда как менее образованная публика дивилась бы хитроумным машинам, смене декораций на глазах у зрителей и восточным чудесам, число которых умножили бы для ее удовольствия.

Поскольку такой пьесы не существовало, ее следовало создать. Шиканедер, считавший себя большим поэтом, решил, что не может сделать ничего лучшего, чем заручиться согласием на сотрудничество с крупнейшим музыкантом своего времени. Он напомнил Моцарту историю с египетским принцем Тамосом, о котором шла речь десять лет назад. Оба поразмыслили над этой символической авантюрой, и у них созрела идея. Пришло время воплотить ее в жизнь, перейти к действию. Вспоминая *Тамосу*, они решили разработать сценарий и текст *Волшебной флейты*, речь о которой пойдет в следующей главе этой книги.

Волшебная флейта породила новый, ставший неизменно популярным жанр, что показывает хотя бы число подражаний ей на венских сценах: *Благодетельный дервиш* Шакка и Герля, сюжет которого автор либретто Шиканедер заимствовал из *Джиннистана* Виланда, *Зеркало Аркадии*, сочиненное Зюсмайером, учеником и правой рукой Моцарта, *Принц из Итаки* Гофмейстера, *Хелленберг* Вельфля, *Волшебная стрела* Ликля, *Вавилонские пирамиды* Галлуса-Медерича... В них можно встретить типы *Волшебной флейты*: юный принц, прошедший через испытания, чтобы завоевать любовь несчастной принцессы, злые силы в виде колдунов или волшебников, волшебства, чудеса. Все это отвечало романтическому вкусу к фантастическому; можно сказать, что Шиканедер сумел создать жанр, существенно отвечавший духу эпохи, используя сверхъестественное, поэзию нереального, восточные декорации, добавлявшие к стремящемуся быть глубоким символизму обаяние бывшей тогда в чести экзотики.

Как известно, Гёте придумал продолжение к *Волшебной флейте*, которое показывает, насколько его взволновала опера Моцарта и какое обилие возвышенных аллегорий он в ней обнаружил. Наконец, в 1798 году

на сцене «Театра во Фрайхаузе» появилась *Борьба против элементов Винтера*, с подзаголовком: *вторая часть Волшебной флейты*. Мы обнаруживаем в ней знакомые персонажи Памину и Тамино, которые должны снова перенести жестокие испытания: их запирают в лабиринте, выход из которого им предстоит найти, — лабиринте инициации, лишь намек на который содержится в *Волшебной флейте*. Зато у Моностатоса появляется супруга, мавританка Кура, а Папагено отправляется на поиски своих родителей. Музыка Винтера, разумеется, не сравнима с музыкой Моцарта, но представляется значительным тот факт, что через десять лет после создания *Флейты* оживленные Вольфгангом символы сохраняли всю свою жизненность.

Шиканедер навсегда останется верным покойному другу. 23 ноября 1792 года он даст сотое представление сочиненного вместе произведения, прошедшее, как всегда, с неизменным успехом. Когда шла *Волшебная флейта*, в театр нельзя было попасть уже в пять часов, при том что спектакль начинался в семь. Двухсотое представление состоялось 22 октября 1795 года и было встречено с тем же восторгом. Еще часто давали *Похищение из сераля*, *Милосердие Тита*, *Свадьбу Фигаро*. Шиканедер сделал немецкую адаптацию *Так поступают все*, и один Бог знает почему изменил имена персонажей *Дон Жуана*.

Его театр получил самую широкую известность благодаря качеству поставленных опер. Несмотря на враждебное отношение Констанцы Моцарт, злбу соперников и критиков, строго осудивших публикацию его полного собрания сочинений, он неустанно продолжал свою деятельность. Однако дело кончилось тем, что расходы стали превышать доходы, и он вынужден был уступить свой театр Зиттербарту, который оставил его в труппе в качестве художественного руководителя. Вместе со своим новым партнером он основал сцену, снабженную самыми современными» усовершенствованиями, «Виденертеатр», который был открыт 13 июня 1801 года. Поскольку часто шли дожди, а зрителям было трудно находить экипажи после спектакля, Шиканедер решил предоставлять им зонты за скромную плату в двенадцать крейцеров — нововведение, высоко оцененное посетителями театра.

Но и этого фаната сцены одолевала усталость. Врач прописал Шиканедеру отдых с режимом, сильно огорчившим этого любителя вкусно поесть и выпить хорошего вина. Он отправился в сельскую местность, в свое имение в Нуссдорфе, утопавшее в прекрасных садах. Художник Сакетти украсил большую гостиную фресками на темы, заимствованные из *Волшебной флейты*. Несмотря на богатство, на роскошь дома, в который он

привез даже алтарь XVIII века, чтобы украсить часовню, жизнь деревенского помещика совершенно не устраивала человека, который умирал от беспокойства, если не дышал воздухом театра. Уж лучше жизнь бродячего музыканта!.. И он был счастлив, узнав, что Зиттербарт продал «Виденертеатр» барону Брауну (которого он всем сердцем ненавидел), поскольку дело приходило в упадок. Только один человек мог вернуть театру весь его блеск; Скрепя сердце, Браун вынужден был просить Шиканедера нарушить уединение и снова возглавить труппу, которую он сделал когда-то процветающей.

К несчастью, трех лет добровольного изгнания оказалось достаточно для утраты популярности. В ход пошли интриги и когда он появился на сцене в роли Вастеля, которая была одной из лучших в его репертуаре, Шиканедера освистали. 20 ноября 1805 года он поставил *Фиделио* Бетховена, но в Шёнбрунне только что обосновался Наполеон, его войска оккупировали Вену, и ни один венец не пожелал сидеть в театре рядом с несколькими французскими офицерами, которые за отсутствием более интересного зрелища явились сюда зевать во весь рот. Страстный поклонник Бетховена, Шиканедер организовал в своем театре несколько концертов, в которых первая скрипка Клемент в 1806 году исполнил *Концерт*, написанный для него боннским маэстро.

Сотрудничество тщеславного Брауна и Шиканедера с его невыносимым характером сопровождалось многочисленными трудностями. Браун избежал их, продав театр, что вынудило его противника, у которого не было денег, выкупив театр, вернуться к бродячей жизни. Чуть больше года он руководил театром в Брюнне, но его терзала ностальгия по Вене, куда он и вернулся весной 1809 года. Эпоха триумфов завершилась. Весь в долгах, разоренный денежной девальвацией, низведшей его до положения нищего, потеряв дом, разрушенный войной, он стал легкой добычей всех тех, кто в годы его славы и процветания завидовал ему и ненавидел. Ему было шестьдесят. Слишком уставший, чтобы «начать жизнь сначала», и слишком больной, чтобы плыть против мощного течения, он предался отчаянию. Однако ему выпал еще один шанс: Шиканедера пригласили дирижировать в Будапештском театре. Он согласился с радостью, которую легко себе представить, и пустился в дорогу, оглушая спутников по дилижансу разглагольствованиями в предвкушении чудес, которые он совершит в Венгрии. По приезде в венгерскую столицу он вдруг понял, что сошел с ума. Он не понимал, зачем приехал, и пытался изрубить сцену топором. Так, в бреду, он мстил театру, который он так любил и который предал его.

Соперники, проникшись жалостью, дали несколько постановок в пользу бывшего директора театра, осуществившего мощный прорыв к романтизму и немецкой опере. Увы, было слишком поздно, его было уже невозможно спасти, вернуть рассудок и вкус к жизни. Он умер 21 сентября 1812 года. Человек, который в момент своего самого бурного успеха составил завещание, в котором учреждал пособия для бродячих артистов, этих рыцарей театральной авантюры, богатый, знаменитый Шиканедер больше не имел за душой ни гроша. Сумма описи принадлежавших ему белья, одежды и книг едва достигала семидесяти одного флорина. Его тело, как и тело Моцарта, упокоилось в общей могиле, куда его отвезли на катафалке для бедняков, а через восемь дней, 30 сентября, в годовщину создания *Волшебной флейты*, в небольшой церкви Св. Иосифа, к приходу которой относился «Виденертеатр», в честь усопшего прозвучал торжественный и душераздирающий *Реквием* его друга Вольфганга.

Глава девятнадцатая «Волшебная флейта»

Когда Гёте говорит о *Волшебной флейте*, что это «сказка, полная неправдоподобия и фантазии», он точно определяет жанр произведения, его смысл и значение. Говоря о «сказке», он использует немецкое слово *Maerchen*, обозначающее это понятие как феерический рассказ, полный необычайных приключений, но одновременно несущий возвышенный урок основополагающей ценности. По разумению романтиков, *Maerchen*— это поэтическая сказка, аллегория; символы, которые она содержит, идут дальше анекдота и даже фантастической выдумки. Великие романтические *Maerchen* Тика, Айхендорфа, Новалиса и даже самого Гёте, как и некоторые сказки Гофмана, открывают нам двери в мир сверхъестественного. Рассказанная в них история является лишь знаком таинственной реальности, которую мы должны истолковать. Романтики написали наряду с восхитительными *немотивированными* историями, имеющими ценность только для игры их собственного воображения, тексты возвышенного, духовного значения, в которых под флером феерического повествования выражалась сама философия жизни.

С этой *Maerchen*, то есть с *Волшебной флейтой*, Моцарт возвращается в тот Чудесный мир детства, который Новалис называл золотым веком. Действительно, ребенок — это не только чистое, простое, естественное, наконец, совершенно невинное существо, но также и путник, являющийся на землю, полный воспоминаний о той дивной вселенной, в которой обитал до своего рождения. Сохранить как можно дольше и снова обрести с новой силой это состояние детства означает для романтиков восстановить прерванную связь между этой чудесной вселенной и землей, юдолю, где душа пребывает в ожидании своего возвращения — по определению Новалиса — в Дом Отца. Ребенок — «ясновидец». Он также хранитель высшей мудрости, которую забывает по мере общения с людьми, утрачивает с первых моментов своего пребывания на земле и которую потом должен мучительно, с большими усилиями добиваться снова, чтобы быть достойным обещанного возвращения. Наивность феерической сказки — ключ к той детской мудрости, которая представляет собой знание до рождения. На протяжении всей жизни человек должен все более и более энергично и осмысленно стремиться снова стать ребенком. Культ ребенка у

романтиков исходит из того, что, поклоняясь ему, они так поклоняются пребывающему в нем высшему существу, и чем больше человек остается ребенком, тем больше приближается к этому возвышенному состоянию.

Работая над *Волшебной флейтой* со всеми ее фантастическими, перипетиями, Моцарт возвращался в ту волшебную область, где тревоги и суета повседневной жизни исчезают, стираются в некоем сверхъестественном лучезарном свете. Будучи по натуре совершенным ребенком — и в этом сущность особого очарования и привлекательности, с которыми он воздействовал на всех, с кем был более-менее близок, — он преодолевал суету и тревоги своей неизменной веселостью, способностью видеть смешные стороны жизни, радоваться всему, превращать в развлечение неприятности, которые непременно омрачили бы людей с угрюмым темпераментом. В этом отношении — увы, только в этом! — Констанца была именно такой женщиной, какая подходила для него; она компенсировала нехватку у него практической жилки и серьезности своего рода детской же доброжелательностью, легкой фривольностью. Супруги резвились, как дети; решительно все становилось у них предлогом для абсурдных и забавных игр, и даже в некоторых моментах музыки Моцарта мы находим эту поверхностную легкость, эту счастливую способность обоих видеть привлекательную сторону неприятностей повседневного существования; известно, сколько выпадало на их долю этих неприятностей. Прозвища, которые они друг другу давали, детская речь, звучавшая, когда они дурачились, — все это было присуще их характерам. Письма Моцарта к Констанце во время ее лечения в Бадене написаны тем же пером, что и те, какие он писал подростком своей аугсбургской кузине Марии Текле. Некоторые из них полны невероятного чудачества, неисчерпаемой фантазии, и не следует забывать, что Вольфганг писал их больной, измученный работой, заботами о деньгах. Вполне естественно, однако, что он находил верный тон, чтобы заставить Констанцу непринужденно смеяться, это было органично для его характера и показывало, в какой мере он всегда *оставался ребенком*.

Его сразу же увлекла идея написать феерическую оперу для Шиканедера, хотя эстетические концепции директора-актера были далеки от его собственных. Шиканедер был «человеком театра» со всем тем плохим и хорошим, что под этим подразумевалось. Вполне вероятно, что в наши дни он управлял бы скорее каким-нибудь мюзик-холлом, а не театром;» уже тогда он был так привержен этому жанру, что, как мы видели, всегда предпочитал зрелищные возможности любой пьесы ее внутренней красоте, глубинному смыслу. Следует, однако, признать, что

вкусы тогдашнего театра, прямого наследника барочного театрального искусства, тяготели к пышности, роскошной мизансцене, декорациям с бесконечной перспективой, хитроумным машинам, позволявшим менять обстановку на глазах у зрителей, с внезапными появлением и исчезновением персонажей, с феерическими апофеозами, когда боги плавали под колосниками сцены на картонных облаках.

Наконец, у Шиканедера надо всем преобладала именно мизансцена. Ей было подчинено все. Музыка и текст должны были послушно склоняться перед ее требованиями, подчиняться тирании *визуального* и обслуживать чудеса удивительного. Тексту и музыке отводилась вспомогательная роль. Шиканедер ожидал больших доходов от феерической оперы, которая призвана была покорить детское воображение толпы. Его идея привлечь в качестве композитора Моцарта вполне могла оказаться неудачной, ибо в этот период Вольфганг весь ушел в становившуюся все более серьезной и сосредоточенной атмосферу в основном религиозного характера, совершенно отличную от той, какая требовалась для сочинения какой-то пародии на *Волшебную флейту*, а именно она в общем-то и нужна была Шиканедеру. Уж не специализировался ли этот авантюрист на «переиначивают» пьес, пользовавшихся успехом? Его восхитил фантастический рассказ Виланда *Лулу*, где шла речь о волшебной флейте, позволявшей ее владельцу одерживать верх надо всеми обстоятельствами. Тяга ко всему восточному, к экзотике, характерная для эпохи рококо, обеспечивала успех каждому постановщику, выбиравшему атмосферу и декорации фантазмагорического Востока. Бессовестный грабеж зарекомендовавших себя авторов не смущал нещепетильного и дерзкого Шиканедера.

Похоже, что он испытывал некоторые затруднения, пытаясь уговорить Моцарта, хотя тот тоже был «братом» и оба принадлежали к одной и той же ложе со странным названием «Ложа дегустаторов». Опера, о которой мечтал Шиканедер, представлялась ему игривой — *giocosa, buffa*, — с потрясающей мизансценой, с сенсационными поворотами сюжета, секреты которых, как мы видели, были ему известны, чтобы заставить добрую венскую публику сидеть с открытым от изумления ртом и долгие недели осаждать кассы театра. Вольфганг выслушал его, поразмыслил и раскритиковал: предложение заинтересовало его лишь наполовину. Чистая, немотивированная феерия нашла слабый отклик в душе человека, который, возможно чувствуя приближение своего конца, смутно желал написать, наконец, такое произведение, которое стало бы завещанием великого человека и артиста. Легкомыслие первоначального плана Шиканедера

плохо согласовывалось с этим настроением ума Моцарта, но идея искупительной музыки, музыки волшебной, поднимающейся надо всеми трудностями жизни, трогала его и мешала дать окончательный ответ. И вовсе не из чувства масонской солидарности. Со своей стороны Шиканедер, дороживший дружбой Моцарта, понял, что ему не взять его такой малой ценой и что следует пойти на уступки. В конце концов это произведение могло бы иметь такой же успех, если бы было *seriai* ориентировалось на настоящих любителей музыки, а не на широкую публику. Они согласились с тем, что каждый зритель должен найти в этом зрелище удовольствие, соразмерное его запросам: меломаны — возвышенную увертюру, простаки — изменение декораций по ходу действия и сногшибательные чудеса.

Этой дискуссией заинтересовались два других франкмасона, ловкий составитель оперных либретто Гизеке и Игнац фон Борн, самый известный человек в австрийском масонстве. По мере того как они вместе составляли первоначальный план, центральная идея *Волшебной флейты* обростала более широкими и блестящими перспективами. Уже вскоре был снят вопрос о зрелищной феерии, пригодной лишь для того, чтобы развеселить детей и простонародье. Гизеке думал, что можно написать великолепный поэтический текст на сюжет о волшебном инструменте. Игнац фон Борн и Моцарт задумывали пьесу как символическую драму, которая, хоть и в странной, но привлекательной и загадочной форме, должна напомнить о самых возвышенных тайнах предназначения человека. Вольфгангу отныне оставалось лишь прислушиваться к собственной тревоге, опираться на собственную концепцию человеческой жизни, чтобы повести развитие сюжета в направлении цели, поставленной Игнацем фон Борном, правда, соблюдая при этом необходимые меры предосторожности, чтобы профаны не получили доступа к возвышенным истинам, поднимающим человека на самый высокий уровень человечности. Он должен был поведать евангелие, которое отвечало бы не только масонским правилам, но и «натурфилософии». Представить в форме аллегорического действия религиозные убеждения, которые не открывают какой-то одной догмы, но охватывают их все... Кто сможет, тот услышит послание, переданное музыкой *Волшебной флейты*, каждому надлежит подойти к высшему знанию при условии, что, подобно Тамино, он сумеет очистить свой ум и сердце.

Совместные усилия философа, поэта, музыканта и режиссера постепенно породили странное произведение, которое будет называться *Die Zauberflöte* (*Волшебная флейта*), — первый и, на мой взгляд,

совершеннейший из шедевров той самой «немецкой оперы», поставить которую так давно мечтал Моцарт. Либретто было таким, как ему хотелось, Шиканедер милостиво согласился внести изменения, которых от него требовали. Его гибкость и сноровка в этих обстоятельствах породили чудо. Разумеется, можно было бы желать, чтобы для столь возвышенной музыки был написан подобающий текст, но в то время был лишь один поэт, способный написать такой текст, — Гёте. Автор *Фауста* сожалел о том, что Моцарт не успел положить на музыку его трагедию, ибо это мог сделать только он; это означает, что только Гёте, в свою очередь, мог написать стихи, достойные музыки Моцарта. К тому же сюжет *Волшебной флейты* полностью отвечал тому человеческому идеалу Гёте, который выражен в *Вильгельме Мейстере*. Автор *Орфических поэм* и *Не говори об этом никому, кроме мудрецов* узнавал свою доктрину в заповедях Заратро, о котором говорят, что Моцарт сочинил его по образу и подобию своего высокочтимого друга фон Борна. Вся эта эпоха со своими возвышенными надеждами и благородным человеколюбием наконец-то получила полное и совершенное выражение, через которое расцветшая душа Моцарта делала доступным слуху ее высший урок.

Эти четверо, работавшие над сочинением *Волшебной флейты*, внесли в нее каждый свой дух и свое видение мира. Шиканедер, который сыграл роль Папагено, целиком перевоплотился в свой персонаж: дитя природы, довольно простой в интеллектуальном и духовном смысле, любитель женщин. Он тоже по-своему Птицелов, в том смысле, что для наполнения театра зрителями он вертит своей ловушкой с зеркалами, заставляя сверкать поддельные золото и драгоценные камни, которые слепят наивных простаков, заманивая их в зал. Кроме того, он превосходный постановщик. Театральный опыт, обретенный в бродячих труппах, дал ему понимание запросов публики; он прекрасно сознавал, чем и как следует ее обольщать. Другие театры делали прекрасные сборы представлением феерических пьес, единственным аксессуаром которых являлся какой-нибудь магический инструмент. Прекрасно, он также будет использовать этот прием и сделает на том состоянии. Люди, жившие в глубокой древности и постоянно имевшие дело с более сильными и могущественными существами, страстно желали заполучить некий волшебный предмет, обладание которым может компенсировать физическую неполноценность слабого человека. Волшебный меч, волшебный рог, шапка-невидимка, заколдованное кольцо... Во все времена и всюду человек в своих детских мечтах обладал таким бесценным сокровищем. Благодаря способности изготавливать волшебные предметы карлики побеждали гигантов, бесконечно

более сильных и дерзких. Публике приятно видеть на сцене то, что ей втайне рисует воображение, так как она привычно отождествляет себя с героями пьес; Шиканедер понимал, что подобный сюжет привлечет в «Theater auf der Wieden» толпы народа. И что музыка Моцарта будет лишь дополнительным удовольствием для особенно разборчивых зрителей. С остальных же будет довольно смеси буффонады с феерией.

Точка зрения Гизеке резко отличалась от взглядов Шиканедера. Этот незаурядный человек, писавший оперные либретто, был одновременно ученым-минералогом и Именно в этом качестве кончил свои дни в Ирландии профессором геологии Дублинского университета, облаченным во фрак, при белом галстуке и с орденской лентой вокруг шеи. В действительности его имя было Иоганн Георг Мецлер, и родился он в Аугсбурге в 1761 году. То есть ему едва исполнилось тридцать, когда он вдруг оказался в театре Шиканедера. Несложно себе представить, что по окончании университета ему захотелось провести несколько наполненных радостью и удовольствиями лет в компании актеров и актрис, прежде чем снова надеть на себя суровое ярмо науки. Позднее он совершил ряд поездок в Гренландию, изучая металлы, добывавшиеся в этой стране, а пока он исследовал царство легкомысленной поэзии и искусственных театральных чудес. В 1789 году он сотрудничал с музыкантом Паулем Враницким, работая над оперой *Оберон, король эльфов*, которую Шиканедер поставил с большим успехом. Сюжет ее был заимствован у Виланда, а фабула пьесы была скопирована, пожалуй, с излишней точностью, с *зингшпиля*, подаренного ему за год до того знаменитой актрисой Софией Фридрике Хенсель, вышедшей замуж за директора театра Абея Сейлера, того самого, с которым мы несколькими годами раньше встречались в Маннгейме. 22 ноября 1789 года, всего через две недели после постановки в Вене *Оберона*, столь опрометчиво переписанного с ее собственного зингшпиля, актриса умерла, не успев выказать своего возмущения.

Но все же Гизеке не был плагиатором — прежде всего потому, что история Оберона была очень древней, и я уж и не знаю, в какой хронике откопал ее Виланд; но главным образом потому, что сам он привнес в либретто *Волшебной флейты* весьма оригинальный дух, что, возможно, объясняется его приверженностью науке. Минералогия в то время была наукой совершенно новой, еще недостаточно очищенной от фантастических спекуляций алхимиков. Она оказывала значительное влияние на формирование романтических поэтов. Многие из немецких *натурфилософов* второй половины XVIII — начала XIX века одновременно являются и врачами, и натуралистами, и геологами. Физические свойства

металлов не мешали наделять их таинственными достоинствами. Когда Жерар де Нерваль, единственный из французских романтиков действительно близкий к романтикам немецким, пишет, что «чистый дух прорастает под каменной коркой», он истолковывает это распространенное в то время убеждение в том смысле, что минералы не есть неодушевленные субстанции. Он присваивает им сверхъестественные свойства, находит в них аллегории, символы, поскольку природа в то время была большой, полной тайн книгой, способной давать самые разнообразные и глубокие уроки. Как минералог, Гизеке, несомненно, изучил натурфилософов и получил от них ту смесь научного и мистического знания, которая тогда не казалась несовместимой с рациональным подходом. Таким образом, он привнес в либретто Шиканедера — если правда то что он участвовал в его написании (биографы Монарда расходятся во мнениях об этом), — прежде всего более тонкую, более легкую поэзию, чем поэзия директора-актера, и некие знаки присутствия тайного учения, поскольку он также был франкмасоном.

Задуманная первоначально как зрелищная феерия с обширной буффонадой а-ля Касперль и а-ля Гансвурст, вызывавшая большой энтузиазм у почтенной венской публики по мере написания она эволюционировала к более утонченной, более мистической фантазии, основанной на интуиции столь близких Гизеке натурфилософов. Что же до крупного деятеля австрийского франкмасонства Игнаца фон Борна то он руководил совместной работой по сценическому воплощению скрытой доктрины, чтобы, насколько это было дозволено обществом, осторожно выявить ее и совместить с царствованием монарха, открыто враждебного к «братьям». Игнац фон Борн должен был проявить тем более осмотрительности, что его подозревали в ереси из-за взглядов на свойства металлов — он тоже был геологом — и из-за его памфлета *Монахология*, направленного против религиозных порядков, благодаря которому он нажил себе многочисленных врагов. Было также известно о его связях с обществом иллюминатов, основанным в 1766 году в Ингольштадте Адамом Вайсхауптом.

В иерархии иллюминизма франкмасонство значилось вторым, поскольку первым было послушничество, а последнее, так называемые «Тайны», было вершиной мудрости и могущества, какое только можно было обрести. С начала века положение масонства в Австрии менялось. Франкмасоном был муж императрицы Марии Терезии Франц Лотарингский; в 1731 году, находясь в Гааге, он был посвящен и принят английским послом лордом Честерфильдом. Будучи членом этого

общества, он отказался применять в своих владениях декрет, принятый папой Климентом XII и осуждавший масонство. После его смерти императрица, следуя советам духовенства, продлила запрет; франкмасонству пришлось уйти в подполье до прихода либерального Иосифа II, который проявлял терпимость к отправлению масонских церемоний и их пропаганде, сам, однако, франкмасоном не являясь. После смерти Иосифа II Леопольд II со всей строгостью продолжил материнскую политику, и франкмасонам вновь пришлось попрятаться. К счастью, австрийскому характеру свойственны благожелательность и терпимость, и никто не преследовал ни Гайдна, ни фон Борна, ни Моцарта за их принадлежность к ложам.

Тот факт, что Моцарт был франкмасоном, никогда не мешал ему быть весьма набожным и пылким католиком. Он не манкировал праздниками, посвященными дорогим его сердцу святым. Еще до женитьбы он ходил с Констанцей к обедне и причащался вместе с нею. Он добавляет в своем письме к отцу от 17 августа 1782 года: «Я понял, что никогда раньше не молился с таким пылом, не исповедовался и не причащался с таким благоговением, как рядом с нею». Христианская вера и масонский идеал отлично уживались в столь глубоко религиозной душе, способной видеть священное даже в других религиях. Во время пребывания в Париже Моцарт также посещал службу. Но даже если бы нам не были известны эти внешние признаки набожности Моцарта, достаточно было бы послушать его музыку, чтобы убедиться в том, сколь глубоко и искренне религиозной была его натура. До такой степени, что невозможно отличить религиозность в собственно церковной музыке — в мессах, мотетах, вечернях и т. п., с одной стороны, и в кантатах, масонских похоронных маршах или *Волшебной флейте* — с другой. Именно в этом смысле Альфред Эйнштейн сказал, что у Моцарта католицизм и франкмасонство представляют собой две концентричные сферы. *Волшебная флейта* — это не акт масонской веры, но в гораздо большей степени тотальное выражение философии Моцарта, того, как он понимал судьбу и обязанности человека, что роднит Моцарта с Гёте, с его концепцией, сформулированной в поэме *Божественное*:

Прав будь, человек,
Милостив и добр:
Тем лишь одним
Отличаем он
От всех существ,

Нам известных.

Будь же прав, человек,
Милостив и добр!
Создавай без отдыха
Нужное, правое!
Будь нам прообразом
Провидимых нами существ.

(Пер. А. П. Григорьева)

Это почти наставление Заратро, обращенное к Томино (акт II, номер 15): «В этих священных залах не знают мести; и если человек падает, именно любовь ведет его обратно к исполнению долга. Так, ведомый рукой друга, он попадает, довольный и радостный, в лучший мир. В этих священных стенах, где человек любит человека, нет щели, в которую мог бы проскользнуть предатель, потому что здесь прощают врага. Тот, кто не понял этого урока, недостойн называться человеком». Таков «гуманизм» Моцарта, таковы его вера в человечность, благородство сердца и ума, убежденность в том, что люди обожествленные музыкой, через красоту и добродетель могут постичь высоты духа.

Буффонада Шиканедера, натурфилософия Гизеке, масонский идеал Игнаца фон Борна... *Волшебная флейта* стала у Моцарта самым возвышенным уроком человеческого достоинства, который когда-либо звучал со сцены. Это либретто со всеми неправдоподобиями, поражавшими Гёте с его поэтической левизной, содержит в себе светлое послание, которое музыкант оставил современникам и потомкам; его музыка, насквозь религиозная, говорит о человеческой любви и об отношениях человека с Божественным, соединяет вершины религиозной музыки, *Мессу Си-бемоль мажор* (KV 275), *Кредо-мессу* (KV 257) и *Мессу До мажор* (KV 317).

С нетерпением ожидавший возможности показать свою феерическую оперу венцам, Шиканедер торопил Моцарта и, говорят, даже поселил его в небольшом деревянном павильоне в глубине своего сада, который потом благоговейно перенесли на Капуцинерберг в Зальцбурге. Мы не знаем, когда Моцарт начал сочинять. В ноябре 1790 года Шиканедер с благодарностью вернул ему арию Папагено, которая была предназначена для него и очень ему понравилась. В этом домике, звучавшем как скрипка, Вольфганг возвращался в чудесный мир детских мечтаний, пытаясь

выразить то, что в нем было одновременно самым естественным, самым важным и глубоким, схватывая на лету музыкальные идеи, кружившиеся вокруг него наподобие громадных птиц.

Покончив с распределением ролей, приступили к репетициям. Бенедикт Шакк пел Тамино, Франсуа-Ксавье Герль — Зарастро, сам Шиканедер — Папагено, а его сын Урбан получил роль Первого Жреца. Памину играла совсем юная Анна Готлиб, которая очень нравилась Моцарту и божественным голосом которой он восхищался. Его свояченица Жозефа Хофер, Царица Ночи, получила замечательную партию *колоратуры*, призванную высветить ее талант и голос. Ярко драматическая роль Моностатоса была доверена Ноухойлю. Моцарту помогал юный дирижер оркестра Хеннеберг. Постановщик Шиканедер оставил за собой мизансцену и «феерические эффекты». Как он гордо написал в театральной афише, «г-н Кайль, художник театра, и г-н Несцалер, декоратор, могут гордиться тем, что работали очень профессионально и эффективно, в соответствии с планом постановки». Люки, а их было три, и летающие устройства были скрыты цветами. Было написано двенадцать новых декораций. Планировалось десять перемен на глазах у зрителей. Эгон Коморцински рассказывал: «В момент первого выхода Царицы Ночи фоновые горы раздвигались и превращались в роскошную комнату, в которой Царица сидела на троне, украшенном сверкающими звездами. Жрецы собирались в пальмовой роще, где пальмы были золотыми, другие деревья серебряными, и все это было окружено восемнадцатью пирамидами, а посередине, рядом с большой пирамидой, высилась самая большая пальма. Памина лежала в увитой розами беседке посреди сада, деревья которого были расположены подковой. В сцене испытания водой и огнем

были видны две большие горы, одна с пенистым каскадом воды, другая — извергавшая огонь. Каждая гора была заперта железной дверью, перед которой стояла пирамида. Наконец, после рева огня, завывания ветра, оглушительных раскатов грома и клокотания вод перед зрителями открывался ярко освещенный храм. В финале, среди вспышек огня, раскатов грома и воя урагана, все превращалось в ослепительный солнечный свет, заливавший сцену».

Первый показ состоялся 30 сентября 1791 года, в маленьком «Виденертеатре», «длинном прямоугольном здании, похожем на гигантский ящик», — пишет в своих «Мемуарах» Игнац Франц Кастелли. Моцарт дирижировал оркестром. После первого акта зрители оставались настолько холодны, настолько скупы на аплодисменты, что бледный

Моцарт бросился к Шиканедеру, который его успокоил. Второй акт понравился больше, и после занавеса вызывали авторов. То ли от неуверенности, то ли от застенчивости Моцарт спрятался в кулисах и отказывался выйти на сцену. Ему казалось, что произведение недостаточно понятно и никому не понравилось, а аплодисменты относятся главным образом к трюкам Шиканедера и его грубой веселости в роли Папагено. Начиная со второго представления, Моцарт больше не вставал за пюпитр, вверив дирижерскую палочку Хеннебергу.

Несмотря на сдержанный прием, оказанный публикой при первом представлении, *Волшебная флейта* имела огромный успех. В «Виденертеатре» прошло подряд сто представлений, что было совершенно исключительным фактом. 25 октября 1792 года ее триумфально приняла Прага. В следующем году оперу давали во Франкфурте, где ее слушала мать Гёте, оставившая весьма выразительный отчет. «Здесь не происходит ничего нового, о чем стоило бы говорить, — пишет она 9 ноября 1793 года, — если не считать восемнадцати спектаклей *Волшебной флейты*, каждый раз с переполненным залом, готовым лопнуть от публики. Здесь нет ни одного человека, который не послушал бы эту оперу. Сюда спешат рабочие, садовники, даже люди из Заксенхаузена, чьи дети играют в обезьян и львов. Никто никогда не видел подобного зрелища. Театр ежедневно открывается в четыре часа, и даже при этом многие сотни людей возвращаются домой, не получив билета. Они заработали много денег!»

Сам же Гёте, заявивший: «При достаточном понимании ценность этого либретто становится безусловной», слушал ее в Веймаре 16 января 1794 года в скверной «аранжировке» своего шурина Кристиана Августа Вульпиуса. Именно версия Вульпиуса была тогда принята немецкими театрами, несмотря на яростные протесты Шиканедера. Поэт был так поражен услышанным и увиденным, что предполагал написать продолжение *Волшебной флейты*, намереваясь полнее выразить в нем свои масонские чувства. Принадлежа к ложе «Амалия», он высоко ценил эту историю, глубоко проникшись ее патетикой. Что касается музыки, то он заявлял, что она — самая прекрасная на свете, и был в полном согласии с Россини, который говорил: «Бетховен самый великий музыкант, но Моцарт — единственный!» — и с Рихардом Вагнером, который написал: «До сих пор немецкой оперы в принципе не существовало; с появлением этого произведения можно сказать, что она явилась. Здесь мы видим квинтэссенцию, сплав всех самых благородных цветов искусства, отлитый в один цветок. Какое божественное волшебство проходит через все произведение, от народной песни до самого возвышенного гимна! Какое

разнообразие, какая множественность!» Итальянцы оказались глухими к новшествам *Волшебной флейты* и даже отвергли эту «преступную музыку».

В противоположность Италии Германия в целом приняла *божественную музыку*, в которой романтизм сам узнает себя во всем, что есть в нем самого сложного и самого великого, в богатстве и разнообразии всех его ипостасей. *Волшебная флейта* в высшей степени романтическая опера, потому что в ней становятся понятными все тайны растревоженного сердца и уже присутствуют все романтические темы. И если величие какого-то произведения искусства измерять богатством эмоций, которые оно способно вызвать, то другого такого великого шедевра просто не существует. С каждой опера говорит на понятном ему языке.

Кое-кто решил, что увидел в ней «пьесу с ключом». Царица Ночи — якобы Мария Терезия, намеревающаяся укротить свою дочь, масонскую мысль. В понимании других она персонифицирует итальянскую оперу, стремящуюся помешать достигнуть зрелости немецкой опере. Некоторые видели в Моностатосе соперника Моцарта Сальери или князя-курфюрста Карла Теодора, врага франкмасонов. Хитрость, которую использует Царица Ночи, персонифицируя обскурантизм, чтобы помешать Памине сблизиться с Заратро, всячески убеждая ее в том, что тот ей злейший враг, и веля убить его кинжалом, — это Ложь, которая стремится преградить людям дорогу Света.

В действительности же символизм *Волшебной флейты* гораздо более возвышен, и его не могут объять эти посредственные толкования. Основное значение борьбы, в которой Царица Ночи противостоит Заратро, состоит в вечной схватке Ночи с Днем, мрака и света. Тираническая Царица персонифицирует кромешную ночь с ее тьмой и ужасами, кошмарами и чудесами, и в этом ее опасное и таинственное величие. Перед нею Заратро — больше, чем жрец Солнца, он — само Солнце, и именно поэтому в первоначальной мизансцене он появляется на повозке, влекомой шестеркой львов, солнечных животных. Ночь, которой романтики боятся и перед которой в то же время преклоняются, представляет собой место главных преобразований, сон разума, мать темных сил, неопределенных импульсов, одновременно созидательных и разрушительных.

Памина, сестра Психеи, — символ человеческой души, власть над которой стремятся сохранить темные силы; она прорвется к свету, ведомая любовью и помощью, которую Анимус оказывает Аниме. Друг без друга они бессильны, и разве не благодаря их союзу, их единению в конце концов, после преодоления всех опасностей и победы во всех испытаниях,

которые показывают, что они достойны истинно человеческого состояния, реализуется их человеческая сущность. Речь здесь идет о подлинном посвящении, сравнимом с тем, какое существовало в древних тайных обществах, возрожденных франкмасонством, и с тем, какое нашло отражение, с другой стороны, в известных «романах воспитания» немецких романтиков, в частности в *Вильгельме Мейстере*.

В услужении Царицы Ночи, выступающей также в известном смысле в образе Смерти, находятся Три Дамы, аналогичные Паркам, которые играют в этом действе неясную и сложную роль — препятствуют встречам влюбленных, мешают им пройти испытания, результатом которых должен быть их союз, хотя именно они в начале пьесы спасают Тамино в момент, когда его собирается пожрать дракон, убив чудовище ударами копья. Силы зла вопреки самим себе творят добро, или, может быть, они сродни тому, в чьи уста Гёте вложил загадочные слова: «*Я тот, кто вечно хочет зла, но вечно совершает благо*»? Их помощник спасает юного принца, который для борьбы с драконом (в первоначальном тексте — львом) вооружен только луком без стрелы. Что означает это отсутствие стрелы? Несомненно, следующее: воля к действию (лук) лишена практической эффективности, поскольку еще не имеет мишени, то есть цели, потому в стреле нет необходимости. До совершения рыцарского подвига, освобождения пленницы Зарастро Памины, Тамино — неполноценный человек, почти невменяемый, ибо у него отсутствует понимание смысла существования, мотивов действия, цели борьбы, в которую он втянут уже в силу того, что, как говорит Гёте, «я был человеком, а значит, борцом». С другой стороны, лес, где заблудился Тамино и встретил дракона, немедленно вызывает в памяти *selvaobscura* — темный лес, в котором блуждает Данте, на которого также нападают дикие звери.

Вмешательство Трех Дам объясняется тем, что они все трое очарованы красотой Тамино и объявляют ему о своей любви в восхитительном трио (акт I, номер 1), причем каждая стремится избавиться от компаньенок и остаться с ним наедине. Однако, сдерживая страсть и подчиняясь своей Царице, они вручают принцу портрет Памины, который, по расчетам Царицы, должен воспламенить любовь Тамино и подвигнуть его на ее поиски во дворце Зарастро.

В результате изменений, вносившихся по ходу работы в развитие действия, психологию персонажей и тайный смысл произведения, в либретто возникли двусмысленности и неясные места. Первоначально Царица Ночи повторяла античную тему Деметры, ищущей свою дочь, похищенную Гадесом. Именно поэтому Зарастро изображал *черного мага*,

поскольку представлял бога Гадеса, властителя Аида. В великолепной арии в первом акте «*Zum Leiden bin ich auserkoren*» мать оплакивает дочь, похищенную ее врагом, и ее слезы настолько трогают Тамино, что юноша решает убить похитителя, чтобы восторжествовала справедливость. «Ты освободишь ее, ты станешь ее спасителем... моей дочери...» В блестящих колоратурах, написанных Моцартом для свояченицы, которые так ярко выражают пробуждение неистовой страсти, Царица обещает ему Памину: «Она будет навеки твоя».

Царице Ночи служит еще один персонаж, птицелов Папагено, *дитя природы*, персонифицирующий невинную простоту. Веселый, легкий, поющий, как птицы, которых он ловит, Папагено остановился в своем развитии на полпути между человеком и животным. Зритель задается вопросом: не составляет ли его одежда из перьев одно целое с телом? Он играет на флейте Пана, символизирующей здесь голос природы, элементы *музыки вещей*, спонтанно исходящей из самой материи, подобно *музыке сфер*, о которой говорили древние. Он ловит птиц для Царицы Ночи — для ее мрачной и зловещей цели, о которой ему ничего не известно. И если мы удивляемся тому, что это доброе существо служит силе зла, нам еще более странно видеть Моностатоса, похотливого и жестокого негра — трагическое развитие того, что являл собою Осмин в плане *буфф* в *Похищении из сераля*, — на службе солнечного жреца, жреца Солнца Зарастро. Значение этого явного противоречия состоит в том, что добро порой служит злу, а зло — добру, что станет одной из статей масонской доктрины в этот период и позволит масонам оправдывать использование достойных осуждения средств и вредных сил для торжества принципов, которые они считали благими.

Добрые силы на службе зла — это и Три Пажа, которые играют существенную роль в развитии всей сложной истории. Возможно, они олицетворяют Веру, Надежду и Любовь, цель которых — соединить Анимуса и Аниму, помочь им достойно пройти испытания. Сам Моцарт видел в них ангелов, а Шиканедер с энтузиазмом присоединился к этому видению; он снабдил их крыльями и заставлял летать под колосниками сцены с помощью механизма, которым очень гордился.

Папагено — это «двойник» Тамино. В то время как последний мечтает об идеальной любви, о духовном единении с возлюбленной, Папагено уповает лишь на то, что «найдет маленькую женщину», с которой породит многочисленное потомство папагенов и папагенок. В нем проявляются элементарные, легко удовлетворяемые инстинкты. Он — тень тела принца, такой Санчо Панса Дон Кихота. Комический в своем гурманстве,

трусости, простодушной; хитрости, он продолжает собой излюбленного комического персонажа XVIII столетия Гансворста, Касперля. Менее тонкий в своей сущности, чем Арлекин из итальянской комедии, он, однако, наделен некоторыми чертами этого персонажа, и, возможно, они оба происходят — через цепочку значительных мутаций — от Арлекина, или «Хеннекина» средневековых легенд.

Тамино, отправившийся под видом странствующего рыцаря на поножи Памины, чтобы наказать Зарастро, которого считает злым человеком, олицетворяет собой человеческий ум, энергичный, смелый, воодушевленный пламенной жаждой могущества, но плохо знакомый с реальностью и бессознательно ошибающийся в оценке цели своих действий. Правда, он отвоевывает Памину, поскольку они созданы друг для друга и он может полностью реализоваться только через их соединение, но необходимо, чтобы он знал правду, чтобы он понял истинную сущность Царицы Ночи и Зарастро. Так большинство людей действуют вслепую, подталкиваемые ложными движущими силами к иллюзорным целям, игнорируя последствия своих действий. Они позволяют управлять собой обманывающим их злым, мрачным силам. Открыть истину, направить на верный путь — именно в этом состоит миссия жрецов Изиды и Озириса, во главе которых стоит Зарастро. Человек не может целиком владеть своей душой, он приходит к тотальному знанию, приняв посвящение, дать которое ему могут только они.

Нужно, чтобы Тамино ясно видел, то есть отдавал себе отчет в том, что обманут Царицей Ночи; нужно, чтобы он подчинился Зарастро и под его водительством прошел испытания, получив в итоге Памину как эквивалент Софии гностиков, высшей Науки, Знания, которое дает масонское посвящение. Мы видим, как *многовалентны* персонажи оперы и как разнообразно их значение в зависимости от угла зрения, под которым их рассматривают.

Испытания, предстоящие Тамино и Папагено, — это те символические испытания, которые организуют тайные секты, и символизм их очевиден. Соблюдать обет молчания, не приближаться к женщинам, воздерживаться от еды и питья — вот начальные стадии, которые я бы назвал негативными, но посредством которых надеющийся обрести мудрость показывает, что умеет владеть своими инстинктами, не позволяет увлечь себя чрезмерному аппетиту, привычкам и любви к наслаждению. Позитивные испытания, самые серьезные, самые трудные, состоят в обязанности смело встречать величайшие опасности, связанные с огнем и водой, и преодолевать их. Претендующие на посвящение будут бродить в горах, где на каждом шагу

их преследует страх. Они пройдут через лабиринт, представляющий собой символ одновременно земной жизни с ее опасностями и жизни *postmortem* — после смерти, преодолев испытания загробного мира, которым человек подвергается, прежде чем достичь высшего блаженства. В греческих таинствах посвящение учило понимать значение жизни в этом мире и позволяло навсегда распроститься с потусторонними испытаниями. «Герои» — так называли посвященных — через них приобщались к высшему знанию, к блаженству. Лабиринт, о котором не сказано явно в либретто *Волшебной флейты*, — главный символ этого посвящения, и именно поэтому Гёте, обладавший более возвышенным и полным знанием «таинств», чем Моцарт и его франкмасонские помощники, ввел этот лабиринт в *Продолжение «Волшебной флейты»*.

Чтобы помочь надеющимся на посвящение успешно пройти испытания, он вручает каждому из них волшебный инструмент, чье свойство, разумеется, не заменит человеческих качеств, доказать обладание которыми им предстоит, но сделает их более сильными и уверенными. Тамино вручается флейта, Папагено — колокольчики. Почему волшебство не распространяется на флейту Пана, на которой уже играет Птицелов? Потому что она является символом состояния, которое я назвал бы сверхчеловеческим или не-вполне-человеческим: Папагено, существо элементарное, похож на козлоногих сатиров; нужно, чтобы он достиг полного человекообразия и, следовательно, отказался от своего, если хотите, полубожественного звероподобия: подумаем о Панае и о его кортеже гениев в виде полулюдей-полуживотных — об этом препятствии на пути к полному очеловечиванию. Папагено сохраняет флейту Пана, он продолжает на ней играть, ибо она *выражает его природу*, но волшебство сосредоточено в колокольчиках, которые сотворены рукой неэлементарного человека и звон которых проистекает от некоей духовности.

Когда Моцарт вверяет Тамино волшебную флейту, он забывает, что в античной мифологии этот инструмент принадлежит элементарному миру. В дуэли между природой (Марсий) и разумом (Аполлон) один представлен флейтой, другой — лирой. Первая была голосом инстинктов, страстей, вторая духовно чиста. Но выбор Моцартом флейты легко объяснить. Прежде всего он очень любит этот инструмент. Самые прекрасные страницы его творчества, возможно, те, которые он посвятил флейтой. С нею он достигает вершин земной красоты, освещенной разумом, душой, выражающей себя самыми нежными и пылкими голосами страсти. Наконец, мы недостаточно отдаем себе отчет в том, что говорит сама Памина в финальной сцене посвящения (акт II, номер 21). Этот текст

прелюбопытен, поскольку из него мы узнаем, что отец Памины в час разочарования, в момент между ударом молнии и раскатом грома, ураганом и ливнем сделал эту флейту «из самой звучной древесины тысячелетнего дуба». Кем был отец Памины? Это еще одна загадка *Волшебной флейты*, разгадать которую мы не в силах. Может быть, он вложил свое волшебство в этот инструмент, чтобы в нужный момент флейта могла послужить спасению дочери, подобно мечу в германских мифах, возрожденных Рихардом Вагнером. Музыкальная фраза Памины в этом речитативе исполнена необычайной торжественности. «*Es schnitt in einer Zauberstunde mein Vater sie aus tiefstem Grunde der tausendjährigen Eiche aus...*» — звучит с таинственной силой заклинания. Флейта, без сомнения, символ добродетели музыки, созидательной силы артиста, призвания свыше, гения, символ, позволяющий опрокидывать все препятствия во имя Любви, Знания, Высшего Блага. Именно поэтому дикие звери покорны зову инструмента и слушают его с восхищением; одна из самых волнующих сцен — это та, где все животные леса толпятся вокруг Тамино, замороженные магией пения, образом природы, радостно откликающейся на голос музыки. Позднее это будут уже не только львы и обезьяны, покоренные музыкой, но и самые суровые силы — поток, вулкан, ураган, которые бушуют в последних испытаниях. Не будем забывать, что здесь Тамино сопровождает Памина, как Данте сопровождала Беатриче в последней песни *Божественной комедии*, где благодатное действие примиряется с его душой, побеждая в этот момент все препятствия.

Какое значение имела флейта в масонской символике? Комментаторы Моцарта настаивают на том, что использовавшиеся на собраниях лож медные инструменты, в особенности тромбоны, входят в оркестровку *Волшебной флейты* с необычной весомостью, тем более что Моцарт их не очень любил; он неоднократно высказывал свою неприязнь к трубе. С самых первых тактов увертюры подчеркнуто мощно звучат тромбоны. Большой хор жрецов (акт II, номер 18) представляет собой настоящий масонский хорал, где валторны, тромбоны, трубы звучат в согласии со смычковыми.

Довольно многочисленны собственно масонские сочинения Моцарта, написанные по случаю конкретных церемоний ложи. Например, *Небольшая масонская кантата на основание храма* (KV 623), слова которой принадлежат Шиканедеру (ноябрь 1791 года), *Кантата Радость масона в честь Игнаца фон Борна*, великого магистра ложи *Истинной гармонии* (KV 471) на текст Петрана, *Масонская траурная музыка* (KV 477) в честь двух умерших «братьев», *Кантата Вселенскому Магистру* (KV 619), *Кантата*

о Вселенском Духе (KV 429), хор, который называют песней «Путь подмастерья» (*Gessellenreise*) (KV 468), хор «К открытию ложи мастеров» (KV 483) и хор «К заключению работы мастеров» (KV 484), оба — в сопровождении органа. Альфред Эйнштейн обнаруживает в этих пьесах целую цепочку чрезвычайно любопытных музыкальных символов, выражающих не только различные моменты масонского ритуала, но и руководящие идеи Общества; они встречаются также и в *Волшебной флейте*.

Глава двадцатая

«Requiem aeternam...»

В один прекрасный день июля 1790 года Моцарту был нанесен странный визит: какой-то незнакомец, не пожелавший назвать свое имя и чей строгий вид и сдержанные манеры делали его похожим на служителя закона, явился к нему, чтобы заказать реквием. Редко так случалось, чтобы любители музыки проявляли интерес к религиозным сочинениям, в особенности похоронным. Танцы, квартеты, кантаты, пьесы по случаю... но чтобы реквием! Моцарт никогда ничего подобного не писал и потому спросил: какая нужда заставила таинственного меломана сделать такой заказ? Может быть, он желает завещать, чтобы эту музыку исполнили в день его похорон?

Незнакомец ответил, что речь идет не о нем, а о некоем другом лице, которое запретило ему раскрывать свое имя. Смущенный Моцарт назвал цену, которая была принята без обсуждения. Когда Моцарт спросил, в какой срок месса должна быть готова, странный человек ответил, что срочности в исполнении заказа нет, композитор может работать не торопясь, главное, чтобы все было закончено в обозримом будущем. И распрощался, не сказав больше ни слова.

Моцарт в этот период находился в глубоко религиозном расположении духа, вдохновленном *Волшебной флейтой*, что подтверждает и *Масонская траурная музыка* (KV 477), одно из самых благородных, самых драматичных и самых светлых его произведений. Он решил, что, возможно, какой-нибудь «брат», услышав его, захотел запастись подобной музыкой на соответствующий случай для себя. Но если это было так, почему была необходима католическая литургия? И к чему скрывать свое имя, разве что из привычки к таинственности, которой франкмасоны окружали себя даже при общении друг с другом?

Моцарт попытался через друзей и венских музыкантов узнать, кто был этот странный любитель реквиемов, но никто не мог ничего ему о нем сообщить. Два или три раза, всегда неожиданно, появлялся этот странный посредник, спрашивал, в каком состоянии работа, и всякий раз учтиво ретировался, повторив, что маэстро может не торопиться.

Однако однажды он был явно раздосадован тем, что Моцарт еще не закончил работу. И довольно сухо заявил, что пришло время ее завершить.

Несколькими годами раньше, когда Моцарт был еще вполне здоров, он не придавал бы этому никакого значения, а просто посмеялся бы над таинственными манерами визитера и, решив, что это розыгрыш сомнительного свойства, придуманный друзьями, высмеял бы мрачного посредника. Но теперь, переживая физический и моральный кризис и чувствуя, что силы его оставляют, а жизнерадостность тускнеет, он проникся суеверной мыслью о том, что этот человек послан за реквиемом из потустороннего мира и что музыка, о которой шла речь, предназначена для его собственных похорон. Так вот для чего он работал, и последнее предупреждение этого загадочного персонажа давало понять, что жить ему оставалось недолго и следует торопиться, чтобы погребальная месса могла быть пропета над его гробом в день, назначенный судьбой. Появления странного заказчика отличались внезапностью и неожиданностью сверхъестественных посланий. Моцарт стал бояться прихода этого предвестника несчастья, который уже являлся ему и во сне, так что он даже вздрагивал при каждом стуке в дверь.

Он лихорадочно работал над *Реквиемом*, не решаясь приступить ни к какому другому сочинению, отклоняя даже выгодные предложения, например, со стороны Да Понте о том, чтобы вместе с ним написать оперу, которая могла бы пойти в Лондоне в следующем сезоне.

Выражения, в которых Вольфганг отвечал своему старому соратнику, выдают тоску, разбуженную в нем всей этой историей. Этот ясный и светлый ум, этот «друг света», высмеивающий предрассудки, стал жертвой неотступно преследующего его кошмара. «Мои мысли в полном беспорядке, — пишет он Да Понте. — Я лишь с трудом поддерживаю равновесие. Меня не перестает преследовать образ этого человека. Я все время вижу его перед собой, он не дает мне покоя, упрекает в медлительности и строго требует обещанное произведение. Я непрерывно работаю, потому что работа утомляет меня меньше, чем отдых. К тому же я теперь чувствую себя более уверенно. Я знаю, что приближается конец моей жизни, что я скоро умру. Силы мои на исходе, а мне надо было бы еще столько сделать, я мог бы еще так радоваться жизни! Я надеялся на совсем другой результат своих усилий, но никто не может изменить течение своей судьбы. Никто не может изменить число отпущенных ему дней. Я смиренно принимаю повеления божественного Провидения и заканчиваю свою похоронную мессу. Дай бог, чтобы она была закончена вовремя!»

Душевное смятение, о котором говорит письмо, показывает, какую тревогу заронил в сознание композитора этот заказ и какая огромная вина

лежит на глумце, окружившем себя такой таинственностью лишь для того, чтобы польстить своему смешному честолюбию. Разрешение загадки *Реквиема*, которая для нас таковой больше не является, вполне могло бы утешить бедного Моцарта, если бы он ее узнал. Тот человек, чья мрачная манера произвела такое тяжкое впечатление на музыканта, был поверенным одного дворянина, который хотел создать себе репутацию композитора, будучи неспособным написать ни одной строчки музыки. Моцарт долго смеялся бы, узнав, что для графа Вальзегга такие заказы были обычным делом; заставляя видных музыкантов писать сонаты, концерты, симфонии, он отдавал их гравировать с добавлением своей фамилии и передавал для исполнения собственному оркестру в присутствии своих друзей, которые разносили слух о величии и разнообразии его талантов. Таинственность, которой граф окружал свои заказы, и строгая анонимность, соблюдаемая его доверенным, исключали разоблачение мошенничества; наш любитель считал, что произведение становится его собственностью, как только он за него расплачивался, и гордо присваивал себе авторство, равно как и восторги слушателей.

Судьба порой оборачивается жестокой иронией. Говорили, что после всех страданий, отравлявших существование великого Моцарта, даже его последние дни были омрачены мучившей его тревогой при мысли о том, что он писал похоронную мессу для себя и умирает, не успев ее закончить. Какой-то честолюбивый дурак стал орудием этой трагической фатальности, концентрировавшей скорбь и отчаяние вокруг больного, в ушах которого непрерывно звучали хоры и орган зловещей церемонии. Из писем мы знаем, что Моцарт смерти не боялся. Он не боялся бы ее и теперь, если бы его, как и всех артистов, не мучила мысль о том, что у него не хватит времени, чтобы закончить то, что он должен совершить. Сколько еще симфоний, опер могло бы родиться, если бы в тридцать пять лет он не оказался истерзан разочарованиями, печалью и лишениями?.. Смерть, писал он когда-то отцу, это наш доброжелательный и сострадающий друг. Сегодня, когда смерть сидит у его порога, он видит в ней непобедимого врага, который одним жестом разрушает все надежды и чаяния человека.

Констанца пыталась рассеять его мрачные предчувствия; она говорила Вольфгангу, что он скоро поправится, водила его в Пратер, чтобы он мог видеть деревья, лужайки. Но ничто его не утешало. Он без конца говорил о близкой смерти, о *Реквиеме*, который уже должен быть готов, и о Сальери, которого обвинял в том, что тот его отравил. Несмотря на ревность, которую Сальери испытывал к более великому и менее счастливому, чем он сам, сопернику, итальянец явно не был способен на такое преступление,

так что Моцарт тут же воздавал должное этому полнокровно живущему конкуренту. Он радовался, когда Сальери хвалил *Волшебную флейту*. Но болезнь усиливала в нем манию преследования, подтачивавшую его уже несколько лет, — результат его неудач. Нет сомнения, что хотя музыканты, которых затмевал его несравненный талант, и не пытались сократить его дни, они делали все для того, чтобы преградить ему дорогу, и в этом весьма преуспевали. Глухая война против Моцарта, которую вели его противники, и притом победоносно, в течение всей жизни, опустошала его больше, чем болезнь. Сальери, как и аббат Фоглер, был ярким представителем тех состоятельных композиторов, которые коварно мешали успеху великого зальцбургца.

Однако похоже, что, по какой-то новой иронии судьбы, именно теперь наступало время его триумфа, — в тот самый момент, когда было уже слишком поздно, чтобы он смог им воспользоваться. *Волшебная флейта* имела огромный успех и, благодаря оборотистости Шиканедера, практически не сходила со сцены; Не исключено, что отчасти это объяснялось тем, что запрещенное Леопольдом II франкмасонство работало во славу произведения, отобразившего его идеалы в самой восхитительной форме и с самыми убедительными акцентами. Из Голландии и Венгрии поступили предложения о концертах. Англия ждала новых опер Моцарта. Крупные музыкальные столицы оспаривали между собой приоритет и честь поставить новые произведения маэстро теперь, когда он уже не мог их написать; его последние силы были потрачены на роковой *Реквием* Вальзегга, и ему были посвящены последние мысли умирающего.

Не будем держать зла на честолюбивого дворянина. Он оказался, сам того не ведая, своего рода орудием судьбы, приглашавшей Моцарта написать финальную сцену для того духовного пути, этапы которого обозначили великие произведения его религиозной музыки: первая *Месса Соль мажор* (KV 49), написанная в двенадцатилетнем возрасте, *Pater Dominicus Messe*, исполнявшаяся в следующем году в Зальцбурге (KV 66), *Месса До мажор* (KV 220), *Кредо-Месса* (KV 257), не говоря уже о многочисленных литаниях, других религиозных сочинениях, в том числе последнее из них — мотете *Ave verum* (KV 618), «религиозных сонатах» *Vesper* (KV 339). Если некоторые из этих сочинений, несмотря на несомненную набожность Моцарта, и сохраняют некоторый мирской характер, особенно те, что написаны были в юном возрасте, и порой мало отличаются, кроме заголовка, от «нецерковной» музыки, все же следует признать, что главной чертой творчества Моцарта была его *религиозность*,

В самом деле, религиозен человек, который творит в благородстве и чистоте души сочинения, пронизанные *святостью*. Религиозна природа гения художника, а не сюжеты, которые он пишет или использует в качестве тем для своих поэм и мелодий, и именно она приближает или отдаляет его от Божественного. Сезанн, когда писал пейзаж или яблоки, был ближе к абсолюту и святости, чем Рубенс в своих композициях на религиозные темы. *Реквием*, которому Моцарт посвятил последние мгновения своего творчества, является, таким образом, вершиной и этого творчества, и жизни, — даже в том неоконченном виде — что само по себе есть символ трагической фатальности, довлевшей над судьбой музыканта, — в каком он его оставил.

Он слег 20 ноября 1791 года, и встать с постели ему уже было не суждено. Собравшиеся на консилиум 28-го врачи признали его состояние безнадежным. У него была потовая лихорадка, говорили они, лекарств против которой не существовало. «Я чувствую, что о музыке больше не может быть и речи», — вздыхал он. Но в минуты, когда страдания давали ему некоторую передышку, он еще продолжал работать над *Реквиемом*. Он попросил окружавших его друзей спеть вместе с ним завершённые части и своим почти неслышным голосом вел партию альты. Когда дошли до *Lacrimosa*, силы внезапно оставили его, и он, рыдая, рухнул на подушку.

Музыканты, дежурившие у его изголовья, сменяя друг друга: Шакк, Рознер, Хофер, Герль — с ужасом отмечали ухудшение его состояния. В моменты, когда к Моцарту возвращался вкус к жизни, он в своем воображении следил за ходом представления идущей в это время в театре *Волшебной флейты*. Не отрывая глаз от часов, он просил кого-нибудь из друзей играть на фортепьяно ту сцену, которую в данный момент представляли в театре. Песня Папагено и ария с колокольчиками вызывали добрую улыбку на его устах. Счастливый, свободный Папагено!.. Музыкант вспоминал свои любимые шутки, состоявшие в том, что все прятались в кулисах, когда Шиканедер пел, и, исполняя партию колокольчиков, затихали, когда Папагено делал вид, что играет на них, и наоборот, как только актер оставлял колокольчики в покое, начинали долго звонить. Моцарту особенно нравился этот человек-птица, простое, наивное дитя природы, не ведавшее ни сложных переживаний, ни сердечных мук.

Ночью с 4 на 5 декабря он окликнул сидевшую с ним Софию Хайбль и сказал ей, что чувствует «вкус смерти во рту». По его просьбе послали за священником. Мы не знаем, пришел ли священник. Врач, который был в это время в театре, заявил, что его присутствие ничего бы не изменило в том, что должно было произойти. Исключительно для утешения он

назначил холодные компрессы на голову. Моцарт потребовал партитуру *Реквиема* и, разложив ее на кровати, попытался петь. Внезапно София увидела, что он надул щеки, как если бы дул в воображаемую трубу — трубу ангела смерти... Потом он перевернулся на спину и уснул. А утром, не просыпаясь, прямо из сна перешел в объятия смерти, без страданий, неосознанно, в совершенной безмятежности.

Собрались друзья. Правая рука Моцарта, Зюсмайер, «покорный слуга», наивный, преданный, готовый служить мишенью для любых шуток хозяина. Органист Альбрехтсбергер и лесоторговец Дайнер. Дирижер Рознер и Ван Свитен; последний замучил окружающих полезными советами. Считая, что не следует расходовать ни лишних чувств, ни денег, он посоветовал обезумевшей от горя Констанце поселиться у друзей и не слишком тратиться на похороны: для этого бедняги вполне достаточно катафалка для нищих.

После полудня 6 декабря, под завывания шквалистого ветра со снегом, друзья Моцарта собрались в церкви Св. Петра на похоронную службу. Там были исполнители *Волшебной флейты*, державшиеся вокруг Шиканедера, музыканты и композиторы и даже сам Сальери. К тому времени, когда похоронная процессия двинулась от церкви, погода настолько испортилась, что ни у кого не хватило отваги дойти до кладбища. Катафалк сопровождали лишь факельщики да небольшой белый пес, возможно, один из потомков того самого Пимперля, которого в детстве так любил Моцарт.

При погребении никто не присутствовал, так что никто и не знал, где находится могила. Когда по настоянию добряка Дайнера Констанца решила поставить на могиле скромный крест, ни один могильщик не смог вспомнить, где похоронили Моцарта. Это неизвестно и по сей день. Добрый Пухберг согласился не требовать возвращения долгов. Через несколько лет Констанца вышла замуж за датского дипломата Георга фон Ниссена. Зюсмайер закончил *Реквием*, за которым явился доверенный графа Вальзегга. *Реквием* имел огромный успех.

Основные даты жизни и творчества Вольфганга Амадея Моцарта

1756, 27 января. У Леопольда и Анны Марии (в девичестве Бертель) Моцартов родился сын Вольфганг.

1760. Когда Вольфгангу исполнилось четыре года, он получает первые уроки музыки. Первые сочинения: менуэты и аллегро для клавира. Концертная поездка в Вену.

1763,6 июня. Семья Моцартов с Вольфгангом отправляется в поездку в Париж, выступая по пути с концертами, и 16 ноября въезжает во французскую столицу. Вольфганг сочиняет первые сонаты для клавира и скрипки; дает концерты, в том числе в Версале.

1764, апрель. После шести месяцев пребывания в Париже Вольфганг с семьей отправляется в Лондон, выступает с концертами, его восторженными слушателями становятся король и королева. В Лондоне написаны первые симфонии.

1767. Зальцбург: 1-я часть оратории «Долг Первой Заповеди», опера «Аполлон и Гиацинт».

1768. Вена, первые оперы: «Мнимая пастушка», «Бастьен и Бастьенна». Леопольд ведет каталог сочинений двенадцатилетнего сына, их число достигает 139. Вольфганг дирижирует своей «Торжественной мессой».

1769. Назначение Вольфганга третьим концертмейстером зальцбургской придворной капеллы.

1769–1772. Поездки в Италию: первый струнный квартет; оперы: «Митридат, царь понтийский», «Асканий в Альбе», «Луций Сулла». Папа Климент XIV награждает Моцарта орденом Золотой шпоры; избрание Вольфганга членом Филармонических академий в Болонье и в Вероне.

1772. май. Постановка «Сна Сципиона» в честь вступления в должность Зальцбургского архиепископа Иеронима графа фон Коллоредо.

1773. Струнные квартеты, симфония g-moll, 1-й клавирный концерт.

1774. Мюнхен, опера «Мнимая садовница».

1775. Премьера музыкальной драмы «Король-пастух».

1776. Зальцбург: сочинение трех клавирных концертов, четырех месс, дивертисментов, серенад, «Хаффнер-серенады». Ухудшение отношений с Коллоредо.

1777. Прошение Моцарта об освобождении от службы у князя-архиепископа.

1777–1778. Мюнхен, Аугсбург, Маннгейм: клавирные сонаты, скрипичные сонаты, вокальные сочинения. Знакомство с семейством Вебер, любовь к Алоизии. Отъезд с матерью в Париж. Обосноваться в столице Франции не удалось.

1778.3 июля. Смерть матери Анны Марии Моцарт. Парижские симфонии, балет «Безделушки».

1779. Возвращение в Германию. Отказ Алоизии Вольфгангу, отъезд из Мюнхена, служба в Зальцбурге в качестве придворного органиста.

1780. Знакомство с Шиканедером, театральным деятелем.

notes

Примечания

Автор здесь скорее всего ошибается, поскольку струнные смычковые инструменты по происхождению «деревенские», в то время как кларнет был уже «буржуазным», он возник как оркестровый (и, значит, абсолютно городской) инструмент (*здесь и далее примеч. науч. ред.*).

В своих письмах и в семейном кругу отец часто называл сына Вольфгангель, отсюда сокращенно Вольферль.

Артур Шуриг — автор известного двухтомного труда «В. А. Моцарт, его жизнь и его творчество», впервые изданного в Лейпциге в 1913 году.

Бернард Паумгартнер — австрийский дирижер, педагог, композитор
Автор научно-популярной монографии о В. А. Моцарте, впервые изданной
в 1973 году.

KV — сокращенное от имени Людвиг Алоис Фридрих фон Кёхель. *Кёхель* — австрийский ботаник, минералог и музыковед, автор «Хронологическо-тематического указателя всех сочинений В. А. Моцарта» с аннотированной библиографией по каждому сочинению. Произведения В. А. Моцарта принято обозначать по номерам указателя Кёхеля.

Пьетро Нардини — знаменитый итальянский скрипач, ученик Дж. Тартини.

Автор не точен. Исчезла не запись в книге — подробное описание посещения, — а имя Моцарта на органе, которое настоятель собора Хайлигер Гейст повелел увековечить на инструменте сразу же после выступления вундеркинда.

Эрик Сати — известнейший французский композитор XX века.

Автор ошибается: у знаменитого падре Мартини в Болонье учился как раз Иоганн Кристиан, а Филипп Эмануэль овладевал музыкальными премудростями у собственного отца, великого Иоганна Себастьяна Баха.

Теодор де Визева и Мари Оливье Жорж дю Парк Пулам де Сен-Фуа — авторы фундаментального труда «В. А. Моцарт, его музыкальная судьба и его творчество с детства до полной зрелости. 1756–1777». Издана впервые в Париже в 1912 году.

Альфред Эйнштейн — двоюродный брат знаменитого физика, автора теории относительности Альберта Эйнштейна, один из крупнейших музыковедов XX века, критик и библиограф, автор монографии о Моцарте, впервые опубликованной в 1945 году.

Первым биографом В. А. Моцарта на самом деле был русский публицист-музыковед, музыкальный критик, драматург А. Д. Улыбышев. Его «Новая биография Моцарта», написанная на французском языке, издана в России в 1843 году.

У Моцарта в *Сне Сципиона* герой делает выбор между Постоянством (Констанца) и Счастьем (Фортуна).

Итальянские композиторы ввели в моду веризм вслед за итальянскими же живописцами рубежа 80-х годов XIX века. Ярчайшие представители музыкального веризма — Масканьи, Леонкавалло. А Верди принадлежит поколению, предшествовавшему веризму.