

Лариса Кириллина

КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В МУЗЫКЕ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКОВ

Самосознание эпохи и музыкальная практика

Москва 1996

Оригинал-макет выполнен
в Вычислительном центре
Московской консерватории

Кириллина Л.

Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика.— М.: Моск. гос. консерватория.— 192 с., илл.

Книга посвящена проблеме соотношения философских, этических и эстетических идей XVIII — начала XIX веков и основных принципов поэтики классического стиля в музыке данного периода.

Предназначается для музыкантов и специалистов-гуманитариев.

ISBN 5-8649-029-2

К $\frac{4905.000.000-(003)}{8\text{л}6(03)-96}$ без объявл.

© Л. В. Кириллина, 1996 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. К истории понятий «классика» и «классицизм» в музыке	10
2. Картина мира. «Новый антропоцентризм». История и география в музыкальной эстетике	28
3. Эпоха и стиль. Старое и новое. Барокко и классицизм	52
4. Место музыки в системе искусств. Самоопределение композитора	73
5. Музыка как «язык чувств». Иерархия жанров. Топос меланхолии ...	96
6. Гений и вкус. Аристократизм и поэтика венско-классического стиля. Система эстетических критериев	124
7. Конец классической эпохи. Феномен позднего стиля. Апофеоз художника: Гайдн, Моцарт, Бетховен	156
Литература	176
Иллюстрации	183
Summary	188

ВВЕДЕНИЕ

Всякий музыкант довольно четко представляет себе, что такое классический стиль. Однако даже среди ученых, специально занимающихся данной проблемой, нет единого мнения о том, каковы хронологические рамки классической эпохи, как соотносятся между собой «классицизмы» в различных видах искусства — да и можно ли вообще говорить о какой-то целостной художественной системе, которая объединяла бы самых не похожих друг на друга и несоизмеримых по творческому дарованию композиторов и мыслителей. Одни исследователи склонны начинать историю музыкального классицизма с Люлли; другие считают музыкальный театр Люлли сугубо барочным явлением, а о классицизме говорят лишь в связи с реформаторскими операми Глюка. Казалось бы, Гайдн, Моцарт и Бетховен, несомненно принадлежавшие к одной школе, олицетворяют «высшую стадию развития музыкального классицизма» (Ю. Келдыш; 28, 827)¹. Но сам термин «классицизм» именно по отношению к этим художникам многим представляется проблематичным. Бетховена чаще всего отде ляют от его учителей, подчеркивая устремленность композитора в будущее и почти пренебрегая его духовным родством с мастерами XVIII века; даже отечественные учебники по истории музыки составлены так, что Гайдн и Моцарт неизменно оказываются в одном томе, а Бетховен — в другом. Однако и моцартианцы, влюбленные в своего кумира, нередко возражают против приложения к его творчеству конкретных стиливых критериев, поскольку мир музыки Моцарта выглядит универсальным, самодостаточным и высоко вознесенным надо всеми теориями (такая точка зрения особенно характерна для русской литературы о Моцарте, от А. С. Пушкина до Г. В. Чичерина). Бесспорным «классиком» кажется лишь Гайдн, но и тут возможны некоторые оговорки — в частности, следы барочного стиля обнаруживаются не только в ранних сочинениях композитора, но и в поздних, особенно в церковной музыке и в ораториях.

¹ Здесь и далее в ссылках дается арабскими цифрами номер цитируемой работы по списку литературы; римскими цифрами — том издания (или со значком «№» и арабскими цифрами — номер документа); курсивом — страница или столбец.

Значит ли это, что «классический стиль» — всего лишь умозрительная абстракция, не соответствующая никакой конкретной музыкальной поэтике, или что термин «классицизм» может связываться лишь с чем-то застыло-академическим, но не с живым и человеческим искусством любимых нами классиков? Вовсе не претендуя на то, чтобы дать однозначный ответ на все поднятые вопросы, мы попытаемся разобраться в проблеме «классического» по отношению к музыке — исходя из того, что эта проблема носит отнюдь не надуманный характер. Романтическая эстетика, рождавшаяся в борьбе против ценностных установок предыдущей эпохи, оставила в наследие XX веку априорно предвзятое отношение к классицизму (вспомним расхожие клише «догмы классицизма», «условности классицизма», «ограниченность классицизма» и т. п.). Однако, на наш взгляд, к классическому стилю в музыке, несмотря на его отчетливую нормативность, эта критика не имеет прямого отношения. Непосредственная эмоциональность и даже иррациональность самого музыкального искусства не допускала и не допускает применения в данной сфере столь строгих канонов, сколь это было возможно в архитектуре, скульптуре или драматургии. Эстетика и поэтика классического стиля в музыке — не перечень жестко сформулированных правил, за нарушение которых слушателю грозит немедленное осуждение, а скорее созданный усилиями лучших умов эпохи свод самых общих законов, допускающих довольно широкое толкование и не стесняющих, но облегчающих существование того художника, кто признает именно эту систему. На того же, кто мыслит иначе, данные законы просто не распространяются.

Анализу классического стиля как системы ценностей (философских, этических, эстетических, чисто музыкальных) и посвящено настоящее исследование. Совершенно не желая во что бы то ни стало подогнать под одну мерку творчество всех композиторов второй половины XVIII — начала XIX веков, мы бы хотели попробовать написать своеобразный портрет эпохи, объединяемой понятием «классическая».

Для обозначения внутреннего мировоззренческого стержня этой эпохи можно было бы воспользоваться другим словом — Просвещение. Классическая музыкальная эстетика органично вырастает из рационалистической и гуманистической философии, и классический стиль — такое же порождение Века Разума, как концепция «просвещенного абсолютизма» или руссоистская идея «естественного человека». Однако, если вполне можно говорить о просветительской литературе и даже о просветительском театре, то очень странно выглядели бы «просветительская симфония», «просветительская гармония» или «просветительская сонатная форма». Без термина «классический» (а иногда и «классицистский») здесь просто не обойтись. К тому же классическая эстети-

ка гораздо шире любой идеологии — а Просвещение во многом было именно идеологией. Следовательно, нельзя ставить знак равенства между Просвещением и классической эпохой, хотя существовать друг без друга они не могли и закончили свое историческое развитие практически одновременно. Классический стиль мы будем рассматривать как *доминирующий* («большой») стиль эпохи, внутри которого или наряду с которым бытовали и другие, сопутствующие, «малые» стили (барокко, рококо, галантный стиль, бидермайер, романтизм и др.).

Классической эпохе как целостному явлению посвящено, помимо статей в справочной литературе и кратких разделов в учебниках по истории музыки, лишь несколько солидных работ на русском языке. Некоторые из них были изданы очень давно и по понятным причинам основательно устарели (например, книга Т. Ливановой «Музыкальная классика XVIII века», 1939). Другие, увидевшие свет преимущественно в 1970-х годах, продолжают занимать достойное место в отечественном научном обиходе, однако их проблематика касается, как правило, отдельных, хотя и очень важных аспектов классической музыки («Театр и симфония» В. Конен — издания 1968 и 1975 годов; «Проблемы классической гармонии» Л. Мазеля, 1972; «Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств» Т. Ливановой, 1977). Обобщенный взгляд на классический стиль представлен в специальном разделе книги С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (1973), но этот взгляд кажется ныне слишком поверхностным.

В зарубежном музыковедении существуют по крайней мере две книги, имеющие непосредственное отношение к нашей теме, но написанные с разных позиций. Это «The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven» американского музыковеда Ч. Розена (1971, переработанное издание 1976) и «Classic Music. Expression, Form, and Style» другого американского ученого, Л. Ратнера (1980). Первая из этих монографий завоевала большую популярность на Западе, хотя вторая представляется нам гораздо более ценной и интересной. Книга Розена не содержит ни подробных исторических экскурсов, ни обильных ссылок на первоисточники, ни научной полемики с предшественниками — все идеи исходят непосредственно от автора, отделенного от «героев» своего исследования расстоянием в полтора-два столетия. Л. Ратнер, напротив, стремится дать «высказаться» самой эпохе, взяв на себя роль систематизатора, переводчика и комментатора богатейшего исторического материала, включающего как музыкально-эстетические и музыкально-теоретические тексты, так и непосредственно музыку XVIII — начала XIX веков. Внешне книга Ратнера похожа на всеобъемлющий учебник классического музыкального языка, но по сути это одновременно — глубокое исследование едва ли не всех параметров классического стиля

(поэтики, топики, риторики, гармонии, ритма, мелодики, фактуры, инструментовки, жанров, форм и т. д.).

Откровенно признаем/я, что позиция Ратнера нам гораздо ближе, нежели позиция Розена. Перефразируя известный афоризм Вольтера, позволим себе сказать, что, если бы книги Ратнера не существовало, ее следовало бы написать. Но, коль скоро она существует, нет смысла копировать ее структуру и содержание. При том, что мы будем пользоваться сходной с Ратнером методологией, профиль нашего исследования получится иным, с акцентом не на музыкальном языке эпохи, а на ее самосознании, обусловившем возникновение именно такого стиля.

Одной из задач данной работы является анализ некоторых общеискусствоведческих, методологических и культурологических проблем, что может представлять интерес для коллег разных специальностей. Отечественное музыковедение последних десятилетий активно ищет точки сближения с другими гуманитарными дисциплинами, давно отказавшись ограничиваться только нотными текстами и читая как единый текст всю культуру соответствующего периода. Особо пристально и подробно изучаются Средневековье (труды М. Сапонова, В. Федотова, В. Карцовника, Р. Поспеловой, А. Лесовиченко и др.) и Барокко (О. Захарова, М. Лобанова, Н. Зейфас, О. Шушкова, М. Насонова и др.). Классическая же музыка до сих пор оставалась как бы в стороне от этой тенденции, хотя, по-видимому, перемены назревают и здесь (в частности, из бесед с коллегами автору известно, что пишутся или близки к завершению капитальные исследования Е. Чigareвой о творчестве Моцарта в контексте его эпохи, И. Сусидко и П. Луцкера — об итальянской опере XVIII века).

На замысел настоящей книги оказали влияние не только новые тенденции в музыковедении, но и ряд идей, почерпнутых в немусиковедческих научных публикациях и в общении с историками, филологами, искусствоведами. Особая роль в деятельной интеграции гуманитарных наук принадлежала, конечно же, покойному Александру Викторовичу Михайлову — ученому уникального интеллектуального диапазона, знавшему и «слышавшему» насквозь всю историю культуры, включая и историю музыки. Пожалуй, он был единственным из выдающихся отечественных историков и филологов, кто сознательно шел навстречу музыковедам и кропотливо возводил мосты между разными сферами гуманитарного познания. Подобная задача (но, к сожалению, без привлечения музыковедения) ставилась в конце 1980 — начале 1990-х годов и на Межинститутском семинаре по исторической психологии, руководимом авторитетным медиевистом А. Я. Гуревичем (часть докладов была опубликована в сборниках «Одиссей» 1989 и 1990, а также «Человек и культура», 1990 — не менее интересными, чем доклады были, однако,

живые дискуссии, разворачивавшиеся на заседаниях и нередко продолжавшиеся гораздо дольше докладов).

Творческое общение искусствоведов разных специальностей, занимающихся к тому же разными эпохами и странами, всегда было свойственно Государственному институту искусствознания (Москва) и Российскому институту искусствознания (Санкт-Петербург); автор с благодарностью вспоминает крайне заинтересованное и дружеское обсуждение данной рукописи на заседании отдела классического искусства Запада ГИИ (заведующий отделом — Е. И. Ротенберг), а также практически ежегодные междисциплинарные конференции в Санкт-Петербурге (один из организаторов — заведующая отделом музыки РИИ А. Л. Порфирьева). Наконец, нельзя не упомянуть и Российскую академию музыки имени Гнесиных, где, благодаря инициативе заведующей кафедрой истории музыки Т. Ю. Масловской нам была предоставлена возможность читать в 1992–1995 годах для студентов-музыковедов экспериментальный курс «Музыка в истории европейской культуры» — некоторые идеи, развитые в настоящей книге, впервые возникали у автора в ходе подготовки к лекциям. Впрочем, часть материала восходит к дипломной и диссертационной работам, написанным нами в Московской консерватории под руководством Ю. Н. Холопова, так что это исследование является их продолжением, посвященным соотношению теории и практики, создаваемого и сознаваемого, не только в творчестве Бетховена, но и на протяжении всей классической эпохи.

Собственно, первоначально нашей целью было написать объемистый труд обо всех сторонах классического стиля, от общезстетических его основ до конкретных компонентов музыкального языка; от поэтики инструментальных жанров до комплекса философских, этических и психологических представлений, воплотившихся в сфере музыкального театра. Однако рассчитывать в наши нелегкие для культуры времена на единовременную публикацию столь громоздкой (возможно, не вмещающейся в рамки одного тома) работы было бы, очевидно, утопией. Мы отнюдь не теряем надежды, что задуманное когда-нибудь все же удастся довести до конца, но пока что представляем читателю первую часть исследования, которая может рассматриваться совершенно самостоятельно, как отдельная книга со своей собственной проблематикой. Именно этими обстоятельствами обусловлены, к примеру, почти полное отсутствие здесь анализов музыкальных произведений или очень краткие, без подробностей, упоминания об опере, составлявшей важнейшую часть общественной и художественной жизни классической эпохи. Подразумевалось, что обо всем этом будет возможность порассуждать в дальнейшем. Материалом же для данной книги послужили главным образом тексты о музыке, созданные в XVIII — начале XIX веков фило-

софами, литераторами и самими музыкантами, как композиторами, так и теоретиками. Следует заметить, что именно музыкально-теоретические труды этого времени достаточно полно представлены в отделах редких книг и рукописей в библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга, так что цитаты из таких источников даются нами не по фрагментам, приводимым в современных изданиях, а, как правило, по подлинникам или факсимильным публикациям. Мы сознательно старались не дублировать тексты, фигурирующие в известной антологии под редакцией В. Шестакова «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков» (1971), в которой, естественно, представлено далеко не все самое важное и характерное для той эпохи. Что касается активно использованных нами писем и высказываний венских классиков, то моцартовские документы цитируются преимущественно в переводе К. Саквы по книге Г. Аберта, а бетховенские — по отечественному изданию писем композитора в переводе Н. Фишмана и Л. Товалевой (если цитируется само письмо, в ссылке дается его номер, а если материал, приведенный в комментарии — то только страница). Письма Гайдна в достаточном объеме на русский язык пока не переводились и цитируются обычно по собранию Д. Барты (в этих случаях перевод наш).

Поскольку существующая литература о классике и классицизме вообще, равно как о венских классиках в музыке, практически необъятна, то в библиографический список включены лишь те книги и статьи, которые непосредственно цитируются в нашем исследовании или которые как-то повлияли на формулирование высказанных в нем идей.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Hob. — Hoboken A. van. J. Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. I: Instrumentalwerke. Bd. II: Vokalwerke. Mainz, 1957, 1971.
- K. — Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. 6. Aufl. Wiesbaden, 1964.
- Wq. — Wotquenne A. Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach. Wiesbaden, 1971.

*Классическое — это здоровое,
романтическое — больное.*

Гёте, «Максимы и рефлексии»

1. К ИСТОРИИ ПОНЯТИЙ «КЛАССИКА» И «КЛАССИЦИЗМ» В МУЗЫКЕ

Мы не случайно предпослали этой главе резковатое суждение И. В. Гёте, которое было не только включено им в собрание своих афоризмов (16, X, 427), но и повторено в беседе с И. П. Эккерманом 2 апреля 1829 года. Великий «олимпиец» имел право выражаться столь категорично, поскольку считал себя и своего друга Ф. Шиллера авторами самих терминов «классицизм» и «романтизм» (об этом он, в частности, говорил Эккерману 21 марта 1830 года; 79, 352). Во всяком случае, в начале XIX века эти понятия укоренились не только в литературном, но и в музыкальном обиходе: эпоха, исторический срок которой истекал, осознала себя как целое и сама нашла себе имя.

Примерно так же обстояло и с предыдущим эпохальным стилем, барокко. Слово «барокко» как стилевой термин появилось в «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо (1768) и, следовательно, было уже употребительным, однако стоявшая за ним эстетика казалась изжившей себя и не отвечавшей новым художественным запросам. Но если «барочное» во второй половине XVIII века оценивалось чаще всего негативно, то «классическое» даже в романтические времена оставалось символом чего-то идеального и недостижимого.

В музыкальных словарях и трактатах XVIII века термины «классицизм» и «классический», насколько нам известно, не встречаются. Отсутствуют они и в словарях Г. К. Коха, изданных в начале XIX века (1802 и 1807 годы), хотя словарь 1807 года включает статьи «Вагос» и «Romantisch». Возможно, самые первые случаи спонтанного использования понятия «классическое» по отношению к музыке зафиксированы исследователями в «Мемуарах» А. Э. М. Гретри (1789) и в «Парижской хронике» за 1 апреля 1793 года в статье Ж. А. Н. Кондорсе о творчестве Э. Мегюля (89, VII, 1031). По-видимому, во Франции и в странах немецкого языка у этого понятия был несколько разный смысл и разная судьба.

В немецкой музыкальной периодике начала XIX века через понятия «классическое» и «романтическое» характеризуется искусство очень не похожих друг на друга композиторов, как давно умерших, так и здравствующих. Поэтому до определенного момента перед нами не стилевые, а скорее эмоционально-оценочные категории. Например, в объявлении о выходе в свет оратории Й. Гайдна «Семь слов», помещенном в берлинской «Фоссише Цайтунг» от 10 октября 1801 года, об этой оратории говорится как о «классическом, давно признанном всеми знатоками произведении» (цит. по К. Кропфингеру; 120, 318). С другой стороны, «Берлинская музыкальная газета» упоминает в 1805 году о «гениальных романтических произведениях Гайдна, Моцарта и их последователей» (там же, 327). Понятно, что в первой из приведенных цитат «классический» означает «великолепный, образцовый», а во второй под «романтическим» подразумевается «волнующий, глубокий, вдохновенный», и одно нисколько не противоречит другому. Наоборот, в рецензии еще одной берлинской газеты от 20 декабря 1826 года на исполнение Девятой симфонии Бетховена под управлением Л. Спонтини это произведение было названо «барочным» — то есть «сложным, странным, причудливым» («большая, в высшей степени причудливая [barocke] симфония с хорами на „Оду к радости“ Шиллера»; там же, 367). Для Э. Т. А. Гофмана «романтичны» не только его кумиры — особенно Моцарт и Бетховен — но даже слышавший тогда сухим и ученым И. С. Бах (19, 42–43, 48). Х. Х. Эггебрехт и К. Кропфингер, занимавшиеся историей термина «классика» в музыкальном искусстве, отмечали, что в начале XIX века «классической» очень часто называли музыку Г. Ф. Генделя, но никогда — И. С. Баха (95, 44; 120, 319). Почти никогда — считаем мы должным уточнить. Для первого биографа Баха, И. Н. Форкеля, герой его книги, опубликованной в 1802 году — безусловно «классик», и это слово повторено автором в предисловии на протяжении двух абзацев *четыре* раза, а считая вариант «классический» — *пять* раз (74, 4–5). Если попытаться суммировать все сопутствующие выражения и эпитеты, можно предположить, что в понимании Форкеля «классическое» — это великое, высокое, постигаемое с трудом и даже напряжением, но неисчерпаемо богатое, непреходящее, не подверженное веяниям моды и требующее развитого вкуса искусство; Бах для Форкеля — «первейший классик прошлого, а возможно, и будущего»; забвение его творчества столь же пагубно сказалось бы на воспитании музыкального вкуса, сколь непоправимый ущерб нанесло бы «изгнание» греческих и римских авторов из гимназических курсов. Трактовка понятия «классика» у Форкеля носит, конечно, обобщенный характер, но само словоупотребление здесь намеренно полемично: «барочная» музыка Баха вписана в ряд *классических* явлений.

К оценке творчества Баха и к роли бахианства в эпоху венских классиков мы еще вернемся. Позиция Форкеля в этом вопросе действительно неординарна, однако не столь уж экстравагантна, поскольку, как можно было уже убедиться, с понятиями «барочный», «классический», «романтический» в начале XIX века ясности не было, да и никто к ней особенно не стремился. Прежде чем сделаться искусствоведческими терминами, слова эти «обкатывались» в живом языке и постепенно обретали смысловую форму, становясь «результатом саморефлексии истории в познании» (А. В. Михайлов; 51, 125). Именно поэтому, как считает ученый, «ни романтизм, ни классицизм, ни барокко невозможно определить формально-логически» (там же, 115).

И все-таки примерно к 1820-м годам, которые мы, перефразируя название известной книги Й. Хейзинги «Осень средневековья», назвали бы «осенью классицизма», начало определяться поле значений понятий «классика» и «классическое» с одной стороны, и «романтика», «романтическое» — с другой. В музыкальной критике сложился круг признанных «классиков»; из самых великих композиторов туда входили, помимо Генделя, все три венских мастера — Гайдн, Моцарт и Бетховен. Их имена стали упоминаться через запятую; более того, для обозначения трех этих гениев начали прибегать к весьма пышным выражениям — «великолепный триумвират» (120, 369) и даже «священная триада» (die heilige Trias — слова из памятного адреса, преподнесенного Бетховену в феврале 1824 года тридцатью венскими музыкантами и меценатами; 147, V, 68). И если Гайдн и Моцарт не очень задумывались о своем эстетическом самоопределении, то Бетховен знал, что его воспринимают как живого классика и, по-видимому, как художник ощущал себя таковым. Понятие «Classicität» («классичность, образцовость») встречается в статьях о музыке Бетховена, принадлежавших перу его разносторонне одаренного приятеля, композитора и литератора А. Ф. Канне (98, 384). Беседуя с Бетховеном в марте 1820 года, композитор и издатель А. Диабелли высказался о его творчестве: «Классическое и непреходящее. Такие сочинения медленно доходят, но надолго остаются» (84, I, 333). В 1824 году А. Шиндлер писал Бетховену в разговорной тетради о его бывшем ученике К. Черни: «Он единственный из всех пианистов, который еще любит классическую музыку и изучает Ваши произведения с особенным усердием и любовью» (84, V, 45). Наконец, в 1836 году, как бы подводя итоги, философ и музыкальный критик И. А. Вендт назвал всю эпоху Гайдна, Моцарта и Бетховена «классической» (см. 34, 45). К этой эпохе относил себя и Россини, говоривший о себе в 1854 году: «Я, последний из классиков»... (75, 374).

Термин был найден, однако какие смыслы он объединял? По мнению Х. Х. Эггебрехта, «музыка Гайдна, Моцарта и Бетховена классиче-

ская, то есть выдающаяся и потому образцовая; она принадлежит прошлому, но обладает авторитетностью и для теперешней современности» (94, 44). В сходных выражениях, как мы видели, И. Н. Форкель оценивал творчество Баха — следовательно, это определение касается *классики* вообще, а не *классицизма* или *классического стиля*. Между всеми тремя понятиями существует разница. Классика — наиболее широкое и универсальное из них; классический стиль относится к достаточно точно определяемой эпохе в истории музыки; классицизм же — система эстетических правил, основанных на принципе соревновательного подражания высоким образцам (классике). Сложность для историка-музыковеда заключается в том, что, как нам представляется, в музыке второй половины XVIII — начала XIX века все три понятия действуют одновременно. Развитие классического стиля приводит к созданию шедевров классики, при этом классицистское мышление также присутствует — и в музыке композиторов «второго» и «третьего» ряда, и в сфере музыкальной эстетики, критики, педагогики и т. д. Понятие «классический стиль» объединяет все эти разноуровневые явления, которые порой нелегко отграничить друг от друга. По сути, лишь в конечном итоге, на стадии исследования конкретных произведений, мы можем говорить о «стиле» как таковом; его корни лежат гораздо глубже — в господствующем мирозерцании эпохи, в системе духовных и эстетических ценностей, признававшихся тогда едва ли не всеми, кто был причастен к интеллектуальному и художественному творчеству.

Наиболее спорен, вероятно, вопрос о правомерности отнесения к музыке термина «классицизм» (если не использовать последний в качестве синонима понятия «классический стиль»). Во-первых, в разных видах искусства классицизм датируется по-разному, из-за чего возникает неизбежная путаница. Во-вторых же, природа классицизма такова, что с историей и внутренними законами развития музыкального искусства она, вроде бы, мало согласуется. Предмет нашего исследования заставляет нас попытаться разобраться в истоках этих противоречий и высказать свою точку зрения, также не претендующую на бесспорность.

Классика — это некое «первичное» искусство, строящее себя как образцовое и обладающее достаточной степенью силы и свободы, чтобы казаться независимым от предшествующих явлений. Классицизм — искусство в любом случае «вторичное», построенное по некоему образцу, восходящему к прошлому; при этом сам образец сознательно или бессознательно модернизируется, подчас утрачивая прежнюю силу и свободу, зато приобретает безукоризненную законченность, изящество и непротиворечивое единство всех своих компонентов. Строго говоря, в истории европейской культуры была лишь одна собственно классическая эпоха — расцвет искусств в Афинах в V–IV веках до н. э.; далее

последовало несколько попыток возродить этот идеал на почве совсем других культур, система ценностей которых отнюдь не совпадала с эллинскими представлениями о совершенном человеке в совершенном государстве. Так было в Риме I века до н. э.— I века н. э.; в ренессансной Италии; во Франции времен Людовика XIV, и т. д. Особенно широко распространились классицизирующие тенденции в XVIII — начале XIX веков (вплоть до завершения наполеоновской эпохи). При этом, чем дальше отстояла та или иная культура от исходной, принимавшейся за классическую, тем больше оказывалось в ней наслоенных друг на друга «классицизм», подчас очень разных по генезису. Может быть, потому классицизм как художественное направление иногда трактуется историками очень широко и датируется, например в литературе, огромным периодом от XVI до начала XIX веков (Н. П. Козлова; 44, 5–7). Несомненно, однако, что речь при этом должна идти отнюдь не о едином стиле.

Как бы то ни было, едва ли не основным признаком классицистского мышления всегда была ориентация на античность (причем, в силу исторических обстоятельств, Ренессанс воскресил сперва римскую античность, то есть уже проникнутую идеей «классицизма», и лишь затем — античность эллинскую, которую не так-то просто оказалось приспособить к «правильным» теориям). Отсюда — вспыхнувший во Франции XVII века «спор о древних и новых», который захватил и другие страны, продолжаясь до конца XVIII века. В состязании с классиками древности нередко побеждали «новые» авторы, чье творчество казалось современникам более совершенным, упорядоченным и утонченным («Смеем утверждать, что прекрасные сцены Корнеля и трогательные трагедии Расина столь же превосходят трагедии Софокла и Еврипида, как оба эти грека превосходят Фесписа», — гордо констатировал Вольтер; 9, 181). И уж в сфере музыки эта закономерность, на первый взгляд, проявлялась еще с большей отчетливостью. Но тут мы сталкиваемся с парадоксом: музыкальный классицизм, в отличие от классицизма в других искусствах, никак не мог ориентироваться на античные образцы — и не только потому, что таковых фактически не сохранилось. Ирония судьбы заключалась в том, что, уцелей даже античная музыка в достаточной полноте, подражать ее языку, формам, стилистике было бы невозможно. По крайней мере в XVIII веке это сознавали уже с полной ясностью.

Мы отнюдь не разделяем принципиального убеждения Е. В. Герцмана о том, что «отдаленность музыкальных цивилизаций приводит к полной невозможности художественных контактов между ними», и что «произведения древних мастеров, как художественная форма, остались

бы тайной для современных слушателей» (14, 14)¹. Однако для классической эпохи ситуация была именно такой, и этим она существенно отличалась от ситуации XVI — начала XVII веков, когда ренессансное увлечение античностью породило целый ряд плодотворных заблуждений в музыкальной сфере (трактат Н. Вичентино «Античная музыка, сведенная к современной практике» [1555] обосновывал использование «энармоники» и четвертитонового строя; выведенные Вичентино формулы «греческих тетрахордов» широко применялись в «хроматическом» мадригале и в инструментальных сочинениях разных авторов, от Л. Маренцио и К. Джезуальдо до Дж. Фрескобальди; мадригал же повлиял на стиль ранней оперы, которая, в свою очередь, возникла в результате углубленных занятий флорентийских интеллектуалов, сгруппировавшихся вокруг графа Дж. Барди, древнегреческой философией, театром и теорией музыки). Некоторое охлаждение восторгов перед гипотетически воображаемой музыкой античности наступило уже к середине XVII века, причем не без воздействия начинавшихся литературных дискуссий. «Подобно соответствующему предмету у филологов, тот же спор я открыл о музыке древних», — заявлял А. Кирхер в VII книге своей «*Musurgia universalis*» (1650); признав, что «вокальная» (она же «поэтическая», «метрическая» и «сценическая») музыка греков «была гораздо превосходнее и достойнее, чем в настоящее время», мыслитель все-таки присудил пальму первенства современной ему многоголосной гармонической музыке, «которая дошла сегодня до такой степени [совершенства], что, кажется, человеческому уму вряд ли более осталась какая-нибудь надежда дальнейшего совершенствования» (цит. по: 60, 98).

XVIII век уже не питал иллюзий относительно возможности «воссоздания» античной музыки или «подражания» ей, хотя историки продолжали изучать сохранившиеся письменные и иконографические памятники. Такие сведения мы найдем и в трехтомной «Истории музыки» Дж. Мартини (1757, 1770 и 1781 годы), и в четырехтомном «Очерке древней и современной музыки» Ж. Б. де ла Борда (1780; трактат был издан анонимно), и в четырехтомной же «Всеобщей истории музыки» Ч. Бёрни (1789), и в других не столь объемистых трудах. Редко кто из освещавших вопросы происхождения музыки не перечислял известные примеры любви древних народов к музыке и могучего воздействия этого искусства на живые и неодушевленные объекты. Обязательно упоминали библейских героев (Иувала, Давида, Соломона), греческих богов и вдохновленных ими песнотворцев, как мифических, так и исторических (Орфея, укрощавшего своим пением диких зверей и подзем-

¹ Будь это действительно так, не могла бы существовать такая наука, как этномузыкология, и для слуха европейцев была бы «закрыта» вся неевропейская музыка (или даже древние пласты европейского фольклора).

ных демонов; Амфиона, при помощи музыки соорудившего стены Фив; Тимофея, умевшего возбуждать или успокаивать страсти Александра Македонского, и т. д.). Конечно, к подобным «басням» можно было относиться иронически, как, например, трезвомысленный практик Л. Моцарт, с горьковатой усмешкой писавший: «В ту эпоху, когда жили эти мужи [Меркурий, Аполлон, Орфей, Амфион и пр.— Л. К.], ученых людей боготворили. И именно по этой причине все выглядит как небывица. Кто знает? Быть может, у поэтов грядущих столетий найдется достаточно оснований, чтобы воспеть наших нынешних виртуозов как богов? [...] Уже во многих местах завели обычай почти божески чествовать ученых и артистов громким „браво!“, не устаивая их другого, более весомого и впечатляющего вознаграждения. Такие пустые восхваления должны, вероятно, приблизить господ виртуозов к божественной природе и просветлить их плоть, дабы они могли жить лишь небесными представлениями, не имея нужды ни в чем земном» (126, 15). Но, если говорить серьезно, некоторые историки XVIII века, внимательно проштудировав источники, приходили к выводу, что секрет необычайного воздействия «примитивной» и «несовершенной», по позднейшим меркам, музыки древних, заключался не в самой музыке, а в способе ее восприятия.

И. Н. Форкель, один из создателей истории музыки как самостоятельной ветви научного знания, тоже столкнулся при написании своей «Всеобщей истории музыки» с этой проблемой и сделал открытие, чреватое неожиданными последствиями. Древнегреческая музыка, судя по ее литературным описаниям и теоретическим памятникам, была до такой степени не похожа на новоевропейскую, что добросовестный исследователь должен был констатировать нечто удивительное: «слух греков и римлян был устроен иначе, чем наш» — и значит, в их музыке действовали законы красоты, но иные, нежели теперь (100, I, XII). Насколько дерзко звучала мысль об «иных законах красоты» в 1788 году, и насколько она диссонировала с представлениями эпохи о неизменной сущности человека и о существовании объективных критериев прекрасного, можно судить хотя бы по сравнению суждения Форкеля с выводом И. И. Винкельмана из его «Истории искусства древности» (1764): «Художники древности довели соотношения и формы красоты до такого высокого совершенства [...], что нельзя было, не совершив ошибки, ни отступить от них, ни ввести в них что-либо. Понятие красоты не могло более развиваться [...], поневоле ему пришлось идти назад» (7, 214).

Возможно, Форкель был сам несколько смущен своим умозаключением и потратил немало усилий, чтобы логически обосновать совершенство современной ему музыки, не слишком умалив достоинство античной. Ведь Форкель вполне разделял убеждение, будто имеются

«всеобщие принципы красоты и порядка, истинность которых основана на свойствах всей нашей сущности»; как свидетельствуют исторические и археологические источники, в области мышления, речи, изобразительного искусства греки и римляне руководствовались именно такими принципами — отчего же с музыкой дело обстоит явно по-другому? Вывод Форкеля: «Красота музыки, стало быть, заключена не в ней самой и не в согласованности ее выразительности с чувствованиями образованных людей, а только лишь в *мере познаний и вкуса слушателя*, так же, как красота девушки заключена во взгляде влюбленного [...] Теперешний грек, турок, перс, китаец, американский дикарь, чьи звукоряды, из которых он строит свои мелодии, настолько отличны от наших, что мы не в состоянии найти в них ни малейшего порядка и красоты. обладает, тем не менее, прекрасной музыкой, поскольку она ему нравится, и поскольку он обнаруживает в нашей [музыке] тот самый беспорядок, за который мы упрекаем его музыку» (там же, XIV). Далее Форкель сравнивает народы, находящиеся на разных стадиях развития «культуры», с детьми и взрослыми: занятия взрослых обычно непонятны и неинтересны ребенку, между тем как взрослый способен получать удовольствие от детской игры; с другой стороны, так же, как ребенок более самозабвенно предается игре, чем взрослый своим делам, так и «неразвитые» в музыкальном отношении народы больше радуются своему искусству. Дети, однако, вырастают, и художественный вкус народов может развиваться в сторону все большей утонченности — следовательно, у «необразованных» народов есть возможность достичь высшей степени культуры.

В этих рассуждениях Форкеля удивительно глубокие прозрения перемешаны с чисто классицистскими эстетическими установками. Но главное слово прозвучало: из приведенных «ключевых» положений предисловия к «Всеобщей истории музыки» следовала объективная необходимость признать *самобытность и самоценность* иных, нездешних и неевропейских, музыкальных культур. Форкель был, конечно, не единственным, кто задумывался об этом. Но мы предпочли подробнее остановиться на его взглядах, чтобы высветить тот момент, когда в музыкальном сознании классической эпохи появились «история и география» (к этой проблеме мы еще вернемся).

Как можно было убедиться, в сфере музыки «античное» вовсе не считалось в XVIII веке «образцовым» или «классическим», и вопрос о подражании каким-либо формам античной музыки никем не ставился. Однако нелепо было бы отрицать постоянное присутствие античности в музыкальном творчестве классической эпохи; только оно, это присутствие, обнаруживалось в косвенных искусствоведческих, театральных и литературных влияниях, то есть в духовном и понятийном слое, ок-

ружавшем музыку внутри культуры. Это и набор излюбленных греческих и римских сюжетов («Ифигения» и «Альцеста» для XVIII века несравненно более типичны, чем «Медея» или «Орест»; образ Катона Утического намного популярнее образа Марка Брута, и т. д.), и способ их трактовки, состоящий в избегании психологических и эстетических крайностей. Невозможно также игнорировать воздействие, оказанное на людей, причастных к художественному творчеству, трудами Винкельмана, Лессинга («Лаокоон»), а позднее также произведениями «веймарских классиков». Рецепция античности в XVIII веке — особая тема, которой здесь нет необходимости касаться. Но следует заметить, что обращение к классическим сюжетам вовсе не является в музыке обязательной приметой классицизирующего сознания. Музыкальное мышление классической эпохи апеллирует не столько к «древности» и «образцовости», сколько к «универсальности», к самораскрытию в искусстве общезначимых, как считали тогда, законов истины, добра и красоты.

В 1805 году К. Ф. Цельтер охарактеризовал в «Берлинской музыкальной газете» исполнение оратории Генделя «Мессия» в следующих неслучайных выражениях: «поэтически свободно, сильно, правдиво и классично» (цит. по: 120, 315). Не удовлетворившись лишь этим набором похвал, он далее объяснил «классическое» как то, в чем соединяются «простота и достоинство, жизнь и бодрость, воображение и некое пророческое выражение вечно необходимой истины» (там же, 318). Интеллигентному читателю наших дней эти слова напомнят суждение, вложенное Г. Гессе в уста Йозефа Кнехта, героя «Игры в бисер»: «Мы почитаем классическую музыку за некий экстракт и средоточие нашей культуры, ибо она есть наиболее отчетливый и характерный жест последней. В этой музыке мы видим наследство античности и христианства, дух светлого и мужественного благочестия, непревзойденную рыцарскую этику. Ведь в конце концов каждое классическое самовыражение культуры есть свидетельство определенной этики, есть доведенный до пластической выразительности прообраз человеческого поведения [...]. Основные черты классической музыки: знание о трагизме человеческого бытия, приятие человеческого удела, мужество и ясность!» (15, 64). Определения, данные классической музыке Цельтером и Гессе, словно перемигиваются друг с другом, излучая «улыбку авгуров», разгадка которой — в единстве традиции, восходящей, вероятно, к гётевской оценочной формуле: «классическое — это здоровое» и т. д. (поскольку Цельтер был близким другом Гёте, немудрено, что он исповедовал те же принципы, а поскольку Цельтер жил в Берлине, неудивительно, что исходившее от Гёте понимание классического проникло в начале XIX века именно на страницы берлинской музыкальной периодики).

Взгляды Гёте на эту проблему никогда не были оформлены в разработанную теорию, однако они очень важны для исследователя, занимающегося этой эпохой. Гёте мыслил, говоря нынешним языком, как культуролог, ибо определял «классическое» не через стиль, ориентированный на исторически конкретный канон, а через доминирующее мировоззрение. Собственно, антитезой «классического» в гётевском, типологическом смысле, является не «барочное» или «романтическое» как таковое, но скорее «а-классическое» (о сущности «а-классического» писала И. А. Барсова; 4, 14–17).

Типологическое понимание классического особенно существенно для музыковедения; ведь классическая эпоха в музыке по своему внутреннему содержанию и по хронологии не совпадает с «классицизмами» в других видах искусств. Однако нельзя обойти молчанием и стилевую трактовку этого термина, которая, на наш взгляд, тоже вполне оправдана с исторической и с эстетической точки зрения, хотя путаницы здесь несравненно больше, чем в первом случае.

Слово «стиль» уже в XVIII веке имело столь широкое поле значений, что исследователю непросто найти здесь основополагающее смысловое зерно. Только в музыке под «стилем» могли подразумеваться: 1) род, жанр, предназначение произведений и, в связи с этим, их склад и характер; в этом смысле писали и говорили о «церковном, театральном и камерном стиле»; 2) тип письма, фактуры, композиции; набор определенных выразительных средств, свойственных вышеупомянутым «стилям», но использовавшимся автономно — например, «театральный стиль» в церковной музыке, «церковный» — в камерной, и т. д.; 3) эстетический и эмоциональный строй музыкальной речи, связанный с сюжетом, текстом, жанром и желаемым эффектом произведения — «высокий, средний и низкий» стили; 4) национальные стили, из которых три доминирующие, итальянский, французский и немецко-австрийский, составили во второй половине XVIII века основу общеевропейского классического стиля, а другие, более локальные — венгерский, польский, турецкий, испанский и прочие — использовались для создания определенного колорита; 5) стили, относящиеся к определенным эпохам — в частности, «старинный стиль» (*stile antico*), ориентированный на стиль церковной музыки XVI века; его антитеза — «галантный стиль», исторически привязанный к светской музыке середины XVIII века; 6) стили прославленных школ — «неаполитанский» оперный стиль, «мангеймский» симфонический стиль; близко к этому — «персональные» стили великих композиторов прошлого и настоящего: Палестрины, Баха, Генделя, Гайдна и др.; 7) стиль, выявляющийся в конкретном произведении и становящийся объектом эстетических и вкусовых оценок.

Приведенный перечень отнюдь не исчерпывает все бытовавшие в XVIII веке значения слова «стиль» применительно к музыке; мы намеренно ограничились самыми употребительными. Что касается исследовательских классификаций, то нельзя обойти вниманием книгу Л. Ратнера, где, в частности, упоминаются и описываются «военно-охотничий», «певучий», «блестящий», «чувствительный» стили, стиль «бури и натиска», «живописный» стиль, стиль фантазии, и прочие (132, 18–26). Несомненно, такие типы музыкальной выразительности с закрепленной за ними устойчивой идиоматикой в XVIII веке существовали и отчетливо осознавались, но мы бы предпочли в данном случае говорить не о стилях, а о *топосах*. Ратнер также пользуется понятиями топики и топоса (топика для него — «тезаурус характеристических фигур» классической музыки; топосы — «предметы музыкального дискурса»; там же, 9), однако ученый относит к топике типы танцевальных движений (менуэт, полонез, контрданс, гавот и др.), а к стилистике — все вышеназванное. На наш взгляд, это разделение очень спорно. Во-первых, близкородственные или даже трудноразличимые явления оказываются искусственно разделенными («марш», по Ратнеру — топос, а военная музыка — стиль; «сицилиана» — топос, а «пастораль» — стиль и т. п.). Во-вторых, в одну категорию попадают явления разного уровня, либо никак не соотносящиеся между собой (что, к примеру, общего между стилем «французской увертюры» и стилем «бури и натиска?»), либо, напротив, на практике соподчиненные и легко сочетаемые («чувствительный» стиль мог включать в себя и «певучий», и «бурный», и фантазийный, и пасторальный стили). Поэтому мы бы предложили другую точку зрения: менуэт, марш, французская увертюра и т. п. — это *жанры*; «героика», «охота», «пастораль» — это *топосы*; категория стиля существует не вне этих явлений, а над ними, способствуя их общеэстетическому осмыслению и в то же время обосновывая их индивидуальные модификации. Стиль — это умопостигаемая оболочка живой художественной ткани, неотделимая от того, что она покрывает, но допускающая свое самостоятельное рассмотрение.

Само слово «стиль» (в античности означавшее, как известно, палочку для письма) отсылает нас к письменной традиции европейской культуры — культуры, риторической в своей основе и оставшейся таковой в течение всего XVIII века, а быть может, и гораздо дольше. Стилиевое мышление тесно связано с риторическим, поскольку оно тоже стремится к обобщенному взгляду на свой предмет, к выделению неких родов, видов, групп, фигур, типизированных тропов и т. д. С другой стороны, «стиль» имеет отношение и к таким понятиям, как «характер» и «индивидуальность», причем категории «стиль» и «характер» претерпели в истории европейской культуры от античности до Нового времени

сходную эволюцию (об этом писал, в частности, А. В. Михайлов; 53). Характер в древности (например, у Феофраста) — некая внешняя черта, знак, примета, ярко запечатлевающаяся в памяти, но не отражающая внутренний мир того или иного человека; лишь в XIX веке под характером стабильно понимается индивидуальный склад личности. В категории «стиля» акцент тоже постепенно переносится на узнаваемость творческой манеры конкретного художника, благодаря чему эта категория утрачивает свою универсальность, а порою и смысл. Но для того чтобы писать в «своем» стиле, нужно в принципе *уметь писать* — то есть быть «вписанным» в данную культурную традицию (вполне порвать с традицией обычно не удается даже тем, кто сознательно пытается это сделать, а великие художники, как правило, чужды подобному экстремизму). И если музыка на протяжении многих веков развивалась внутри риторической культуры и пользовалась для самоистолкования терминологическим аппаратом риторики, то избавиться от этого наследия одним ударом было невозможно. Прежде чем выработать свой неповторимый стиль, композитор XVIII века постигал, что такое стиль вообще и чем разные стили отличаются друг от друга. Смешение стилей или их органический синтез широко практиковались в конце столетия, особенно в музыке венских классиков, но эта тенденция была нацелена, как нам кажется, не на разрушение понятия о стиле вообще, а на достижение универсального всеобъемлющего классического стиля стилей.

С точки зрения музыкантов второй половины XVIII века, по верному замечанию Л. Ратнера, существовало некоторое различие между «галантным» стилем (сам Ратнер называет его «поздним франко-итальянским»; другие исследователи — «раннеклассическим» или «предклассическим» — см., например, книгу П. Румменхёллера; 139, 9, 42–44) и стилем венских классиков. Но общность эстетических установок и критериев, а также непосредственная преемственность и историческая синхронность творчества музыкантов разных поколений (Саммартини — Глюк, И. К. Бах — Моцарт, К. Ф. Э. Бах — Гайдн и Бетховен, и др.) позволяет все же рассматривать эту эпоху как единую. Как указывал Д. Херц, «сходство музыкального языка в Неаполе, Париже и Берлине преобладало над различиями; пятьюдесятью годами ранее такой ситуации не существовало. Космополитический стиль, культивируемый во всех великих столицах, проникал во все уголки западного мира путем массового распространения печатных изданий и рукописных копий. Чекан этого „lingua franca“ не обязательно зависел от владения венским „классическим“ языком; скорее, его общий знаменатель [...] основывался на неоспоримом господстве итальянской оперы» (107, 451). Последнее заключение, возможно, обусловлено личными пристрастиями исследователя (Херц известен как специалист по итальянской опере XVIII века

и оперному творчеству Моцарта); мы бы предпочли говорить о центральном положении оперы в системе музыкальных жанров вообще, поскольку во Франции доминировала, естественно, французская опера, а в театрах Германии и Австрии в конце столетия львиную долю репертуара составляли зингшпили. В распространении общеевропейского классического стиля немалую роль сыграли и капеллы, функционировавшие при больших и малых дворах — монархи, князья церкви, аристократы, состязаясь друг с другом в мастерстве своих музыкантов, невольно способствовали унификации вкусов и композиционных норм. На зависимость этого процесса от существовавшей тогда практики музицирования обращал внимание Ратнер: «Поскольку большинство такой музыки требовалось сочинять быстро, для немедленного использования, композиторы полагались на повсеместно принятые формулы ее построения и на умение обращаться с деталями. [...] Это постоянство свидетельствует о наличии языка, понятного во всех европейских странах и частично — в Новом Свете» (132, XIV).

Мнения исследователей, как мы видим, сходятся на том, что классический стиль, во-первых, опирается на определенную риторическую традицию, а во-вторых, тесно связан с расцветом опусной композиции. Понятие *Opusmusik* подразумевает ориентацию музыкального творчества на создание целостных авторских произведений, письменно или печатно зафиксированных и не предполагающих существенного изменения текста при каждом исполнении. Европейскому типу мышления представление об авторской индивидуальности и о законченной единичности произведения искусства было, в принципе, свойственно еще с античности, но в сфере музыки опусное композиторское творчество стало преобладать лишь в эпоху Нового времени, причем даже в первой половине XVIII века понятие о художественной целостности сочинения еще не окончательно устоялось (заимствование чужих тем или частей чужого произведения не считалось плагиатом, если новый автор обрабатывал их по-своему; со своей собственной музыкой композитор вообще мог поступать как вздумается, используя один и тот же материал по нескольку раз и не оговаривая это; исполнители были вольны украшать текст сольной партии мелодическими вариациями и вставными каденциями; в театре по желанию владельца, импресарио или труппы оперу одного композитора могли «разбавлять» фрагментами оперы другого композитора или составлять «пастиччо» из целого ряда опер, и т. д.). В классическую эпоху был найден баланс между универсальным музыкальным языком и индивидуальным его использованием, между типовыми принципами композиции и их идеальным воплощением в *opus perfectum et absolutum*. Возможно, инструментом достижения этого баланса стала именно многозначная и многослойная категория стиля,

включавшая в себя и общериторические, и жанровые, и национальные, и личностные аспекты.

Однако нам бы не хотелось сводить предпосылки формирования классического стиля только к конкретным обстоятельствам, вытекающим из музыкальной практики данной эпохи. За классическим стилем, подчеркнем это, стояло определенное мировоззрение, доминантой которого было стремление к совершенству и универсализму и убежденность в возможности обретения идеала «здесь и сейчас».

Этот идеал мог быть почти любым, но обязательно позитивным. Так, в сфере общественной мысли одинаковой ценностью обладали и «просвещенная» монархия, и парламентская республика; моральными образцами виделись одновременно и аристократ с рыцарственными манерами, и обыватель с «чувствительным сердцем», и «благородный дикарь», и т. д. Пожалуй, ни одна эпоха не порождает за столь короткий срок такого количества философских и художественных утопий. В искусстве также возникли представления об идеальном художнике, в котором природный гений сочетается с тонко развитым вкусом и безупречным профессионализмом, и об идеальном произведении, которое создано так, что любое его произвольное изменение неизбежно повлечет за собой очевидный ущерб; такое произведение, в принципе, должно нравиться и быть понятным максимально большому количеству культурных людей, но в то же время нести на себе печать неповторимой оригинальности.

Собственно, выяснением того, как именно общая система ценностей, характерная для эпохи, отразилась в музыкальном искусстве XVIII — начала XIX веков, мы и будем заниматься на протяжении данного исследования. Но прежде чем непосредственно перейти к этому предмету, необходимо хотя бы кратко остановиться на вопросе хронологии. До сих пор речь шла о том, почему мы именуем изучаемый период истории музыки классическим, в каком смысле используем термин стиль, и т. п. У внимательного читателя, однако, может возникнуть сомнение относительно датировок, тем более, что в существующей литературе по теме они также варьируются и носят довольно приблизительный характер. У Ч. Розена период 1750—1775 годов называется «переходным» и «маньеристским», а подлинно классический стиль относится лишь к творчеству Гайдна, Моцарта и Бетховена (136, 44, 47); Л. Ратнер датирует классическую эпоху примерно 1770—1800 годами, выделяя в ней «галантный» и венский классический стили и оговаривая специфическое положение Бетховена, продлившего жизнь классической традиции уже внутри другой, романтической, эпохи (132, XIV, 422); П. Румменхёллер раздвигает границы предклассического или раннеклассического периода до 1735 года «снизу» и 1785 года «сверху» (139, 9); периодизация Ф. Блю-

ме еще более широка: «классика» в Германии начинается с И. И. Кванца и И. А. Хассе, а в Италии — с Д. Скарлатти, Дж. Перголези, Л. Винчи и др.; более или менее четкая граница — 1760-е годы; переход от раннеклассического к высокому классическому стилю происходит в 1770-е годы; в целом же, по мнению ученого, можно говорить не просто о классической, но о классико-романтической эпохе (89, 1030–1044).

Точка зрения Блюме выглядит наиболее объективной и исторически взвешенной. Действительно, первые признаки нового стиля появляются в музыке еще в 1720–1730-х годах, становятся очевидными к середине столетия, решительно побеждают в 1770-х и прослеживаются вплоть до 1820-х в творчестве не только Бетховена, но и Шуберта, Мендельсона, Россини и других композиторов — так что классическая эпоха охватывает почти целый век. Но в то же время барочное музыкальное мышление с его собственным языком, формами, исполнительскими приемами явно преобладает до 1740-х годов, а с 1810-х на смену классицизму столь же явно приходит романтизм, и период *господства* классического стиля заметно сужается.

Нижнюю историческую границу классической эпохи определить, по-видимому, с определенной точностью невозможно. Она будет колебаться в пределах 1730–1740-х годов в зависимости от страны, города, личных вкусов и взглядов композитора, и т. д. Нельзя игнорировать и тот факт, что, пока были живы и продолжали сочинять такие великие мастера, как И. С. Бах, Гендель, Рамо, длился и поздний роскошный расцвет музыкального барокко. Поэтому переломный момент пришелся скорее на 1750–1760-е годы, когда повзрослевшие инакомыслящие «сыновья» открыто взбунтовались против «отцов», и взаимоотношения разных музыкальных поколений стали резко конфликтными (И. С. Бах пренебрежительно отзывался об умственных способностях своего младшего сына; вскоре после смерти отца И. К. Бах словно бы назло «сумрачному германскому гению» уехал в Италию, где принял католичество и начал писать оперы; Гендель уничижительно заметил в 1746 году — «Глюк понимает в контрапункте не больше, чем мой повар», и хотя повар Генделя, Г. Вальц, действительно был хорошим музыкантом и выступал на сцене в операх своего господина, для Глюка это вряд ли лестный комплимент; сам Глюк с 1760-х годов начал свою оперную реформу, восстав против оперы-серия; во Франции Руссо и его единомышленники превозносили «простоту и естественность» комической оперы и враждовали с Рамо). Музыкальные споры в этот период вышли на пределы цехового или персонального соперничества; во Франции они приобрели политический характер («война буффионов», борьба «глюкистов и пиччиннистов»). Речь шла не о том, какая музыка лучше или хуже в художественном отношении, а о том, какой музыка *должна*

быть в принципе, каким языком, с кем и о чем ей следует говорить, да и вообще — для чего она существует. Накал полемики свидетельствует о том, что «старое» искусство еще сохраняло достаточное влияние, чтобы казаться опасным, но и «новое» уже было способно постоять за себя и перейти в решительное наступление. В 1760-е годы с музыкальной эстетикой барокко в общественном мнении было покончено (в живом творчестве — нет, однако эта объявленная несостоятельной эстетика ушла в глубинные, «подсознательные», слои музыкального мышления). «Сыновья» стали воспринимать музыку «отцов» как скучную и устаревшую, и симпатии публики были всецело на их стороне. В самосознании эпохи вполне условный рубеж середины столетия разделил «старую» (барочную, варварскую, ученую, неестественную) и «новую» (галантную, утонченную, сердечную, ясную и простую) музыку. Последняя и была впоследствии названа классической.

Вследствие довольно быстрого и резкого разрыва с прошлым у многих музыкантов, вероятно, возникло пьянящее и в то же время щемящее ощущение свободы, которую как бы не к чему приложить — отсюда столь знакомые всякому, кто занимался раннеклассической музыкой, то и дело попадающиеся в ней странности, неувязки, неровности (у И. К. Баха красивая и широко задуманная мелодия нередко не «допевается», растворяясь в говорливых пассажах; К. Ф. Э. Баха воображение увлекает в рискованно далекие тональности, куда заведомо «нельзя»; композиторам мангеймской школы, напротив, не надоедает смаковать чистоту простейших элементов и упиваться эффективностью симметричных конструкций; мало кто, включая Глюка, представляет себе, что нужно делать в сонатной разработке, и т. д.). Когда старая эстетическая система была отброшена, а новая еще не устоялась, музыканты, каждый по-своему, начали увлеченно экспериментировать, и этот период обостренной субъективности стал у некоторых более поздних исследователей ассоциироваться с такими явлениями, как сентиментализм, «буря и натиск» и даже предромантизм. Что касается сентиментализма, то его влияние на музыку того времени было весьма сильным, хотя скорее сопутствующим, чем определяющим. Те музыкальные тенденции и отдельные произведения, которые кажутся поразительно созвучными идеям штурмеров, на самом деле рождены общностью исторической атмосферы, а не прямым воздействием ранних пьес Шиллера или «Вертера» Гёте (это с уверенностью можно сказать и о «взрывчатом» стиле К. Ф. Э. Баха и И. Шоберта, и о минорных симфониях Гайдна конца 1760-х — начала 1770-х годов, и об опере Моцарта «Идоменей», завершившей его довенский период). Вопрос же о предромантизме по отношению к музыке XVIII века нам представляется надуманным, и не только потому, что это исторически нелепо (вслед за предромантизмом должен

был бы наступить романтизм, а не классицизм), а еще и потому, что у раннеклассического и романтического стилей разная мировоззренческая основа. Художник раннеклассического периода радуется обретенному праву на субъективность («Я чувствую — значит, я существую», — гласит его девиз, как бы опровергающий известную формулу Декарта), но вовсе не ощущает ни разлада с миром, ни экзистенциального одиночества, ни тоски по неведомому и невыразимому. По сути, в переходный период 1760—1770 годов идет интенсивный поиск некоей новой общезначимой объективности. Здесь еще раз хочется процитировать Гёте: «Здоровое начало из внутреннего мира всегда тянется к миру, объективно существующему, что вы можете проследить на примере великих эпох, идущих навстречу обновлению; их природа неизменно тяготеет к объективности» (беседа с Эккерманом 29 января 1826 года; 79, 166).

Нацеленность на общезначимое помогает нам также понять отличие периодизации классического направления в музыке от аналогичных процессов в литературе. История литературного романтизма начинается заметно раньше, во всяком случае, это верно по отношению к Англии и Германии. Однако следует обратить внимание на то, где и для кого создавалось искусство того или иного характера. Сентименталистская и романтическая литература возникала, как правило, вдали от больших столиц с их бурной придворной, политической, экономической жизнью, но, напротив, на фоне живописной природы (Швейцария, Шотландия, «Озерный край» на севере Англии), в тиши небольших старинных городов (Йена), в покое сельских усадеб. Первые романтики-литераторы были довольно далеки от типа художника, ставшего реальностью в XIX веке (бунтарь, бросающий вызов обществу и отвергнутый им, затравленный власть предержащими или одиноко гибнущий от всеобщего равнодушия) — это были вполне состоятельные дворяне, университетские преподаватели, государственные служащие, для которых литература являлась не единственным источником существования и самовыражения, а частным делом и духовным прибежищем, в котором они были совершенно свободны и могли предаваться любым фантазиям.

Музыка же развивалась совсем в других условиях. Европейские дворы, аристократические салоны, оперные театры, капеллы кафедральных соборов — только там музыкант мог завоевать признание, славу и материальное благополучие, находясь на службе у монарха, магната, церкви или снискав расположение влиятельных меценатов. Основные музыкальные центры XVIII — начала XIX веков — это столицы империй и княжеств либо крупные города (Рим, Венеция, Неаполь, Вена, Мюнхен, Мангейм, Берлин, Париж, Лондон, Санкт-Петербург и т. д.). Именно эти центры оказались охваченными мощной волной общест-

венных, политических и, в конце концов, военных потрясений, приведших к крушению просветительских идеалов. Однако, пока момент этого крушения не наступил, классический стиль продолжал доминировать в «высокой» музыке, интегрируя все прочие «обертоны» сознания и подчиняя их единой формуле всеобщей гармонии. Невзирая на личные склонности какого-либо художника, классический стиль одухотворялся общезначимыми, важными для всех и каждого, идеями — будь то идеи религиозные или государственные, этические или эстетические. Этот стиль закончил свое историческое существование вместе с Просвещением и с «героической» эпохой французской революции и наполеоновских войн, поэтому его граница в XIX веке может быть определена с достаточной точностью: 1813—1815 годы. После низвержения Наполеона и Венского конгресса героическая идея, завоевательная ли, освободительная, монархическая или республиканская, явно «выдохлась». В 1813—1814 годах состоялись премьеры Седьмой и Восьмой симфоний Бетховена и третьей редакции оперы «Фиделио»; но в тот же самый период появились такие его внешне эффектные, однако плакатно-прямолинейные, а порою и просто официозные сочинения, как «Битва при Виттории», кантата «Славное мгновение», «Хор в честь светлейших союзников» и др. После этого были уже невозможны ни новая «Героическая симфония», ни новый «Эгмонт». Остановившись у той черты, дальше которой героический классицизм развиваться не мог, Бетховен надолго углубился в почти лабораторные эксперименты в сфере камерной инструментальной и вокальной музыки, ища свой новый стиль и стараясь избегать уже кем-то проторенных троп. Одновременно появились первые значительные произведения романтической музыки: оперы Э. Т. А. Гофмана «Ундина» и Л. Шпора «Фауст» (1816), песни Ф. Шуберта, и т. д. Но все же, пока был жив и продолжал творить Бетховен (а последние его законченные произведения, квартет ор. 135 и финал квартета ор. 130, относятся к осени 1826 года), классический стиль продолжал существовать, и современники видели очень четкую разницу между Бетховеном и композиторами младшего поколения. Торжественная месса и Девятая симфония, поздние сонаты и квартеты — все это *классическая* музыка, хотя и весьма необычная (она написана как бы за пределами «своего» исторического времени и потому абсолютно свободна от каких-либо обязательных предписаний формального характера). Конечно, классический стиль в первой трети XIX века уже не мог быть таким же, каким он был даже в конце XVIII века, но положение Бетховена среди музыкантов новой эпохи было сродни положению Гёте среди поэтов и писателей — оба гения в какой-то мере предвосхитили романтизм и отразили в своем творчестве его самые важные образы, мотивы, настроения, однако преодолели «искушение» романтизмом и су-

мели вписать его наиболее созвучные собственным исканиям элементы в свою художественную систему, основанную на просветительских ценностях. Эпоха Гёте длилась дольше, чем эпоха Бетховена, но в определенный исторический момент они совпали; равным образом исторически совпали «веймарский» классицизм в литературе и «венский» классицизм в музыке, поскольку у обоих этих явлений была единая мировоззренческая опора.

Естественное человеческое бытие, неизменное и пронизывающее все эпохи и страны, представляется мне той основой, на которой и должно быть воздвигнуто все здание, однако это способствует не столько постановке вопросов, сколько ответам на них.

*Гёте — Шиллеру,
7 марта 1801 года.*

2. КАРТИНА МИРА. «НОВЫЙ АНТРОПОЦЕНТРИЗМ». «ИСТОРИЯ» И «ГЕОГРАФИЯ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Переход от одной эпохальной системы взглядов и принципов художественного самовыражения к другой не может считаться лишь исторической иллюзией или аберрацией историзирующего сознания, склонного членить единое непрерывное время на отдельные «времена» и усматривать в их последовательности некие закономерности. Коль скоро такие понятия, как «барокко», «классицизм», «романтизм» и прочие, рождались внутри самой культуры, так что их авторство либо неопределимо, либо, по крайней мере, спорно, очевидно, что культура нуждалась в них как в разъединительных вехах на разных этапах своего существования. И поскольку выбор того или иного обозначения совершался спонтанно, а не путем научных поисков, каждое из этих слов может показаться почти лишенным смысла, а их последовательность — единой логики. Следовательно, дело не в самих словах, а в том, что за ними стояло — в ощущении стадийной процессуальности духовной истории человечества. Эволюция картины мира в ее основных компонентах (бог, мироздание, время, пространство, природа, человек, общество и т. д.) определяла в европейской культуре очень многое, в том числе смену «больших» эпохальных стилей. Динамизм и осознанная склонность

к интенсивному и экстенсивному саморазвитию — одно из **коренных** свойств именно европейского менталитета с его культом Героя, Деяния, Приключения и Познания. Естественным следствием этого было и **позитивное** отношение к новшествам, открытиям, изобретениям, и **стремление** мыслить бытие как историю событий, имеющих смысл, цель и **направление**.

Если снять мистический флер с известной идеи Гегеля о том, что сутью истории является процесс самопознания абсолютного мирового духа, то можно усмотреть эту суть в процессе самопознания человечества. Культура — инструмент реализации этого процесса и в то же время основная сфера его воплощения. В эпоху Просвещения культура (в отличие от частично восхваляемой, частично критикуемой цивилизации) была возведена на почетный пьедестал и понята как абсолютная ценность. Так, Кант в своем учении о телеологии утверждал: «Приобретение разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит, в его свободе) — это культура. Следовательно, только культура может быть последней целью, которую мы имеем основание приписать природе в отношении человеческого рода» (27, V, 464). Смена мировоззренческих установок связана не только с имманентным развитием цивилизации и с катаклизмами гражданской истории, но и с телеологией культуры: каждая из великих эпох ставит перед людьми, помимо вечных вопросов бытия, вполне конкретные задачи по осмыслению и изучению той или иной проблематики; каждому времени как бы «задана» собственная ключевая сфера исследования. Можно находить в этой «заданности» нечто предустановленное свыше, но можно и трактовать ее как естественное явление, обусловленное сущностью человеческого разума, потребностями общества и т. п. Важнее подчеркнуть другое: набор подлежащих осмыслению элементов картины мира в культуре европейского типа практически не менялся со времен классической античности, но резко менялись ракурсы освещения этих элементов. Что-то целенаправленно высвечивалось, что-то оставалось в тени; что-то пристально анализировалось, а что-то виделось крупным планом и общим контуром. У всякой эпохи находились свои приоритеты, не совпадавшие с приоритетами соседних эпох. Конечно, хронологические границы условны и раздвигимы, однако после определенных сдвигов в духовной сфере неизбежно наступает явно *другое* время, которое рано или поздно осознает себя в качестве «нового», отличного от «старого» и чаще всего враждебного ему. При этом ни одна из когда-то высказанных истин и ни один из данных кем-то ответов не стирается из памяти культуры, а остается в ней навсегда.

Все классические и классицизирующие эпохи так или иначе исходят из идеи гармоничного и разумно устроенного мироздания, в центре

которого стоит несколько идеализированный человек с его земными помыслами и поступками. Подобные эпохи могут быть названы *антропоцентрическими*, но каждая из них предлагает свой собственный вариант антропоцентризма, специфика которого зависит от того, как в данную эпоху идея человека соотносится с идеей бога (в первую очередь), а также с идеями природы, созидания, общественного устройства и т. д. Античный антропоцентризм не мог просто «возродиться» в сознании европейцев XV–XVI веков, поскольку в этом сознании уже присутствовала идея христианского бога со всем комплексом сопутствующих ей представлений. Ренессанс полемизировал со Средневековьем, но в то же время был его прямым продолжением и воспринимал вновь открытую античность с многократным опосредованием, видя Элладу через призму римской культуры, а Рим императорский — через призму Рима католического. Теоцентризм Средневековья сказывался не только в доминирующей роли церкви, но и в сосредоточенности основных духовных сил эпохи на идее бога и на проблеме «бог и мир». Один из наиболее впечатляющих символов Средневековья — силуэт готического собора — олицетворяет эту напряженную устремленность всех помыслов вверх, к бестелесному абсолюту; между тем у стен храма кипит шумная и пестрая жизнь, требующая своего истолкования, определения и оправдания (или осуждения) в системе христианского мышления. Между «духовным» и «светским» искусством этой эпохи границу провести не так-то легко, да и вряд ли нужно стремиться ее устанавливать, насильственно отделяя одно от другого. Но шкала ценностей направлена все же от земли к небу, и «дольний» мир обретает смысл лишь в соотношении с миром «горним». Результатом такого видения оказывается «обратная перспектива»: чем ближе явление к сфере божественного, тем оно рисуется более крупным и значительным. Это касается не только изобразительного искусства, но и музыки (*cantus firmus* в многоголосных композициях излагается столь ритмически контрастно по отношению к другим голосам, что существует как бы в ином временном измерении или вообще вне времени). Человек перед взором бога — величина несоизмеримо малая; тон смиренного самоуничижения — единственно уместный тон при обращении мастера (художника-ремесленника) к истинному Творцу.

По сравнению со Средневековьем культура эпохи Ренессанса кажется несомненно антропоцентричной, вплоть до того, что обычно взгляду открывается прежде всего гуманистический, земной, светский, реалистический характер искусства этой эпохи. Кому из нас не доводилось, читая или слушая популярные объяснения творчества ренессансных художников, встречаться с утверждениями, будто мадонны Рафаэля напоминают миловидных крестьянских девушек, а сюжет

Благовещения истолкован тем или иным художником как прелестная бытовая сценка со множеством точно выписанных деталей? Однако, несмотря на любование действительностью и воспевание красоты человеческого облика, смыслом ренессансных «Мадонн» является все же не просто изображение радости материнства, а причащение художника и зрителя к чуду Божоявления. Ренессансный антропоцентризм — это придание божеству облика совершенного человека и в то же время прозрение в совершенном человеке божественной природы. В центре такого искусства — не столько человек вообще, сколько *проблема богоравенства человека*. При всей своей гуманистичности ренессансное искусство буквально пронизано этой идеей, не знакомой даже античности, на которую мыслители и художники эпохи Возрождения постоянно ссылались и опирались в своих исканиях. В античных представлениях боги — это боги, а люди — это люди, и самовольные притязания смертных на равенство с бессмертными обычно осуждаются и жестоко караются (мифы о Тантале, Сизифе, Арахне, Ниобе); прижизненный или посмертный апофеоз правителя — феномен другою порядка, связанный с сакрализацией власти, а не с произвольным самоутверждением. Только в эпоху Ренессанса могли родиться концепции, подобные «Речи о достоинстве человека» Дж. Пико делла Мирандолы, где сам бог говорит своему порождению: «Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь» — или мысли, высказанные Т. Кампанеллой: «Если кто взглянет, как человек узнаёт равенствия, тропики и места апогеев, тот убедится, что человек — это бог. Физика, изучающая природу, политика и медицина показывают его как ученика бога, метафизика — как сотоварища ангелов; богословие — как сотоварища бога» (80, 249, 423). Всеведение в этой системе мышления почти равно всемогуществу.

Столь знакомые нам по изобразительному искусству достижения Ренессанса — прямая перспектива, анатомически правильный рисунок человеческого тела, светотень и др. — также имеют отношение к дерзновенной мечте о всезнании и всевласти. Художник как бы уравнивается с богом в праве на истинное видение вещей и на постижение всевозможных соотношений в окружающем мире. Естественно, что нечто похожее происходит и в музыке. Символичен исторический анекдот о том, как Палестрина «спас» полифоническое многоголосие, убедив при помощи своей «Мессы папы Марчелло» церковные власти в том, что можно положить литургический текст на музыку без ущерба для его восприятия верующими. В этой апокрифической легенде Палестрина выступает оппонентом не только Тридентского собора, стремившегося очистить католицизм от «ереси», но и своих предшественников —

нидерландских полифонистов, которые порой писали столь сложно и изощренно, что в хитросплетениях голосов священный текст переставал быть отчетливо слышимым. То, что мессы зачастую сочинялись на мелодии популярных светских песен, никому тогда не казалось предосудительным; нарекания в XVI веке вызывало лишь «растворение» слова в музыке. Между тем, следуя еще средневековой традиции, нидерландцы создавали свое искусство не для паствы, а для бога, украшая и без того непростую полифоническую ткань многочисленными хитрыми изысками, подчас вовсе не воспринимаемыми на слух, а заметными лишь при тщательном анализе — точно так же, как резчики и живописцы старательно отделяли такие детали храмового интерьера, которые с трудом различались или вообще не различались взорами молящихся. Палестрина же со своим мастерски сложным, но «прозрачным» письмом придал церковной музыке «человеческий» масштаб и «правильную» прямую перспективу. Именно в этом заключался антропоцентризм его искусства, хотя Палестрина оставался прежде всего церковным композитором. Любопытно, однако, что ужесточение требований Тридентского собора к литургической музыке тоже имело под собой ренессансную эстетическую основу — ведь то, что было отвергнуто в XVI веке (например, многочисленные свободносочиненные секвенции и музыкально-текстовые вставки, тропы, в канонические песнопения мессы), терпелось церковью на протяжении столетий, поскольку принадлежало к средневековой традиции экзегезы.

Средневековое понимание мира вновь актуализировалось в XVII веке, когда стало ясно, что ренессансный гуманизм потерпел трагическое поражение, что человек не всеведущ и не всесилен, что нет ничего постоянного и неизблемого — по крайней мере, в земном мире. Горестная брэнность, иллюзорность, тщета (*vanitas*) человеческого бытия, одиночество тоскующей души в заколдованном круге странствий и превращений, восторг и ужас перед бесконечностью вселенной и перед мощью стихийных сил — это уже тематика барочного искусства. Единственное, что может здесь быть точкой отсчета, абсолютным ориентиром, мерилем всех ценностей — бог, однако, поскольку прежнее католическое единство западной Европы рухнуло, каждая из конфессий мыслит его себе по-разному, утверждая свой «символ веры» со страстностью, не совместимой с отрешенной безмятежностью религиозного чувства, еще не поколебленного сомнениями. Духовный опыт Ренессанса и Реформации нашел в сознании новой эпохи своеобразное преломление: идея богоравенства человека была переосмыслена двояко — во-первых, как идея *человечности божества* и идея личного общения человека со своим богом, а во-вторых, как идея *богоизбранности человека* среди всех земных существ, дающая ему право чувствовать себя

господином дольного мира. «Я царь — я раб — я червь — я Бог!» — и этих словах из знаменитой оды Державина звучит пафос барочных интруз и диссонантная гармония барочного мироощущения, одновременно и систематичного, и склонного к гиперболам, и восторженного, и рефлектирующего. Недаром эпоха барокко породила ряд всеобъемлющих трудов, в которых усилием творческой воли одного человека делалась попытка упорядочить видимый хаос мироздания при помощи законов музыки, понятых как трансцендентно, так и вполне материально и конкретно («Гармония мира» И. Кеплера, «Универсальная гармония» М. Мерсенна, «Универсальное музотворение» А. Кирхера). Энциклопедизм эпохи Просвещения совсем иного свойства; он куда более прагматичен и менее спиритуалистичен, нежели универсализм Барокко, пронизанный музыкальными метафорами. Именно благодаря единству основных параметров картины мира и сохранению непрерывной духовной преемственности мы можем говорить о единой эпохе в истории музыки, называемой ради краткости словом «Барокко» и простирающейся от Шютца до Баха, от Кариссими до Генделя, от Монтеверди до Римо. То, что примерно в середине XVIII века это искусство перестало восприниматься и оказалось надолго почти забытым, доказывает, что незримая граница проходила здесь, и дальше начиналось очередное «другое» время.

Век Разума демонстративно противопоставил себя прошлому. Барокко было для большинства людей той эпохи «вычурным» и «заумным». Средневековье — «темным» и «варварским». Ренессансное искусство оставалось идеалом красоты, но в целом Просвещение охотнее сравнивало себя с античностью. Соревновательная подражательность классицизма сочеталась в умонастроениях новой эпохи с победительным самоутверждением классики — искусства совершенного и образцового.

Но что являлось источником, залогом и критерием искомой идеальности? Бог?... Все-таки, вероятно, нет, хотя антирелигиозность и антиклерикальность Просвещения не следует ни преувеличивать, ни упрощать, сводя лишь к поверхностно понятому вольнодумству, материализму и скептицизму. Более точно и емко выражено отношение многих людей того времени к идее бога в названии кантовского трактата «Религия в пределах только разума» (...«и сердца» — добавили бы тогда те, кто считали чувствительность задатком всякой добродетели). В XVIII веке можно было оставаться благочестивым прихожанином и думать при этом, что, в сущности, бог един для всех религий, а потому всякая искренняя вера не может не быть истинной. «Егова, Юпитер, Брама; бог Авраама, бог Моисея, бог Конфуция, бог Зороастра, бог Сократа, бог Марка Аврелия, бог христиан, о бог мой! ты един повсюду», — провозглашал Радищев (69, 93). В сущности, та же идея лежит в основе

драмы Лессинга «Натан Мудрый», сюжет которой встречается еще в «Декамероне» Боккаччо, но становится общественно значимым именно в эпоху Просвещения. Для просветителей безусловно неприемлем и отвратителен только слепой фанатизм, особенно если таковой культивируется кем-то сознательно и служит орудием чьей-то личной злой воли (трагедия Вольтера «Магомет» — не только и не столько о мусульманском фанатизме, на что писатель прозрачно намекал в письме к королю Фридриху Великому; 8, 642)¹. Но даже для самых кровожадных «дикарских» культов эпоха Просвещения способна находить если не оправдания, то хотя бы нравственные объяснения — наподобие тех, которые Дефо вложил в уста Робинзона Крузо, размышлявшего, вправе ли он стать судьей и палачом приехавших на остров каннибалов: «Пусть они преступны; но коль скоро сам бог в течение стольких веков предоставляет им творить зло безнаказанно, то, значит, на то его воля. Как знать? Быть может, истребляя друг друга, они являются лишь исполнителями его приговоров. [...] Они грешат по неведению и, совершая свой грех, не бросают этим вызова божественной справедливости, как делаем мы, когда грешим» (21, 225). Следовательно, в XVIII веке идея бога утрачивает централизующую силу, сохраняя гармонизиующую — она уже не объединяет жестким стержнем «свободные» науки и искусства, а как бы растворяется в них, становясь одним из ингредиентов учения о познании, о морали, о природе, о прогрессе и т. д. Возможность выбора конфессии, появившаяся в эпоху Реформации, и личностное восприятие бога, культивировавшееся в барочном искусстве (как протестантском, так и католическом), в XVIII веке дали весьма своеобразные результаты — духовные искания многих мыслящих людей вообще вышли за рамки христианского вероучения, которое при этом, однако, вовсе не отвергалось. Не только ученые и историки, но и политики, литераторы, музыканты и прочие представители интеллектуальной элиты европейского общества пытливо интересовались древними восточными религиями — зороастризмом, брахманизмом, суфизмом, египетскими верованиями и обрядами. Всеобщее увлечение масонством было симптомом этой потребности в универсальной религии, которая впитала бы в себя многовековую мудрость важнейших цивилизаций и культур Старого Света. Просвещение продолжало основываться на антично-христианской традиции, но уже допускало внутрь нее и другие представления. В восточных религиях искали, по-видимому, то, чего недоставало в Библии и в Новом Завете: возвышенно-спокойного взгляда на космос и мир,

¹ На исходе XX века со странным чувством перечитываешь эту пьесу и это письмо. Похоже, в нынешние времена религиозного и националистического безумия ни один театр в мире не рискнул бы поставить «Магомета», невзирая на отсутствие официальных запретов.

мистического смиренномудрия, невоинствующей широты, духовного слияния Человека, Природы и Бога.

Взаимопроникновение идей бога и природы крайне важно для XVIII века, склонного, при всей своей светскости, скорее к теизму и пантеизму, чем к настоящему атеизму. Существование бога не очень-то поддавалось разумному доказательству и потому словно бы выносилось за скобки философских и натурфилософских концепций. Иррациональное понятие не могло служить основанием для логически выстроенной науки, будь то физика, механика, государственное право, антропология, эстетика, теория музыки, и т. д. Иное дело — природа. Поскольку она божественна (то есть, в восприятии XVIII века, разумна), в ней видится зримое воплощение гармонии и всеохватной целесообразности, источник которых и трансцендентен (бог), и рукотворен (культура). Место геологии в мировоззрении занимает телеология.

Примелькавшийся до полной стертости тезис о «подражании природе» как главном постулате просветительско-классицистской эстетики приобретает новый смысл, если вписать его в целостную систему взглядов той эпохи. Что означает, собственно — подражание природе? Ведь не настолько же примитивно мыслили писатели и художники XVIII века, чтобы ограничить свои устремления лишь верным изображением окружающей действительности; кроме того, сама эта действительность обычно подвергалась сознательной эстетической оценке, прежде чем стать объектом искусства. Требование «естественности» и «согласия с природой» в XVIII веке — отнюдь не то же самое, что требование «правды» и «верности натуре» в XIX веке. Недаром тогда предпочитали говорить именно о подражании (мимесисе), а не о воспроизведении реальности в искусстве. Просветительское мышление связывало в единую цепь такие понятия, как «бог», «природа», «человек», «разум», «свобода», «культура», «искусство», «наука», так что подражание природе рассматривалось не как самоцель, а как священная сверхзадача искусства, состоящая не в простом копировании действительности, а в соответствии творческих проявлений высшим законам естественного бытия — законам столь же духовным, сколь органическим.

Сказанное требует некоторой конкретизации. В сфере литературы, театра, изобразительного искусства принцип подражания природе мог находить и прямое применение, но в музыке он понимался, конечно, скорее метафизически. В опере, правда, еще могла идти речь о вероятных или невероятных событиях, ситуациях, персонажах, о естественных или неестественных эмоциональных реакциях действующих лиц на происходящее и т. п. — но сам жанр заведомо требовал неоднократного художественного опосредования реальности, которая при этом порою вовсе утрачивала достоверный характер (достаточно представить себе

всю череду обычных метаморфоз самых популярных сюжетов: древний мифологический или исторический источник — его претворение в античном искусстве — новоевропейская драма на тот же сюжет — оперное либретто с его возможными версиями и переделками — и, наконец, собственно опера). Однако у инструментальной музыки XVIII века отношения с «реальностью» еще сложнее, и тем не менее в ней тоже действует принцип подражания природе — развитие музыкальной мысли должно напоминать органический процесс, в котором нет ничего случайного и бесцельного; музыкальная форма подчиняется тем же законам, что действуют в мироздании — симметрии, цикличности, стадильности, разнообразию в единстве и т. д. И, может быть, классическая инструментальная музыка как сфера свободного, но притом закономерного структуротворчества была наиболее чистым выражением мечты XVIII века о искусстве, столь же естественном и прекрасном, как сама природа.

Г. Аберт писал о Моцарте: «Для него важна была не природа, а культура» (1, II/I, 215). Действительно, творчество Моцарта отличает эмоциональное целомудрие и избегание внешних эффектов, особенно звукоизобразительных — его музыка редко «выходит из себя» и практически никогда не рисует картин природы, что порою встречается у других венских классиков. Но для Моцарта как для художника XVIII века «природа» и «культура» — понятия духовно родственные и не исключющие друг друга. Здесь уместно еще раз вспомнить уже цитировавшееся нами суждение Канта о том, что культура — это приобретение разумным существом способности к свободному целеполаганию, и что только она «может быть последней целью, которую мы имеем основание приписать природе в отношении человеческого рода». Похожую, хотя и несколько иначе направленную, мысль высказывал в одном из писем 1819 года Бетховен: «Целью мира искусства, так же как и всего великого Творения, являются свобода и движение вперед» (65, № 982, 287). К этой цитате нам в дальнейшем еще предстоит вернуться, поскольку у нее есть продолжение, которое сейчас увело бы нас в сторону. Обратим, однако, внимание, что для Бетховена идея природы включает в себя идею бога («великое Творение» немислимо без Творца), а идея свободы предстает не как изначальная данность, но как процесс движения к высокой цели — самой высокой, какую человек способен себе вообразить.

Культ прогресса («движения вперед») и понимание всякого развития во времени как постепенного высвобождения скрытых потенций разума вообще свойственны всей европейской культуре Нового и Новейшего времени. Отсюда и «прогрессистская» концепция любой истории: естественной, политической, технической; истории нравов и истории ис-

куства. Все в мире развивается от низших форм к высшим, от несовершенных к совершенным, от примитивных к сложно устроенным. В XX веке этот позитивистский миф был развенчан и предан всяческой критике, но в эпоху Просвещения он мог быть вполне плодотворным в силу, по меньшей мере, двух основных причин. Во-первых, природа пока еще оставалась «великим Творением», а не просто пространством для безрассудных экспериментов; она была «храмом», а не «мастерской»; «матерью», а не дикой врагиней, которую следовало бы «покорять» и «преобразовывать». Во-вторых, никакие отвлеченные идеи, будь то «свобода», «прогресс», «разум», ничего не значили для людей XVIII века сами по себе, в отрыве от их божественно-этическо-человеческого наполнения. Человек вне морали приравнивался к животному или к машине, но мораль, в конечном счете, восходила к идее бога в самых разных ее наклонениях. Поэтому именно человек как феномен одухотворенной и самосовершенствующейся природы рассматривался в эпоху Просвещения в качестве главного героя всякой истории (повторим: естественной, политической, технической, культурной) и в качестве главного объекта и субъекта искусства.

Велико искушение рассматривать эту эпоху как историческую «рифму» к Ренессансу. Само Просвещение, однако, охотнее «рифмовало» себя с античностью, и такая самооценка не лишена оснований. *Новый антропоцентризм* XVIII века отличен от ренессансного тем, что, пережив трагический опыт Барокко, уже не видит возможности приравнивать человека к богу. Реальный, живой, наблюдаемый каждый день человек слишком явно не выглядит существом идеальным или сверхъестественным. Не потому, что он уж так безнадежно порочен (Век Разума не верит в неисправимые пороки), а потому, что не в силах соответствовать представлениям о совершенстве. Кроме того, эпоху Просвещения занимает вопрос о том, каковы критерии, которые можно и должно предъявлять к совершенному человеку — находятся они только в сфере природы (врожденные способности, сила воли, телесное здоровье и красота) или все-таки больше в сфере культуры (сознательная добродетельность, воспитанность, образованность, широта взглядов и терпимость к ближним). Выработанный Ренессансом тип универсальной сверхличности еще отзывается эхом в образах некоторых самых выдающихся деятелей XVIII века (прежде всего правителей), но на место философии имморализма приходит философия общего блага — монархи, карая соперников, затевая войны, нещадно угнетая подданных, радеют как бы уже не о собственной выгоде, а об интересах державы и о пользе для грядущих поколений. Ориентация не на богоравного героя, а на «среднего» человека сказывается и в том, что в XVIII веке возникает и даже культивируется невозможный прежде образ «народного» монарха, кото-

рый не в силу вынужденных обстоятельств, а по собственной воле овладевает различными ремеслами (Петр I), появляется среди подданных в простом платье и без охраны (Йозеф II, Павел I), путешествует инкогнито (все трое вышеназванных), доит коров на ферме (Мария-Антуанетта)... В общественном сознании эпохи представление об идеальном правителе связывается не столько с культом грозной силы и недосыгаемого для прочих великолепия, сколько с культом справедливости и милосердия. Недаром оперное либретто Метастазियो «Милосердие Тита», положенное на музыку целым рядом композиторов (в том числе Хассе, Глюком и Моцартом) было популярнейшим атрибутом коронационных празднеств — между тем в этой пьесе полностью отсутствует героизация образа «идеального» императора: его доблесть заключается в великодушии и доброте.

«Он принц. — Более того, он — человек!» — в этих словах Зарастро из моцартовской «Волшебной флейты» (диалог в начале II акта) выражена специфическая суть «нового антропоцентризма», направленного не от человека к герою и богу, а наоборот, к человеку. Коль скоро претензии на богоравенство несостоятельны, а совершенство — умозрительная цель, а не живая реальность, разум может указать наиболее верный и притом посильный каждому путь к достижению подлинной человечности. Но для этого нужно понять, что такое человек вообще, in abstracto, выделенный из всего, что мешает составить о нем «чистое» представление — то есть несколько приподнятый над исторической конкретикой и житейской прозой.

Собственно, исследованием именно этой проблемы и занимается классическое искусство XVIII века. И здесь мы бы не стали отделять классику от классицизма, потому что речь идет не о стилистике, а о мировоззренческих установках, которые в главных пунктах едины. Только то, что в классике поднимается на уровень философии, присутствует в классицизме на уровне идеологии. У них одна эстетика, но несколько разные представления о поэтике — более свободные и глубокие в искусстве, достигшем классической высоты, и более этикетные и нормативные в искусстве классицизма.

Как классика, так и классицизм XVIII века — это искусство *о человеке и для человека*. Новый антропоцентризм возрождает не ренессансную веру в безграничность человеческих сил, а скорее античные поиски «калокагатии» — естественного сочетания добра и красоты (само словосочетание «прекрасное и доброе» — фактическая калька греческого «kalos kai agathos» — часто мелькает в литературных и эпистолярных текстах XVIII — начала XIX веков; например, в письмах Бетховена это одно из наиболее устойчивых повторяющихся выражений; будучи риторическим «общим местом», оно обычно не привлекает внимания, но

ведь выбор таких топосов всегда симптоматичен). Соглашаясь с мудрецами древности в том, что человек — это только человек, не больше и не меньше, мыслители XVIII века (к которым мы относим и художников) пытаются следовать и духовным напутствиям, завещанным античностью: «Познай самого себя», «Наилучшее — мера», и т. п. В учении Канта эти максимы породили новые вопросы: «Что я могу знать? Что я должен делать? На что я могу надеяться?» (27, III, 661). От ответа на них зависит понимание смысла бытия. И бог, и судьба, и природа, и все остальное рассматриваются через призму человеческого разума. Поэтому картина мира оказывается *центростремительной* — в отличие от барочной картины мира, буквально разрывающейся движением вверх (к богу) и вширь (в пространство), так что примирить эти две мощные силы способно лишь ощущение вечного круговорота бытия, ощущение иногда радостное, но нередко и весьма трагическое. Классическое искусство уравновешенно и гармонично благодаря *центрированности* всех своих элементов. Это не значит, что оно лишено динамизма — напротив, его динамизм очень действен, ибо разворачивается целенаправленно и стадийно; он всегда направлен вперед и подконтролен человеческой воле и разуму.

Исследование «естественного человеческого бытия, неизменного и пронизывающего все эпохи и страны» (см. фразу из письма Гёте, приведенную в качестве эпиграфа к данному разделу) — основная задача, стоящая перед искусством эпохи Просвещения. Это бытие, однако, заранее помещается в определенную систему нравственных координат и культурных ценностей, носителем которых и должен быть идеальный человек. В тех случаях, когда он не соответствует своему высокому моральному предназначению, исследуются причины возникающей дисгармонии индивида с миром, обществом, природой, богом и самим собой — и предлагаются способы гармонизации всех этих отношений. Человек, таким образом, изучается в совокупности своих свойств — душевных и физических, врожденных и приобретенных, диктуемых средой и формируемых путем сознательных нравственных усилий. Искусство классицизма немыслимо без позитивной идеи и без дидактической направленности. Но при всей своей нескрываемой тенденциозности, оно чуждо аскетической утрюмости, поскольку не мыслит истину вне красоты — и не впадает в крайность догматизма, поскольку преисполнено уважения к естественному праву человека на свободу суждения.

Эти принципы «нового антропоцентризма» лежат в основе трех основных аспектов классического искусства:

1. Тематический и сюжетный аспект: человек, его образ, его страсти, его деяния — главный предмет интереса художников. В классическую эпоху невозможна ни бессюжетная драматургия, ни беспредметная жи-

вопись; живопись XVIII века почти не знает «чистого» пейзажа, без участия архитектуры (среды, сотворенной человеком) или без человеческих фигур, это касается и величайших музыкальных «пасторалей» классической эпохи — оратории Гайдна «Времена года» и «Пасторальной симфонии» Бетховена. В музыке данного периода центральное место занимает опера; что касается сугубо инструментальных жанров, то они тоже ориентированы не просто на услаждение слуха, а на выражение человеческих страстей и буквально пронизаны «впетым» в музыку словом (к этой проблематике нам еще предстоит вернуться).

2. Идейный и дидактический аспект: классическое искусство занимается самыми важными проблемами человеческого бытия и старается найти и показать нравственно безупречные выходы из всевозможных запутанных и порою трагических ситуаций. Тем самым оно, во-первых, воспеваает лучшие качества человеческой природы, ставя знак равенства между добрым и прекрасным, а во-вторых, вносит свой вклад в процесс совершенствования общества, исправления заблуждений, смягчения нравов, просвещения умов и т. д. Понятно, что при таких целях и задачах классическое искусство не интересуется ни житейскими частностями, ни историческими реалиями, ни аномалиями природного или духовного свойства: героями классических произведений не могут быть ни ангелы, ни демоны, ни патологические негодяи, ни обитатели ночлежек и притонов, ни русалки, ни вампиры. Всевозможные крайности допускаются либо на периферию культуры (балаганный театр, лубок, карикатура, развлекательная беллетристика), либо внутрь таких ее явлений, которые, по замыслу авторов, должны вобрать в себя всю картину мира («Волшебная флейта» Моцарта и «Фауст» Гёте), но в таком случае общезначимое и поучительное берет верх над конкретным и единичным.

3. Коммуникативный аспект: искусство должно быть прямо направленным на человеческое восприятие, ибо в высоких идеях мало толку, если они не могут быть поняты теми, кому адресованы. Кроме того, художник обязан уважать в ближнем его человеческое достоинство (то есть не оскорблять публику, не вводить ее в заблуждение, не издеваться над нею, не кичиться своей «ученостью») и в то же время снисходить к человеческим слабостям (в частности, не перетруждать восприятие своего искусства, обесценивая тем самым получаемое публикой удовольствие — или, например, так распределять требующие особого внимания сцены и эпизоды, чтобы дать публике «перевести дыхание» между ними при помощи более легкого, а то и откровенно второстепенного материала). Общительность, контактность, логическая ясность и эмоциональная открытость классического искусства обеспечивается соблюдением писанных и неписанных правил взаимоотношений художника с его аудиторией. В театре, к примеру, это пресловутые «три единства»

которые впоследствии подвергались нещадной критике в качестве одиозных «догм классицизма», но в основании которых лежала благая и трогательная забота о воспринимающем пьесу человеке. Так, Ж. Шаплен считал, что цель «трех единств» — «лишить зрителя любой возможности размышлять над степенью правдоподобия увиденного и усомниться в его реальности», ибо «глаз может объять одновременно лишь одну вещь, а его способность видеть ограничена определенным пространством»; другой теоретик театрального классицизма, Ф. д'Обиньяк, призывал драматурга помнить, что он «создает живую и говорящую картину, которая не может вместить целиком пространную историю или жизнь героя,— иначе ему придется изобразить бесконечное множество событий, использовать чрезмерное количество персонажей и объединить столько разных вещей, что получится произведение не просто запутанное, но во многих случаях оскорбляющее правдоподобие, благопристойность и воображение зрителей» (44, 266–267, 340–341). В живописи заботы о доходчивости картины выражались в соблюдении канонов композиции, в трактовке пространства с четким его членением на планы, в типизации образов, поз и жестов (особенно в аллегорических, мифологических и исторических картинах). В музыке этим целям служили без труда узнаваемые топосы, жанры, типы изложения, выразительные средства — а также следование общеэстетическим категориям («единство», «связность», «начало, середина, конец», «главное и побочное», «контраст», «развитие» и т. д.), которые действовали и на самом высоком, и на самом конкретном уровне (строение цикла, форма каждой части, тематизм, мотивная структура).

Говоря современным языком, классическое искусство в его коммуникативном аспекте основывалось на принципах *информативности* и *наглядности*. Информативность — это качество, сочетающее в себе содержательность, познавательность, достоверность и полезность. Зрительная информативность вменялась живописи и скульптуре, событийно-описательная — словесности и театру, эмоциональная — музыке. *Осмысленность*, то есть насыщенность определенными, пусть и неназываемыми, идеями, требовалась в XVIII веке и от инструментальной музыки — в ней порицались бессвязность, бесформенность, шеголяние техническими приемами и внешними эффектами. Публика XVIII века умела наслаждаться при слушании классических симфоний, концертов, сонат не только прелестью звучаний, но и богатством, свежестью и красотой музыкальных идей. Однако эти идеи, подобно образам на картинах или событиям в театральных пьесах, должны были быть наглядно преподнесенными, «постижимыми» (столь любимое впоследствии Веберном слово «*Fasslichkeit*» — «постижимость», а также глагол «*fassen*» — «постигать, схватывать» — постоянно встречаются в музыкаль-

ных трактатах классической эпохи). Ко времени позднего творчества Моцарта и Гайдна, и тем более Бетховена, классическая музыка переросла духовные запросы «среднего» слушателя, но все-таки сохранила установку на ясность, внятность и коммуникабельность. Эстетика классической эпохи способствовала выработке непревзойденного по живости и выразительности музыкального языка. На уровне лексики и синтаксиса — от мотива до периода — в этом языке создавались «говорящая мелодика», «говорящие паузы», «говорящие акценты» (то есть *экспрессия* тематизма и метроритма); на уровне частей циклического произведения вырабатывался особый, *событийный динамизм* формы, пронизанный конфликтным развитием; на уровне сочинения в целом — *концепционность*, подчас позволяющая интерпретировать себя как сюжетность или программность.

Классическое искусство стремится к идеалу совершенства, но в то же время ориентируется на некую норму, источник которой — эстетическая система, основанная на принципе антропоцентризма в его новом понимании.

Еще раз процитируем Канта: «Только человек [...] может быть идеалом *красоты*, так же как среди всех предметов в мире только человечество в его лице как мыслящее существо может быть идеалом совершенства» (27, V, 237). С подобного же утверждения начинается статья «Красота» во «Всеобщей теории изящных искусств» Зульцера — труде, который Гёте в 1798 году определил как «свод расхожих представлений» (ср.: 145, IV, 319; 17, II, 163). Последнее для нас особенно ценно — это значит, что в данном источнике — эстетической энциклопедии Зульцера — в самом деле запечатлены истины той культуры, бывшие у всех на устах и воспринимавшиеся как сами собой разумеющиеся. Между тем художник эпохи барокко сказал бы иначе — «источник и идеал красоты есть бог», а романтик, возможно, обратил бы свой взор к природе. Загруженность менталитета «расхожими представлениями» всегда свидетельствует об исторической «усталости» той или иной культуры, но, с другой стороны, помогает понять, когда и как одна система ценностей сменяется следующей.

В качестве первого условия существования идеала красоты в лице человека Кант называл эстетическую идею *нормы*: «...она есть парящий между всеми отдельными [...] созерцаниями индивидов образ для всего рода, который природа установила в качестве прообраза для своих порождений [...], но которого, по-видимому, не достигла ни в одной особи» (27, V, 239). Из этого можно сделать вывод, что классический идеал подразумевает некую *нормальность*, но сама норма основывается на *идеальности*. Речь идет не только о каноне телесной красоты, а, что бо-

лее важно, о духовном видении идеального и вместе с тем нормального человека.

Отвечая на высказывание Гёте о «естественном человеческом бытии» как основе для построения эстетической концепции, Шиллер писал: «Человека во всей его сущности можно обрести в любой эпохе» (17. II, 335). На самом деле под «сущностью» здесь понималась *норма*, а нормой казалось то, что отвечало просветительским — и, если взять еще шире, новоевропейским — представлениям о том, каким должен быть «естественный» человек как существо природное и общественное, разумное и чувствующее, свободное и нравственное, благое и деятельное. Фактически под таким существом понимался *европеец* на уже достигнутой стадии его культурного и духовного развития. Именно эта идеальная норма проецируется на все прочие страны и времена. Классическое искусство, провозглашая себя общечеловеческим, всемирным и всевременным, проникнуто тотальным *европоцентризмом* и сосредоточено на происходящем «здесь и сейчас».

Мы не будем далеко углубляться в проблемы трактовки пространства и времени; необходимо лишь подчеркнуть, что любое искусство классического и классицистского типа ориентируется на однозначно воспринимаемое пространственное решение и на воплощение «остановленного мгновения» настоящего времени. Оно стремится к прямой перспективе, к центрированной композиции, к соблюдению правильных (с одной фиксированной точки зрения) пропорций своих объектов — поскольку «нормальное» зрение не может видеть несколько пространств или несколько ракурсов того же предмета сразу. «Настоящее время» классического искусства — совсем не обязательно живая современность; история также предстает в этом качестве: она актуализируется (становясь порой аллегорией злободневных событий), модернизируется (к вкусам нового времени приспособляются нравы, речи, костюмы), изображается так, чтобы создать иллюзию творящегося «сейчас», на наших глазах — и, наконец, в искусстве запечатлеваются прежде всего те моменты, когда что-то непосредственно решается или делается. А поскольку на важные решения и свершения способен лишь разумный, взрослый и сильный душой и телом человек, достигший апогея своего личного «настоящего времени», то героем классического искусства становится либо цветущее юное существо (но не ребенок и не подросток), либо человек зрелых (но не преклонных) лет, в том возрасте, который соответствует античному понятию «акмэ». Как писал о французском классицистском театре Э. Ауэрбах, «...ни один трагический герой не смеет быть стар, болен, хил, уродлив. Ни Лир, ни Эдип не могут появиться на этой сцене, если только не приспособятся к господствующему чувству стиля. В трагедиях Расина выступает один старик — это

Митридат, но это фигура безусловно возвышенная» (3, 386–387). Сказанное можно связать не только с чувством стиля, крайне важным для классицизма, но и с классицистскими представлениями о времени, когда момент расцвета, кульминации жизненных сил и решающего деяния видится как самый ценный и важный и трактуется как абсолютное «настоящее».

Практически ни одна из классицистских драм и опер на исторические сюжеты не претендовала на сколько-нибудь достоверное изображение быта или психологии отдаленных эпох. Это происходило не потому, что авторы пренебрежительно относились к истории либо не утруждали себя изучением источников. Напротив, П. Корнель, Ж. Расин, Ф. Кино, П. Метастазιο и другие драматурги были великолепно образованными людьми, но сознательно предпочитали не приглашать музу Клио в храм Мельпомены. Историческая правда, оставаясь общеизвестной и общедоступной, на сцене приносилась в жертву не столько самому искусству, сколько новоевропейским представлениям о нравственной норме и нравственном идеале. Это вовсе не скрывалось. Так, в предисловии к своей драме «Родогуна» Корнель признавался, что отошел от первоисточника (сюжет взят из «Сирийских войн» Аппиана) «ради большей благопристойности», так как «зрители сочли бы любовь царевичей к вдове их отца противной естеству, и чувства их были бы оскорблены» (38, II, 166). Классицизм XVIII века исповедовал те же принципы. В опере Глюка «Парис и Елена» (либретто Р. Кальцабиджи) соблазняемая Парисом героиня — не жена, а всего лишь невеста Менелая, который при этом ни разу не появляется на сцене, потому что спектакль ставился при дворе, где нельзя было допустить восхваления адюльтера, пусть даже сам миф был известен любому тогдашнему школьнику. Вопрос о том, что представления о нравственности, приличиях и этикетных нормах не всегда были одинаковыми даже в рамках европейской культуры, просто не ставился.

Примерно так же обстояло дело с «географией» — то есть художественной трактовкой жизни иных народов и иных цивилизаций. Возведение XVIII веком в идеальную норму «естественного» (разумно-рационального, сознательно морального и, как сказали бы в наши дни, экологически чистого) человеческого существования привело к воспеванию в искусстве «благородного дикаря» — сына природы, не испорченного порочными влияниями извне. Литература расширяла круг своих героев за счет самых экзотических носителей образцовой нравственности и завидного здравомыслия: персов («Персидские письма» Монтескье), китайцев («Гражданин мира» Голдсмита), североамериканских индейцев («Простодушный» Вольтера). Нельзя сказать, что Просвещение не испытывало к дальним народам чисто этнографического научного интере-

са — в это время появились значительные труды французских и немецких ориенталистов о Турции и Иране; излюбленным чтением были записки путешественников; увлечение Китаем выражалось не только в моде на «китайщину», но и в серьезном коллекционировании предметов китайского искусства. Однако в литературе, живописи, музыке эпохи Просвещения благородный «варвар» предстал отнюдь не каким-то диковинным, полным странностей, существом, а скорее идеальным европейцем, очищенным от всего наносного — человеком, приверженным культуре, но свободным от пороков цивилизации. Всё специфически инокультурное и иноязычное оставалось вне сферы высокого искусства, поскольку выглядело «ненормальным», и стало быть, не отвечало представлениям о «естественном» человеческом бытии. Оно даже не подлежало симпатическому изображению, ибо противоречило общепринятым эстетическим канонам. Показательно, с чего начинается Вольтер свои рассуждения о красоте в статье «Прекрасное» из «Философского словаря»: «Спросите у самца жабы, что такое красота, прекрасное, „to kalon“? Он ответит, что это — жаба-самка с ее огромными, круглыми, выпученными глазами на маленькой головке, с плоским ртом до ушей, желтым брюшком, коричневой спинкой. Спросите гвинейского негра: для него прекрасное — черная лоснящаяся кожа, глубоко посаженные глаза, приплюснутый нос. Спросите черта, он ответит вам, что прекрасное — это пара рогов, четыре когтя и хвост», и т. д. Как нетрудно заметить, ни в чем не повинный «гвинейский негр» оказался помещенным в этой эстетической классификации... между жабой и чертом. Но для Вольтера, как для всякого просветителя и классициста, абсолютны лишь моральные ценности, и в таком случае вырисовывается совсем иная картина: «Друг идет на смерть ради друга, сын ради отца... алгонкин, француз, китаец — любой скажет, что это *прекрасно*, что поступки такого рода его радуют, что он ими восхищается [...]. Негр с круглыми глазами и приплюснутым носом, который не назовет прекрасными наших придворных дам, не колеблясь назовет таковыми эти поступки и правила. Даже дурной человек признаёт прекрасными добродетели, хотя и не тщится им подражать» (9, 214–216). Ту же мысль выразил в завершении «Критики способности суждения» Кант: «И вот я говорю: прекрасное есть символ нравственно доброго, и, только принимая это во внимание, оно и нравится [...] с притязанием на согласие каждого другого» (27, V, 375).

Так «новый антропоцентризм» сливается в сознании эпохи Просвещения с европоцентризмом, который, однако, трактуется в качестве универсального ключа к любой культуре, независимо от истории и географии. Историзм, зародившийся в конце XVIII века, расширил рубежи просветительского понимания человека, но вплоть до наступления эры

романтизма не поколебал господствующее убеждение в том, что норма, а отчасти и идеал — это сегодняшний «просвещенный» европеец, и что создаваемое им, о нем и для него искусство — самое совершенное по сравнению с искусством других времен и народов.

Попробуем конкретизировать сказанное на примере музыкального искусства. Ранее мы останавливались на идеях Форкеля касательно музыки древних и «варварских» народов и говорили о том, что Форкель сделал важное открытие, о перспективности которого, вероятно, и сам не подозревал: открытие возможности иного, нежели европейский, канона красоты и признание самоценности различных культур. Развитие философско-эстетической мысли действительно шло в этом направлении, но в целом для XVIII века, как позднебарочного, так и классического, характерно не приятие «истории и географии», как она есть, а приведение ее в соответствие с европоцентричной и обращенной к современности картиной мира.

Это помогает понять, почему при популярности опер на исторические и экзотические сюжеты музыкальный язык таких произведений остается принципиально европейским и «сегодняшним». Слишком конкретное и достоверное изображение места и времени действия разрушило бы искомую всечеловеческую универсальность. Колориту, конечно, уделялось немалое внимание, но дозировка его была тщательно выверена. «Варварское» обычно подводилось под эстетическую категорию гротескного (со зловещим либо комическим оттенком), «ориентальное» выражалось не в специфической стилизации мелодики и гармонии, а чаще всего в общепринятых приемах инструментовки (в барочной музыке это использование язычковых деревянных духовых, лютни, арфы; в классической — «турецкий» состав ударных: барабан, треугольник, тарелки; пиццикато струнных, имитирующее звучание кифары или мандолины, и т. д.). Ни в «Свадьбе Фигаро» и «Дон Жуане» Моцарта, ни в «Фиделио» Бетховена, где действие, согласно либретто, происходит в Испании, нет никаких ярко выраженных «испанизмов» (кроме вставного фанданго в «Свадьбе Фигаро», которое, впрочем, лишено нарочитого этнографизма). Зато в ранней опере Генделя «Ринальдо» по поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим» восточный колорит передан именно при помощи испанских жанров и танцевальных ритмов (хотя, фанданго, канари, сарабанда) — но только не подлинно сирийских и палестинских. Сопоставление азиатского и христианского воинства показано в «Ринальдо», опять-таки, через тембровый контраст (деревянные духовые и ударные у азиатов; струнные, трубы и литавры у христиан), но оба полковых «оркестра» играют нормальную батальную музыку XVIII века. Ориентальную роскошь или варварскую брутальность можно отыскать в инструментовке и других «восточных» опер Генделя, од-

нако Египет в «Юлии Цезаре» ничем существенно не отличается от Персии в «Ксерксе» или от Индии в «Александрe» и «Поре»; а в такой выдающейся музыкальной драме, как «Тамерлан», ощущается лишь общий мрачный колорит восточной деспотии — любой гротеск уничтожил бы высокую трагедию.

Неоплатоническая идея («Эрос правит миром») нашла в музыкальном театре XVIII века своеобразное преломление: эрос обычно трактуется здесь не как стихия, а как культура; не как слепая страсть, а как разумное тяготение подобного к подобному. Новой универсальной ценностью признается *галантность*, наследница средневековой и ренессансной куртуазности, сочетающая в себе этикетность и сердечность, идеальную рыцарственность и идеальную женственность, чувственность и добродетель. Галантность возводится на общечеловеческий уровень и проецируется на разные эпохи и страны. Начинается это, конечно, с Европы («Галантная Европа» А. Кампра), но вскоре выходит далеко за ее пределы («Галантные Индии» Ж. Ф. Рамо, где действие происходит в Турции, Перу, Персии и Северной Америке). Традиционным местом испытания и неперемного торжества галантности становится мусульманский Восток (многочисленные оперы на сюжеты типа «Похищения из сераля»), хотя встречаются и более причудливые варианты («Китаянки» Глюка). Во всех этих произведениях «неевропейское» преподносится как странноватое, забавное, неправильное — но без попыток этнографической стилизации, поскольку это противоречило бы основной задаче — показать «дикарей» такими же европейцами или даже более достойными звания европейцев, чем сами европейцы.

Музыкальная Европа в представлениях XVIII века — понятие более узкое, чем Европа географическая. В «концерте наций» тон задает блистательный квартет стран с наиболее развитой, как считалось тогда, музыкальной культурой: Италия, Франция, Австрия, Германия; в качестве скромного, но уважаемого континуу присутствует и Англия, вынужденная после смерти Пёрселла быть лишь приемной матерью гениев, рожденных под другими небесами. Периферия Европы в музыкальном смысле — это Испания, Скандинавия, Польша, Венгрия, Шотландия, отчасти Россия и Украина. Греция и Турция — чужеродные музыкальные культуры; сфера экзотики, требующей приспособления к европейскому языку.

В классической музыке было, в целом, две возможности создать впечатление «неевропейского» колорита, не выходя за границы господствующего стиля:

1) трансформировать «нормальные» средства выразительности и структуры так, чтобы они воспринимались как «ненормальные», но, говоря языком той эпохи, не оскорбляли слух своей необычностью;

2) воспользоваться «ненормальным» (фольклорным или принадлежащим другой эпохе) материалом, введя его в контекст классического стиля и доведя до слуховой «нормы».

К первому из указанных способов композиторы XVIII — начала XIX веков чаще прибегали в сфере инструментовки, реже — в сфере ритмики, синтаксиса и гармонии. «Янычарская музыка» использовалась для характеристики самых разных «варваров», но иногда дополнялась и специфическими эффектами. У Моцарта в турецком хоре из I акта «Похищения из сераля» — подчеркнуто причудливая ритмика и несимметричные структуры (оркестровое вступление: 4 + 4 + 1 тактов; хор, первое предложение — 11 тактов, второе — 11 + 5 тактов, с дополнением); «нормальная» европейская гвардия под такой марш вряд ли могла бы шагать в ногу, не сбиваясь. В плясках скифов из «Ифигении в Тавриде» Глюка структуры, как правило, квадратные и даже топорно-квадратные (здесь не место никакой утонченности!), а зловещее впечатление создается, помимо «янычарской» инструментовки, использованием не очень типичной для классиков тональности си минор — в рамках классического стиля это как бы «суперминор», тоника которого лежит ниже исходной точки звуковой системы — тона «до». В «Галантных Индиях» Рамо в сцене поклонения Солнцу из картины «Перуанские инки» звучит гавот с совершенно «ненормальными» ходами и скачками в мелодии, но гармонизованы эти экстравагантности нормально, в рамках европейского тонального мышления. Наконец, в увертюре Бетховена «Афинские развалины» побочная тема в ее первом предложении содержит необычное отклонение в субдоминанту — по свидетельству ученика Бетховена К. Черни, это было сделано «на древнегреческий манер» (III, I, 55), хотя при слушании увертюры не всякий такую подробность заметит и оценит.

Второй способ интеграции неевропейского материала в классическую музыку легче всего выявить при анализе обработок различных народных мелодий. Это и русские песенные сборники XVIII века (В. Трутовского, И. Прача и др.), и обработки шотландских песен, выполненные Гайдном и Бетховеном, и бетховенский сборник «Песни разных народов» (1816 год). Разумеется, здесь полностью отсутствуют подлинно неевропейские мелодии — арабские, африканские, китайские и т. п., — но фольклор с периферии Европы тоже создает немало трудностей для композиторов. Каких-то особенностей народной музыки они явно «не слышат»: нетактовая метрика записывается с тактовыми чертами, модальная мелодика гармонизируется в тонально-функциональной системе. Однако музыканты классической эпохи, включая Бетховена, принимают *иную* организацию музыкального мышления за *отсутствие* организации, и испытывают удовольствие, когда им удастся «сладить»

с неподатливым материалом и привести его в «норму». Гайдн в 1801 году писал издателю Дж. Томсону, отсылая ему очередную серию своих обработок шотландских песен: «...я всецело убежден, что лучше сделать было нельзя, потому что я изо всех сил старался удовлетворить вас и показать всему миру, насколько человек способен преуспеть в своей науке [scienza], особенно в этом роде модуляций», и т. д. (82, № 289, 385). Бетховен помечал в своем дневнике, подытоживая собственную работу в данном жанре: «Шотландские песни показывают, сколь непри-нужденно может быть гармонизована даже самая неупорядоченная мелодия» (144, № 34, 227). Неупорядоченная — значит, несообразная с классическим музыкальным мышлением: неквадратная, пентатонная, с переменным ладом, и т. п.

Особенно интересно для нас отношение западноевропейских музыкантов к русской народной музыке. В качестве курьеза, но вполне типичного курьеза, приведем суждение К. Ф. Д. Шубарта из историко-географического раздела его книги «Идеи к эстетике музыкального искусства», написанной, как известно, в 1784 году в тюрьме, куда он попал за свою журналистскую деятельность: «В русской национальной музыке, как нетрудно заметить, очень много дикого и грубого. В большинстве их народных песен можно распознать подражание крику птиц, обликом и голосом сильно напоминающих наших уток. Наверное, склонность к такому подражанию легко возникает у народа, который в некоторых местностях (как, например, Казань, Астрахань, Камчатка и Сибирь) все еще очень близок к скотскому состоянию и весьма привержен охоте. Напевам их народных песен свойственно также и то, что почти все они начинаются в мажоре и заканчиваются в миноре. Нельзя даже сказать, что это производит плохое впечатление, особенно когда напев исполняется верно, но все же это не вполне соответствует природе мелодики. Легко понять, какое жуткое воздействие должна производить такая музыка, спетая отрядом казаков. И почти непостижимо, как могут русские девушки считать нечто подобное прекрасным» (142, 193–194). Этот текст сопровождается нотным примером, в котором распознается нечто отдаленно похожее на песню «Во поле береза стояла», снабженную немецкими словами, втиснутую в четырехтакт с менуэтным басом и вдобавок с мелодией, записанной не в том ключе, скрипичном вместо сопранового — *такое*, действительно, прекрасным считать нельзя. Но не будем слишком строги к Шубарту, книга которого была издана посмертно. Западные европейские музыканты — немцы, итальянцы, французы, — приезжавшие в Россию и жившие в ней, оценивали русскую народную музыку с большей симпатией, хотя все-таки воспринимали ее как экзотическое явление. Как правило, внимание обращали на одну характерную черту, подмеченную и Шубартом: многие русские песни

«против правил» начинаются в мажоре, а заканчиваются в миноре. Почему это «ненормально» с точки зрения европейской гармонии?... Во-первых, мажорное трезвучие, как известно, относится к первичным акустическим феноменам, поскольку его тоны содержатся в натуральном звукоряде, а минорное трезвучие требует специального логического или математического обоснования. Во-вторых, отсюда вытекает принцип типовой классической модуляции: из мажора — в мажорную доминанту (ближайший тон натурального звукоряда), из минора — в мажорную параллель (ибо из двух равно родственных тональностей мажорная обладает приоритетом). Такой логике находится этико-эстетическое объяснение: мажор означает спокойствие и радость, минор — печаль: коль скоро мир в целом прекрасен и гармоничен, искусство не должно вводить слушателя в уныние. Но даже если не связывать с мажором и минором аффекты веселья и грусти, а трактовать их как «твердый» и «мягкий» лады, то все равно для классиков твердое, устойчивое, мужественное начало онтологически первично и ценностно предпочтительно, а мягкое, неустойчивое, женственное начало — вторично и вспомогательно (так, в «Волшебной флейте» Моцарта светлый маг и идеальный правитель Зарастро поет в мажоре, а демоническая Царица Ночи — в миноре). И конечно, в рамках этой эстетики начало мелодии в мажоре и окончание в миноре равносильно перевертыванию всей системы с ног на голову.

Еще интереснее отношение классиков и классицистов к тем ладам, которые вообще не соответствуют параметрам мажоро-минорного мышления — к старинным церковным ладам и к ладам народной музыки, получившим в теории те же греческие названия (дорийский, фригийский, лидийский и т. д.). Первые были окружены ореолом сакральности, потому что и в католической, и в протестантских церквях продолжали звучать мелодии, сочиненные в этих ладах, и композиторы должны были уметь подбирать к ним соответствующие гармонии. Однако сплошь и рядом логика старинного модального мышления вступала в противоречие с правилами классической тонально-функциональной гармонии, то есть прежний, причем священный, канон не согласовывался с новым, притязавшим на универсальность. Композитор и теоретик Я. Г. Вебер (сверстник и критик Бетховена, ярко выраженный классицист) предложил совсем отказаться от «греческих ладов», потому что мелодии, выдержанные в них, для современного слуха звучат «неприятно и немелодично». Исправить изначальные пороки таких мелодий может лишь классическая гармония — но в таком случае модальная мелодия перестает быть аутентичной и становится явлением «современной музыки». Тогда стоит ли дорожить подобными мелодиями, представляющими собой опыты творчества «совершенно еще не воспитан-

ного в музыкальном отношении народа»? Вывод Вебера безапелляционен: «Теория нашей музыки предоставляет гораздо больше средств для гармонического сопровождения любого, как современного, так и более или менее необычного, будь то греческого, будь то китайского, камчатского, готтентотского и бог знает еще какого каннибальского напева. И мы так же мало нуждаемся в том, чтобы перенимать так называемые греческие лады, как и какие-нибудь китайские, караибские и т. д.» (152, 325, 327–331). Для Вебера с его классицистским максимализмом нет существенной разницы между мелодией протестантского хора «O Haupt voll Blut und Wunden» и «каннибальским» напевом — то и другое «неправильно», а значит — «неестественно» и «немузыкально».

Приведенная позиция — крайность. В 1818 году (примерно тогда же, когда Вебер обрушился на «греческие лады») Бетховен, собиравшийся сочинять свою Торжественную мессу, пометил для себя в дневнике: «Чтобы писать истинную церковную музыку, нужно изучить все церковные хоралы монахов» (144, № 168, 283). В музыке мессы это изучение явственно сказалось — модальный колорит там присутствует, хотя ни один хорал не цитируется. Хрестоматийный пример творчески свободной стилизации Бетховеном ренессансной модальной полифонии — третья часть квартета ор. 132, называемая «Священная благодарственная песнь выздоравливающего божеству, в лидийском ладу»². На этом опыте композитор останавливаться не собирался; в последний год своей жизни он обдумывал замысел оратории «Саул», для которой, по свидетельству К. Хольца, читал исследования о музыке древних иудеев и намеревался «писать хоры в старинных ладах» (111, II, 183). Еще раньше, в 1815 году, делая беглые наброски к неосуществленной опере «Бахус», Бетховен записал в эскизах нечто еще более поразительное: «Диссонансы по всей опере оставлять без разрешения или разрешать совсем по-другому, так как в те времена наша утонченная музыка была невымыслима» (цит. по: 64, 274).

Такое расхождение во взглядах двух ровесников, людей одной культуры и представителей одного и того же эпохального стиля говорит не только о том, что *классик* Бетховен мыслил глубже, шире, дерзновеннее и диалектичнее, чем *классицист* Вебер, но и о том, что ближе к концу классической эпохи ее основные эстетические принципы откристаллизовались до предельной ясности, и это было чревато абсолютизацией европоцентристской и обращенной лишь к настоящему доктрины; од-

² Гипотеза А. И. Климовицкого о том, что эта часть могла быть сочинена Бетховеном по модели гимна Палестрины «Gloria Patri» (см.: 36, глава IV) была опровергнута З. Бранденбургом, опубликовавшим соответствующие бетховенские эскизы (91). Любопытно, однако, что во время работы над этим сочинением Бетховен, вероятно, пользовался современными ему руководствами по гармонизации церковных модальных мелодий.

нако сам классический стиль, выросший из барочного, не сводился к этой доктрине и продолжал развиваться даже на самом позднем своем этапе. Если Глюк, создавая свои оперы на античные сюжеты, не помышлял ни о каких «греческих ладах», то Бетховен додумался до идеи другого гармонического языка (с «неразрешенными диссонансами!»), хотя и не рискнул осуществить ее на практике. «Наша» музыка все еще представлялась ему более тонкой и совершенной, чем старинная, но композитор уже был готов поступиться этикетом ради истины. Появилось чувство музыкального историзма; нечто иное — вчерашнее или нездешнее — стало объектом эстетического интереса.

Классицизм как теоретическая система может характеризоваться известным ригоризмом, замкнутостью в круге своих представлений об идеале и норме, неприятием всего, что отдалается от центра дальше, чем позволяют сознательно выработанные правила. Нет необходимости напоминать, что в искусстве XVIII века такой классицизм был, в том числе и в музыке. Но классический стиль и классическое мышление — это скорее естественно расширяющаяся система, чем закрытая. Классицизм декларирует свою универсальность, классическое искусство ищет ее как в себе, так и вне себя. Центр у обеих систем один, и принципы внутренней организации очень схожи между собою, однако способности к обобщению разнородных привходящих элементов и, соответственно, границы, за которыми данное явление кончается — разные. То, что выходит за рамки классицизма (например, смешение высокого и низкого стиля в литературном языке или модальная гармония в музыке), может стать органической периферией классического стиля: его сущность от этого не изменится. Эту сущность, по аналогии с «новым антропоцентризмом», мы бы обозначили как *новый гуманизм*, в основе которого — единство эстетики и этики.

3. ЭПОХА И СТИЛЬ. СТАРОЕ И НОВОЕ. БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ

Говоря об эпохе барокко, классицизма или романтизма, мы, конечно, не ставим знак равенства между понятиями «эпоха» и «стиль». Первое из них гораздо шире второго и может включать в себя явления, либо производные от доминирующего стиля (такие, как, например, маньеризм и рококо в эпоху барокко), либо исторически оппонирующие ему, либо вообще не укладывающиеся в рамки стилевого мышления. Смена эпох обусловлена внутренними процессами развития европей-

ской культуры и ее самосознания; внешним выражением этих процессов становятся стилевые «сдвиги» и «диалоги».

В принципе, каждую эпоху можно назвать «переходной», и не только потому, что в истории крайне мало стабильных периодов, когда не происходит никаких существенных изменений. Есть и другая, более субъективная причина. Исследователь, увлеченный определенным временем и его героями, обретает способность различать мельчайшие детали выражения лиц, тончайшие нюансы интонаций, сокровеннейшие подтексты и самые неочевидные знаки новых веяний в духовной и обыденной жизни. Историческое бытие, взятое в небольшом отрезке, но в глубоком срезе, предстает ему как поток безудержного многообразного становления, как настоящая «книга перемен» — и это касается даже тех эпох, которые принято относить к «объективным» и «классическим», или тех, что считаются «архаическими» и «патриархальными». В столь пристальном взгляде на вещи и в столь непосредственном переживании исторического динамизма есть и психологическая преувеличенность (события и явления, рассредоточенные в самой истории по разным ее «слоям», воспринимаются историком одновременно и в несколько другой ценностной системе мировоззренческих координат), и в то же время несомненная справедливость. Результатом такой пристрастности становится то, что, считая свою излюбленную эпоху сложной, неоднозначной и «переходной», исследователь волей или неволей определяет обе смежные с ней эпохи как «непереходные», типологически определенные или, во всяком случае, внутренне однородные (это представление тотчас оспаривают собратья по профессии, изучающие другие времена и знающие цену их «однозначности» и «однородности»). Однако, если признать качество «переходности» абсолютным и равно присущим любой эпохе, не поступим ли мы опрометчиво, лишив себя всяких ориентиров? И не уподобится ли наше понимание истории тому, что говорил Римский-Корсаков о музыке Вагнера с ее «бесконечной мелодией», сравнивая эту музыку со зданием, состоящим из коридоров, которые не ведут ни в какие комнаты?... Продолжая данную метафору, позволим себе предположить, что как в музыке Вагнера, так и в истории культуры существуют и «комнаты», и «залы» — другое дело, что в них постоянно гуляют сквозняки, а среди множества дверей и коридоров есть такие, которые заводят в тупики, на чердаки, в подвалы, и т. д.

В культуре Нового времени большие исторические «залы» — Барокко, Классицизм, Романтизм — выстраиваются в единую анфиладу. Между ними нет непроницаемых преград. Поэтому идеи, люди и предметы могут перемещаться из одного пространства и времени в другое, порою вовсе не замечая, что граница пересечена, а иногда — понимая это, но

не желая изменить своей внутренней природе и ценностям своей «родной» эпохи.

Сказанное относится к процессуальной стороне истории искусства. Но если учитывать и многослойность каждой эпохи, можно прибегнуть и к другой метафоре, сугубо музыкальной. В полифонической музыке XV века использовалась техника так называемого пропорционального канона (все голоса вступают с одной и той же темой одновременно, но излагают ее разными длительностями и как бы живут в разном темпе и ритме). Культура подобна именно такому канону: в целом эпоха разрабатывает свою тему, однако каждый из слоев развивается с неодинаковой скоростью, из-за чего слух порою не воспринимает их тематическую тождественность, обращая внимание лишь на контраст. Самыми быстрыми длительностями разливается по партитуре верхний голос, дискант — партия изменчивой моды, вкусовых пристрастий и декоративной виртуозности (в музыке это — исполнительские стили, школы, приемы, манеры), умеренно подвижно, сочетая вдумчивую последовательность своих шагов со смелыми скачками через несколько ступеней, идет альт — партия профессионального художественного творчества, уравновешенный «кантус фирмус», как положено, поручается тенору — это партия школы и ремесла; поскольку цель школы — практическая подготовка молодых талантов к творчеству, она не должна сильно отрываться от альты в ту или иную сторону. И, наконец, самый нижний голос, движущийся самыми медленными нотами — бас; слой, символизирующий традицию как систему наиболее общих мировоззренческих и эстетических категорий. Порой все верхние голоса успевают пропеть свою тему не единожды — а в басу она даже не прошла вся целиком. В таком случае тема плавно переходит в следующий канон, который тем самым превращается в канон со «свободным голосом».

Подобным «свободным голосом» внутри классической эпохи было Барокко, стиль которого достаточно сильно диссонировал с новым направлением. Руссо писал в 1768 году: «Барочная музыка — такая музыка, в которой гармония запутанна, перегружена модуляциями и диссонансами, мелодия — жестка и мало естественна, интонация трудна, а ход стеснен» (138, 40). Это определение надолго сделалось классическим, приводившимся без ссылки на первоисточник. Практически дословно процитировано оно в «Кратком словаре изящных искусств» И. Г. Громана в 1795 году (104, I, 104). А в 1807 году в музыкальном словаре К. Г. Коха мы находим следующий вариант интерпретации термина «барокко»: «Музыкальное произведение называется барочным, если в нем гармония запутанна, а фактура перегружена диссонансами и их необычными разрешениями; когда модуляция слишком часто направляется в отдаленные строи и при этом не соблюдается естественная

последовательность тонов, а мелодия движется по трудно интонируемым интервалам» (118, 47–48). На первый взгляд, между определениями Руссо и Коха большой разницы нет. Но на самом деле они обобщают совершенно различный исторически-оценочный опыт. Высказывание Руссо относится к действительно барочной музыке, которая для него была еще живой — отживающей — реальностью, персонифицированной, в частности, в таком великом и анахронистичном (с точки зрения многих современников) художнике, как Рамо. Поэтому суждение Руссо негативно и безапелляционно: запутанное, перегруженное, мало естественное — это безоговорочно плохо. Кох — человек иной культуры и другого поколения; его собственный композиторский стиль в целом ориентируется на немецкое рококо, но как мыслитель Кох опирается на Зальцера и Канта, а музыкальными авторитетами для него являются, помимо прочих, Гайдн и Моцарт (музыки молодого Бетховена он, судя по всему, не знал). Так что и по тону, и по форме дефиниция термина «барокко» в словаре Коха — не цитата, а парафраза определения Руссо. Кох уже не осуждает барочную музыку; он просто описывает ее приметы, причем с гораздо большей конкретностью, чем это сделано в первоисточнике. Любопытно также отметить, что категория «барочного» распространялась в эпоху венских классиков не только на музыку давнего и недавнего прошлого: «барочными» в рецензиях называли и произведения Бетховена, имея в виду их сложность и непонятность (см. стр. 11 настоящей работы), а не то, что они напоминают музыку предыдущего столетия. Синонимом слова «барокко» в этих случаях было другое немецкое слово — «bizar» (странный, необычный, причудливый), и оно тоже нередко попадает в суждениях современников о музыке Бетховена, вовсе не обязательно означая ее негативную оценку. Ведь, насколько итальянцам было свойственно стремление к воссозданию в искусстве идеальной чувственности (воспарившей до небесных высот и все же полной сердечного тепла), и насколько французы, включая самых глубоких из них, превыше всего ценили в искусстве изящество, утонченность и блеск, настолько немцы — особенно немцы — сохранили пиетет по отношению к искусству основательному, мудреному, интеллектуально и духовно насыщенному, а следовательно, непростому для восприятия, усложненному и даже причудливому. Поэтому на немецкой почве Барокко продолжало жить очень долго, хотя в классическую эпоху на первый план вышли другие ценности. И поэтому же «возродить» Барокко легче всего оказалось в Германии.

Присутствие Барокко в музыкальной практике второй половины XVIII века не исчерпывалось достаточно частым исполнением произведений Генделя и нарастающим интересом к творчеству И. С. Баха (о «бахизме» венских классиков будет сказано несколько позже).

Не были полностью забыты также Телеман, Корелли, Вивальди, Лотти, Марчелло и другие мастера конца XVII — начала XVIII веков. В репертуаре, правда, оставалась преимущественно церковная музыка разных жанров — не потому, что ей решительно отдавали предпочтение перед современной, хотя бывало и так, а просто потому, что эти ноты уже имелись в распоряжении канторов и органистов, и не нужно было прилагать чрезмерных усилий для того, чтобы сочинить или заказать, а затем распisać по голосам и разучить что-то новое. Это положение менялось лишь постепенно, и церковные сочинения новых композиторов (братьев Йозефа и Михаэля Гайднов, отца и сына Моцартов, Альбрехтсбергера, Эйблера, Диттерсдорфа и др.) вольно или невольно следовали традиции, особенно в полифонических разделах, хотя по стилю уже не были барочными.

Старинная вокальная и инструментальная музыка могла звучать не только в церкви, поскольку в XVIII веке возникла практика «исторических концертов», целью которых была пропаганда мастеров и шедевров прошлого — порою совсем недавнего прошлого. В Англии такие концерты начались раньше, чем где бы то ни было (еще в 1710 году); на континенте — ближе к концу столетия, если считать относящимися к такого рода начинаниям домашние музыкальные собрания у барона Г. ван Свитена в Вене и аналогичные явления в других городах. Именно благодаря ван Свитену венские классики, прежде всего Моцарт и Бетховен, смогли познакомиться с теми произведениями Баха и Генделя, которые не исполнялись публично или не были изданы. В 1796 году «Ежегодник музыкального искусства для Вены и Праги» поместил обзор венских музыкальных салонов, где о ван Свитене было сказано, в частности, следующее: «Этого господина можно рассматривать как музыкального патриарха. Его вкус признает только великое и возвышенное [...]. Больше всего он любит стиль Генделя и устраивает прежде всего исполнение его больших хоров. В минувшие рождественские праздники он дал подобную академию у князя фон Паара, где исполнялась оратория этого мастера» (цит. по: 106, 261). Ван Свитен не был одиноким в своих пристрастиях. В том же обзоре говорилось, что граф Иоганн Эстергази организует у себя академии, в которых звучат «великие возвышенные сочинения»: хоры Генделя, «Свят» К. Ф. Э. Баха, «Стабат Матер» Перголези (там же, 260). Подобные же собрания — разумеется, более камерные — проводил у себя дома в начале XIX века Бетховен; 26 июля 1809 года он писал об этом издателю Г. Гертелю и просил у последнего прислать ему партитуры всех имеющихся вокальных сочинений Гайдна, Моцарта, И. С. Баха и К. Ф. Э. Баха; в письме от 15 октября 1810 года эта просьба была повторена, причем Бетховен подчеркивал, что хочет иметь Мессу си минор И. С. Баха (тогда

еще не изданную, но доступную в рукописных копиях) и «наилучший список» (то есть исправленную копию) «Хорошо темперированного клавира» (63, № 220 и 281, 331, 402). С 1816 года в Вене проходили «Домашние исторические концерты» Р. Г. Кизеветтера — историка музыки и обладателя богатой нотной библиотеки, собиравшейся прежде всего из сочинений старых мастеров, начиная со средневековых раритетов. Ради полноты картины можно назвать и «Духовные концерты» Ф. К. Гебауэра, начавшиеся в Вене в 1819 году — в них исполнялась не только старая музыка, но и она в том числе.

Еще один важный источник барочных влияний на классическую музыку — это школа, которую должен был пройти каждый профессиональный композитор, чтобы рассчитывать в дальнейшем на пост капельмейстера, церковного органиста, городского «директора музыки», придворного оперного или камерного композитора, руководителя «певческой академии» и т. п. Как правило, для этого недостаточно было только природного таланта и навыков самоучки. Непосредственными же наставниками музыкантов второй половины XVIII века были музыканты старшего поколения, воспитанные в традициях барочной эпохи. Но даже если учитель сам писал в новой манере и мыслил, так сказать, «прогрессивно», он чаще всего предпочитал в преподавании известный консерватизм. Практически все австро-немецкие композиторы классической эпохи учились по одним и тем же руководствам и трактатам, авторами которых были апологет стиля Палестрины и сочинитель вполне барочной музыки И. Й. Фукс (знаменитый труд «*Gradus ad Parnassum*», изданный в 1725 году на латыни и переведенный затем на немецкий и итальянский языки); И. Маттезон, взгляды которого при его жизни казались «авангардистскими», но во второй половине XVIII века воспринимались как взвешенные и основательные; И. Ф. Кирнбергер и Ф. В. Марпург, каждый из которых претендовал на право считаться продолжателем баховской традиции; К. Ф. Э. Бах, который эту традицию действительно во многом продолжал; весьма консервативно настроенный, но очень авторитетный в музыкальных кругах конца XVIII — начала XIX веков И. Г. Альбрехтсбергер... Не следует удивляться тому, что сами венские классики, когда всерьез брались обучать кого-то композиции, делали это «по старинке», основываясь на тех же пособиях, по которым учились сами. Говоря о Моцарте как преподавателе композиции, Г. Аберт замечал: «Моцарт был вовсе не единственным смелым новатором, в искусстве, исповедовавшим в педагогике особенно реакционные принципы» (1, II/1, 138). С первой частью этого высказывания мы охотно согласимся, поскольку и Гайдн, и Бетховен поступали совершенно так же, наставляя учеников в генерал-басе по Кирнбергеру и К. Ф. Э. Баху, в модальном контрапункте — по Фуксу, в фуге и кано-

не — по Фуксу и Марпургу, и т. д. Но мы бы не назвали данную методику «реакционной». Скорее, она обеспечивала преемственность традиции музыкального мышления и позволяла гарантировать как минимум хороший уровень профессионального мастерства, ставя преграду неумелому «самовыражению» и «революционному» дилетантизму. Профессионал обязан был владеть теми жанрами, которые оставались практически нужными и художественно престижными — к таковым относились жанры церковной музыки, опера, симфония, квартет и др. Но какая же месса возможна без фуги или фугато? Да и оперный ансамбль, и симфоническую разработку не напишешь без знания контрапункта. Так что в «рутинности» теории и в консерватизме композиторского обучения был заложен немалый смысл. Но, если уж рассуждать о большей или меньшей «реакционности», то педагогическая система Бетховена была еще более укорененной в музыкальной практике Барокко, чем у Моцарта. Об этом можно судить хотя бы на основании сравнения материалов занятий Моцарта с молодым английским композитором Томасом Эттвудом в 1787 году (то есть, по иронии судьбы, именно тогда, когда учеником Моцарта мечтал стать Бетховен, приехавший в Вену, но вынужденный срочно покинуть ее из-за тяжелой болезни своей матери) и материалами занятий Бетховена с эрцгерцогом Рудольфом (начиная с 1809 года)¹. Нетрудно заметить, что Бетховен преподавал именно старинный генерал-бас, а Моцарт — скорее классическую гармонию; Бетховен делал упор на овладение контрапунктом и фугой по Фуксу и Марпургу, а Моцарт, демонстрируя ученику возможности самых виртуозных полифонических комбинаций, не описанных ни в каких учебниках, давал Эттвуду и задания в гомофонно-гармонических формах. Конечно, разница в подходах Моцарта и Бетховена к преподаванию объясняется не только несходством их натур и их собственного музыкального образования (Бетховен, как немец и как церковный органист в ранней юности, несомненно должен был впитать в себя больше барочных традиций, чем Моцарт), но и практическими целями, стоявшими перед их учениками — Эттвуд, по-видимому, намеревался привести свои знания в некую систему и за достаточно краткий срок усвоить самое основное; эрцгерцог Рудольф хотел пройти *полный* профессиональный курс теории музыки и музыкальной композиции, рассчитанный на несколько лет.

Барокко продолжало жить в классическую эпоху непосредственно «внутри» музыкальных жанров. Яснее всего это ощущалось в церковной музыке, однако так называемый церковный стиль мог использоваться

¹ Материалы занятий Моцарта с Эттвудом опубликованы в Новом собрании сочинений Моцарта (128). О Бетховене как преподавателе композиции см., в частности, нашу статью (32).

и в симфониях, и в камерных ансамблях, и даже в клавирных сонатах — а этот стиль связывался в восприятии композиторов и слушателей со стариной и архаикой (позволим себе привести некоторые примеры: И. К. Бах, клавирная соната до минор ор. 5 № 2 — крайние части в «чувствительном» стиле, средняя, fuga, в церковном и подчеркнута бирочном; Гайдн, клавирная соната ми мажор Hob. XVI/31 — крайние части в «галантном» стиле, средняя — в стиле церковной трио-сонаты; Бетховен, медленная часть виолончельной сонаты ре мажор ор. 102 № 2 — стилиевой контраст двух тем, первая из которых стилизована под протестантский хорал, а вторая под оперное ариозо, и т. д.). Очень долго удерживались барочные сюжеты, топосы, драматургические приемы, сценографические решения и музыкальные приемы — аффективные характеристики, звукоизобразительные эффекты, символика вокальных и инструментальных тембров и т. п. — в опере классической эпохи. (Сильнее всего это проявляется в «чистых» жанрах итальянской оперы-серия и французской «лирической трагедии», прекрасные образцы которых создавались и во второй половине XVIII века (Траэтта, Йомелли, Пиччинни, Саккини и др.), однако присутствие барочных принципов театрального и музыкального мышления вполне ощутимо и в творчестве Глюка, в том числе в самых его реформаторских операх, и даже у Моцарта («Идомей», «Волшебная флейта», отчасти — «Дон Жуан»).

В области инструментального исполнительства, где, казалось бы, перемены происходили быстрее всего и подчинялись законам не только вкуса, но и моды, барочная традиция также продолжалась самыми разными музыкантами на всем протяжении классической эпохи — от сыновей Баха до Бетховена. Эта традиция касалась всех сторон реального звучания музыки: ее строя (равномерная температура, вопреки бытующим ныне представлениям, вовсе не была единственной акустической нормой того времени), тональности (система тональных предпочтений у классиков другая, чем у мастеров предыдущей эпохи, но некоторые тональности сохранили свою аффективную характеристику, семантику и символику), артикуляции и фразировки (ориентированной на выразительную и детально акцентированную речь), смысловой трактовки некоторых устоявшихся метров, ритмов, темповых и выразительных обозначений, связанных, опять же, с манерой истолкования и преподнесения музыки (так, например, размер *alla breve* — ♩ — означал, что в такте не четыре, а два акцента, и связывался он либо с более быстрым движением, либо с воспроизведением церковного стиля, либо с тем и другим одновременно). Многое зависело и от инструментария. Хотя классический оркестр резко отличен от барочного, музыканты, в сущности, продолжали играть на инструментах того же типа — в частности, медные духовые были исключительно натуральными. Очень постепенно

сдавали свои позиции клавесин и клавикорд, уступившие к концу века место в музыкальной практике более современному фортепиано, однако сохранившиеся в домах любителей музыки и использовавшиеся по крайней мере в бытовом музицировании. Д. Г. Тюрк в своей «Клавирной школе», изданной в 1789 году, рекомендовал начинать обучение именно на клавикорде, а затем пересаживаться за фортепиано, поскольку на клавикорде легче выработать тонкость туше, а на фортепиано — силу и беглость игры (148, 11). Во «Введении» к этой же школе дается краткий обзор всевозможных клавишных инструментов, включая как обычные разновидности клавесина, клавикорда и фортепиано, так и весьма специфические изобретения (панталеон, клавиорган, чембало д'амур, смычковый клавир, клавир-лютня, пандорет, клавир-арфа и прочие; см. там же, 1–4). Разумеется, широкого распространения они не имели, и все же такое многообразие клавишных больше соответствует барочному мышлению с его вкусом к изобретательству и диковинным гибридам (все это обосновывается философско-эстетической категорией *varietas*), нежели классическому стремлению к унификации (*unitas*).

Между прочим, от того, на каком инструменте играл в детстве и юности тот или иной композитор, зависел и характер его исполнительского и творческого самовыражения за фортепиано. Так, Моцарт начинал как клавесинист и скрипач, что отразилось и на фактуре его более поздних камерных произведений, и на стиле его фортепианной игры — она, судя по воспоминаниям современников, отличалась «клавесинной» ясностью, отчетливостью, нон-легатностью и очень скупой педализацией. Гайдн в юности также чаще имел дело с клавесином, но, по-видимому, тяготел к клавикорду (любимому инструменту К. Ф. Э. Баха), позволявшему добиваться тончайших оттенков звучности, и впоследствии питал особенную слабость к фортепиано венской фирмы Шанца, в то время как Моцарт предпочитал более тугие и звонкие инструменты работы Антона Вальтера. Сравнивая этих фортепианных мастеров, Гайдн писал в 1790 году Марианне фон Генцингер, что его собственные сонаты много выигрывают, будучи исполненными на инструментах Венцеля Шанца (82, № 151, 244). Что касается Бетховена, то на его пианистический стиль сильнейшим образом повлиял, судя по всему, не клавесин или клавикорд, а орган — это и стремление к полнозвучности даже в *piano*, и «густая» педаль (подобие резонанса от звучания органа в храме), и такая манера игры легато, при которой одна нота словно «перетекает» в другую, и «ораторская» артикуляция, и многое другое. На эту тему можно было бы написать отдельное исследование, но наша цель — лишь обозначить точки соприкосновения барочной и классической эстетики в музыке XVIII века.

Но если уж речь зашла об органе, то положение этого инструмента в иерархии музыкальных ценностей классической эпохи как нельзя лучше иллюстрирует мысль о присутствии барокко *внутри* классицизма. Вряд ли нужно специально доказывать, что после смерти И. С. Баха органное искусство и в Германии, и во всей Европе фактически пришло в упадок. Тем не менее в трактатах и, стало быть, в музыкантских представлениях второй половины XVIII — начала XIX веков орган по-прежнему возглавляет «табель о рангах» музыкальных инструментов, хотя на практике больше нет ни великих органостроителей, ни великих органистов (композиторов, импровизаторов и виртуозов в одном лице), ни значительных органных сочинений. В книге Шубарта «Идеи к эстетике музыкального искусства» раздел об инструментах начинается словословием органу: «Этот первейший из всех музыкальных инструментов, это гордое изобретение человеческого духа, развиваясь повсеместно на протяжении многих столетий, превзошел к теперешнему блистательному совершенству» — и т. п. (далее описываются устройство «божественного инструмента» и его свойства). «Как орган является первым из инструментов, так органист — первым из музыкантов. Обращаться с органом крайне сложно, для этого нужно обладать интеллектуальными и физическими совершенствами. Под таковыми я подразумеваю *гений* и *учение*. Тот, в чьей груди не пылает искра гения, тот никогда не станет значительным органистом. А тот, кто полагается лишь на свой гений и не изучает тщательно свойства этого трудного инструмента, тому суждено навеки остаться эмпириком» (142, 215, 217). Аргументация и лексика у Шубарта — просветительские и классицистские — совершеннейший инструмент требует и человеческого совершенства, которое невозможно без воссоединения природы (гения) и культуры (интеллекта и знания). Но иерархическая лестница музыкальных инструментов (орган, клавир, струнные смычковые, струнные щипковые, медные духовые, деревянные духовые, ударные) — скорее барочная или раннеклассическая. А. Ф. К. Коллман, немецкий композитор и теоретик, живший в Англии и работавший органистом в лондонском соборе св. Павла, перечисляя в своем весьма передовом учебнике композиции 1799 года виды сольных сонат, ставил на первое место опять же органные сонаты, и лишь затем клавирные, ансамблевые и прочие (119, 10—11). Но кто в конце XVIII века писал органные сонаты, могущие затмить шедевры клавирной музыки венских классиков или состязаться в броскости и популярности с сонатами Клементи и Дусика? Никто: для Коллмана остаются непревзойденным образцом шесть органных сонат И. С. Баха (которые, если соблюдать точность, предназначались вовсе не для органа, а для педального чембало).

В 1825 году Бетховена посетил органист Г. Фройденберг, оставивший воспоминания об этой встрече и записавший высказывания Бетховена — быть может, несколько вольно переданные, но вполне соответствующие другим его, документально подтверждаемым, словам и взглядам: «Бах для него — идеал органиста. Бетховен рассказывал: „Я тоже в юности много играл на органе, но мои нервы не выдерживали мощи этого гигантского инструмента. Среди всех виртуозов я выше всех ставлю органиста — если он мастер своего инструмента“. Бетховен крепко ругал венских органистов: занятие должностей происходит по милости начальства или по внешним соображениям. Кто дольше служит, тот и получает место, так что наверх пробиваются шарманщики», и т. д. (147, V, 224). После всего сказанного выше такая позиция Бетховена не вызывает удивления: в его словах, если они адекватно переданы мемуаристом, звучит не столько консерватизм, сколько горечь живого очевидца упадка некогда великой органной культуры.

Может вызвать удивление другое. К органу так или иначе были причастны и другие венские классики. Моцарт, например, не служил органистом, но инструмент этот любил, и сохранилось несколько описаний того, как виртуозно он на нем играл, в том числе ногами, что в ту эпоху было уже почти редкостью (для аккомпанирования хоральному пению и для игры цифрованного баса развитая педальная техника не требовалась, а вместо органных импровизаций или прелюдий и фуг концертного характера в церквях исполняли современную инструментальную музыку). В 1777 году, будучи в Аугсбурге, Моцарт признавался фортепианному фабриканту И. А. Штейну: «...орган — моя страсть», «орган в моих глазах король всех инструментов» (1, I/II, 82). Несмотря на все это, у Моцарта нет ни одного специально предназначенного для органа сочинения: известная Фантазия фа минор написана для часов с механическим органчиком (Flötenuhr), и ее фактура не очень-то «ложится» на орган, хотя органисты ее иногда исполняют. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем в творчестве Гайдна и Бетховена — последний, несмотря на свое восхищение возможностями органа, не создал для этого инструмента ничего примечательного. Гайдн, пожалуй, преуспел в органной музыке несколько больше: в его мессах орган играет немалую роль, либо заменяя в оркестровом звучании деревянные духовые, либо исполняя сольные эпизоды («Большая» и «Малая» органные мессы, 1766 и 1778 годы).

Восхваление «короля инструментов» на словах и интуитивное отстранение от него на практике может служить метафорическим изображением отношения музыкантов классической эпохи к наследию Барокко. То, что было воспринято от Барокко бессознательно, на уровне школы и глубинной традиции, осталось, но мы недаром постоянно

сравниваем первую половину столетия со второй: в самосознании классиков композиторы, творившие ранее 1750 года — «старики», а уж музыка XVII века и вовсе «старинная». Но, парадоксальным образом, самые негативные оценки «барочной музыки» принадлежали музыкантам среднего поколения (то есть «сыновьям» так называемых «стариков»), а ближе к концу века, когда новое мировосприятие и новый эпохальный стиль полностью сформировались и достигли расцвета, отношение к «старикам» стало иным, хотя ощущение глубокого исторического перепада сохранилось. Процесс этот, правда, происходил в разных странах по-разному. В Италии «старое» и «новое» довольно беззаботно уживались — идет ли речь о мирном соседстве оперы-серия и оперы-буффа или об одновременном сосуществовании оперы-серия барочного, классицистского и предромантического (мелодраматического) направления. Во Франции в жертву «новому» (комической опере и глюковской музыкальной драме) было безжалостно принесено «устаревшее» искусство Люлли и Рамо. В Германии и Австрии времен венских классиков соотношение «старого» и «нового» было, вероятно, наиболее сложным, при том, что «новое», как и везде, задавало тон в культуре. Наглядным тому примером может служить история «бахианства» второй половины XVIII века, поскольку именно творчество И. С. Баха поднималось на щит как защитниками «старого», так и поборниками «нового» искусства.

Миф о полном забвении Баха после его смерти и чудесном воскрешении его музыки в 1829 году, когда юный Мендельсон организовал в Лейпциге исполнение «Страстей по Матфею», порожден романтической эпохой и соответствует культу «непризнанного гения» — художника, опередившего свое время и оцененного только далекими потомками. Нельзя, впрочем, сказать, что у этого мифа нет совсем никаких исторических оснований. Однако они требуют объективного рассмотрения. При жизни Бах был достаточно хорошо известен в той сфере и в тех регионах, где он работал — то есть в сфере церковной, органной и клавирной музыки в *протестантских землях Германии*. Ни в католической Австрии, ни, тем более, в Италии и Франции его практически не знали, так что вопрос о «забвении» просто не может ставиться. Между тем именно Италия, Франция и Австрия сделали основными центрами развития нового оперно-инструментального общеевропейского стиля. То, что при жизни Баха было напечатано совсем немного из его сочинений, также не способствовало росту его славы за пределами Германии (где даже неопубликованные произведения, в частности, «Хорошо темперированный клавир», имели хождение в рукописных копиях). Некоторая замкнутость Баха, его нехвастливость и несветскость, привели к тому, что о нем при жизни писали порою очень восторженно, но всегда неконкретно (это касалось даже статьи в «Музыкальном словаре»

Вальтера — друга и кузена Баха, который так и не смог «выудить» у композитора развернутой автобиографии и подробного списка его сочинений). Приведем лишь один любопытный пример. В «Словаре священной и мирской музыки» П. Джанелли (Венеция, 1801), о Бахе сказано только, что это «знаменитый музыкант», среди «превосходных композиций» которого имеется произведение под названием «Третья часть клавирных упражнений» (102, 1, 46) Невзирая на всю скудость этого сообщения, оно свидетельствует о том, что искусство Баха пользвалось высокой репутацией, хотя из его музыки в Италии конца XVIII века почти ничего не знали, кроме упомянутого прижизненного издания клавирных сочинений.

Посмертное влияние Баха на немецкую и австрийскую музыку, а значит, и на венский классический стиль, осуществлялось не только и не столько через письменную традицию, сколько «из рук в руки» — через учеников и сыновей. Сыновья Баха превзошли отца громкостью своей славы; они старались — каждый по-своему — выработать новую, отличную от отцовской, манеру творческого и исполнительского самовыражения, но уроки детства и юности не могли не осесть в глубинах их музыкантского подсознания. Если задаться вопросом, что именно отличает сыновей Баха, столь не похожих по стилю ни на отца, ни друг на друга, от прочих композиторов их времени, то ответ может прозвучать почти мистически: это — знание о тайной истине родового имени В-А-С-Н, осененность его невидимым крестным знаменем. Даже в изящном вольнодумце, лондонском «денди» Иоганне Кристиане порою пробуждался подлинный драматический пафос (например, в Симфонии соль минор ор. 6 № 6) или прорывалось буйство полифонической фантазии (в фуге из Сонаты до минор ор. 5 № 2). А что уж говорить о мрачноватом эксцентрике Вильгельме Фридемане и о неистощимом фантазере Карле Филиппе Эмануэле! Последний иногда прямо цитировал «роковую» фамильную монограмму ВАСН (в частности, в Симфонии для струнных до мажор из числа шести, написанных в 1773 году по заказу барона ван Свитена). Но ведь именно Кристиан Бах оказал немалое влияние на юного Моцарта, а Филиппа Эмануэля считали своим «духовным отцом» Гайдн и Бетховен.

«Бахианство» в немецко-австрийской музыкальной культуре второй половины XVIII века было не широким, но довольно стабильным и поступательно развивавшимся движением. Наряду с прямыми «наследниками» традиции, сыновьями и учениками Баха (такими, как Кирнбергер, Агрикола, Киттель), поклонниками и пропагандистами творчества Баха были Марпург, Форкель, ван Свитен, Цельтер — в Германии и Австрии; Коллман — в Англии; Негели — в Швейцарии; издатель Герстенберг и «музыкальный внук» Баха (ученик его ученика Киттеля)

Гесслер — в России, и т. д.; мы называем лишь самые известные имена. Заметим к тому же, что большинство из них сами были композиторами и писали вполне современную музыку — то есть их «бахианство» не носило консервативного характера и не было старомодным чудачеством. Имя Баха было для них символом не «старого», а «вечного» — то есть классического — искусства (еще раз вспомним слова Форкеля: «Бах — первейший классик прошлого, а возможно, и будущего»; 74, 4). А это значило, что, несмотря на очевидную разницу в музыкальном стиле, самые образованные, вдумчивые и одаренные музыканты второй половины XVIII века предпочитали искать в творчестве Баха точки соприкосновения с «новым». Такие точки находились тем легче, чем больше классический стиль приближался к своему историческому апогею — к искусству венских классиков, которое было порою столь же внутренне сложным и труднодостижимым, как и «барочная» музыка Баха.

Следовательно, удивляться стоит, вероятно, не тому, что Бах был «полностью забыт» во второй половине XVIII века, а наоборот, тому, что, вопреки неизвестности большинства его сочинений и скудости сведений о нем самом, Бах был настолько высоко ценим в эпоху венских классиков, что его имя нередко называли вслед за именем Генделя — а ведь музыка Генделя никогда не «выпадала» из обихода и была признана великой и образцовой повсеместно, от Англии до Австрии, от Германии до Италии. При том, что музыка Баха в очень урезанном объеме регулярно звучала лишь в нескольких музыкальных обществах и частных кружках (Лейпциг, Берлин, Вена), она оставалась предметом национальной гордости немцев и необходимым компонентом школы и традиции. Но в том слое музыкальной культуры, который соответствует моде, манере, вкусу, она действительно отсутствовала.

Общеизвестный факт: В. А. Моцарт, воспитанный образованнейшим музыкантом Л. Моцартом и с детских лет познавший едва ли не все музыкальные стили Европы, ничего не слышал из музыки Баха-отца до своего переезда в Вену и знакомства с ван Свитеном (1781 год). Зато после того, как это случилось, в музыке Моцарта произошел, по выражению Г. Аберта, «великий стилистический перелом» (1, II/1, 140); полифония и фугированные формы стали существеннейшей частью его собственного музыкального языка. Гайдн, так же не имевший возможности соприкоснуться с музыкой Баха вплоть до своих весьма зрелых лет, страстным «бахианцем» так и не стал — но о его отношении к фигуре Баха в истории музыки говорит, хотя бы косвенным образом, эпизод, упомянутый в статье Форкеля, напечатанной в Лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» за 1799 год. Форкель писал о том, что Коллман заказал гравюру, «где в виде солнца представлены имена известных ему немецких композиторов. Иог. Себ. Бах находится в центре:

его окружают Гендель, [К. Г.] Граун и [Й.] Гайдн. На лучах солнца — другие немецкие композиторы [...]. Говорят, наш достойнейший Гайдн сам видел эту вещь, и она ему весьма понравилась, да и соседства с Генделем и Грауном он нимало не устыдился — и уж тем более не усмотрел никакой неправомерности в том, что Иог. Себ. Бах помещен в центре солнца и, стало быть, представлен как тот, от кого исходит вся истинная музыкальная мудрость» (цит. по: 24, № 336, 213–214), Нужно сразу оговорить, что в так называемых «Лондонских дневниках» самого Гайдна этот факт не упоминается. Но зато известно, что в библиотеке композитора имелась вышедшая в 1802 году книга Форкеля о Бахе — скорее всего, она была подарена Гайдну автором, и можно предположить, что Форкель видел в Гайдне единомышленника.

Бетховен, в отличие от Моцарта и Гайдна, соприкасался с музыкой Баха еще в детстве, разучивая «Хорошо темперированный клавир» под руководством своего учителя К. Г. Нефе, который, в свою очередь, был учеником И. А. Хиллера, одного из лейпцигских «бахианцев» (в 1789–1801 годах он занимал должность кантора церкви св. Фомы, а до этого руководил певческой школой и выступал как музыкальный критик, пропагандируя, в частности, творчество Баха). Хиллер и Нефе, как известно, прославились в качестве композиторов в сфере зингшпиля, крайне далекой от «ученой» полифонической музыки, но, будучи протестантами, они отдавали должное баховской церковной и органной музыке. Это — один из примеров того, как в Германии передавалась буквально «из рук в руки», пусть не в полном объеме, традиция, которую в других, даже близких странах, просто не знали. Когда молодой Бетховен попал в Вене в дом барона ван Свитена, ему не нужно было объяснять, кто такой Бах; впрочем, к числу «бахианцев» принадлежал и другой учитель Бетховена, Альбрехтсбергер, также принимавший участие в музыкальных собраниях у ван Свитена и игравший виолончельную партию в квартетных и квинтетных обработках баховских фуг (несколько таких обработок с присочиненными Adagio вместо баховских прелюдий из ХТК были сделаны по заказу ван Свитена Моцартом; сохранились бетховенские переложения для струнных фуги си-бемоль минор и начала фуги си минор из I тома ХТК). Интерес к Баху и желание узнать как можно больше его произведений сохранялись у Бетховена до последних лет жизни; он намеревался также сочинить оркестровую увертюру памяти Баха на тему ВАСН (к ней набралось немало эскизов, но замысел в целом так и не был реализован).

К перечисленным, но далеко не исчерпанным, фактам можно, ради полноты картины, добавить еще один. В письме к Гёте от 6 апреля 1829 года Цельтер, глава Певческой академии в Берлине, признавался: «Я почитаю баховский гений вот уже полвека. Фридеман Бах скончался

цесь, Эмануэль Бах был здесь королевским камер-музыкантом, Кирнбергер, Агрикола учились у старого Баха, Ринг, Бертух, Шмальц не исполняли почти ничего, кроме пьес Баха; я сам вот уже тридцать лет учу других исполнять его произведения, и у меня есть ученики, которые хорошо играют *все пьесы Баха*» (цит. по: 58, I, 263–264). Одним из таких учеников был, как известно, юный Феликс Мендельсон, продирижировавший в том же 1829 году воскрешенными «Страстями по Матфею». Вряд ли это событие имело бы такой общественный резонанс, не будь оно подготовлено деятельностью «бахианцев» классической эпохи — просветителей как по духу, так и по убеждениям.

Однако нас в данном случае занимает не история бытования баховской музыки во второй половине XVIII века, а ее частный, но немаловажный аспект: проблема включения баховского наследия в классически-просветительскую систему ценностей. И тут мы еще раз обратимся к одному из самых глубоких суждений Бетховена из его письма к эрцгерцогу Рудольфу от 29 июля 1819 года (фрагмент этого высказывания цитировался нами ранее): «Главной задачей является *быстрый охват и с наилучшим сочетанием искусности*², причем, однако, *практические задачи* могут допускать исключения. — и старики тут могут служить двойным примером, так как создали в большинстве действительно высокохудожественные произведения (гением, однако, обладали среди них лишь немец Гендель и Себастиан Бах). Целью мира искусства, так же как и всего великого Творения, являются свобода и движение вперед. И если мы — новые — еще не продвинулись так далеко в *мастерстве*, как наши *предшественники*, то утончением наших манер тоже кое-что развито» (65, № 982, 287). Кроме несколько туманной и косноязычной первой фразы, допускающей возможность различных переводческих и смысловых интерпретаций, все остальное выражено достаточно ясно. В сущности, Бетховен говорит здесь о своем понимании творчества и своей концепции музыкально-исторического процесса. С одной стороны, эта концепция типично просветительская, с другой стороны — отнюдь не банальная. Такие категории, как художественная интуиция («быстрый охват»), безупречное мастерство и гибкое применение правил («практические задачи могут допускать исключения»), для Бетховена исторически неизменны — «старики», по его словам, руководствовались именно этими принципами. Но кто они, «старики»? Судя по тому, что к ним причислены Гендель и Бах, граница эпох для Бетховена, как и для многих его современников, пролегает по 1750-м годам. То есть «старики» — это композиторы Барокко и, возможно, также Ренессанса. А о ком сказано — «мы, новые»? В 1819 году в музыке уже начинался роман-

² В оригинале: «Die Hauptabsicht ist das geschwinde Treffen und mit der besten Kunstvereinigung».

тизм, но Бетховен никогда не ассоциировал себя с ранними романтиками. В его восприятии «мы» — это прежде всего венские классики и ряд близких к ним по творческим устремлениям композиторов (выше прочих Бетховен, как известно, ставил Керубини, но ценил также Гретри, Мегюля, Клементи и др.). Однако из всех достойных почитания и изучения «стариков» Бетховен выделяет Генделя и Баха, ибо только они «обладали гением». Понятие «гений» было одним из ключевых слов классической эпохи, и к его расшифровке в контексте той культуры нам еще предстоит вернуться. Ограничимся пока лишь одним замечанием: слово «гений» в философско-эстетическом смысле включало в себя и понятие высшей (природно-божественной) свободы, а это было самым существенным, что отличало художника от просто мастера. В эпоху Барокко данное различие не было вполне отчетливым и не становилось предметом саморефлексии культуры. Ни Бах, ни Гендель не претендовали на статус «гениев»; им достаточно было считаться великими «мастерами». Статус «гениев» им присвоили потомки — те самые «новые», которые начали отсчет «своего» исторического времени с Баха и Генделя, хотя все-таки считали последних «стариками».

Интересно также, что Бетховен, признавая генеральным законом всего бытия (мира природы и мира культуры) «движение вперед», то есть *прогресс*, отнюдь не сводит идею прогресса ни к идее количественного роста и структурного усложнения форм искусства, ни к наивной идее постепенного совершенствования этих форм: Бетховен не только отдает себе отчет в том, что «стариками» в мастерстве несколько не уступают «новым», но и готов признать, что «новые» еще не достигли степени мастерства своих предшественников. В чем же тогда он усматривает признаки «движения вперед»? Вероятно, в исторически поступательном развертывании принципа *свободы* и распространении этого принципа на всё новые и новые области цивилизации, культуры и художественного творчества. Заслугой своего поколения Бетховен видит «утончение манер»³ — фраза, на первый взгляд, до странности малозначительная, но в контексте эстетики XVIII — начала XIX веков обретающая важное смысловое наполнение. Под «утончением манер» могли подразумеваться: 1) «антропоцентричность» классического искусства, его нацеленность на человеческое восприятие и озабоченность проблемами гуманистического толка; 2) переход к эстетике, основанной на категориях индивидуализированного сознания — таких, как «чувство», «гений», «вкус»; 3) смена гармонического языка, который внешне стал более простым, тонально-функциональным, но внутренне — более ритмически подвижным, детализированно окрашенным как в темброво-ре-

³ В оригинале «*Verfeinerung unserer Sitten*» (110, № 900, 511), что можно перевести и как «утончение наших нравов».

гистровом, так и в артикуляционно-динамическом отношении; 4) возможность выражать при помощи тщательно отобранных «простых» музыкальных средств весьма сложные идеи, образы, настроения и их разнообразные сочетания; 5) упорядочение взаимоотношений музыки с другими искусствами — отказ от проникновения в «чужие» сферы (живописание или повествовательность), но самоутверждение в границах «своей» сферы, которую тогда определяли как «выражение чувств».

В целом же «утончение манер» можно свести к столь важной для классической эпохи категории, как «гармония» — имея в виду весь спектр значений этого слова: от философских и эстетических («слаженность», «соразмерность», «благостное равновесие различных начал») до идейно-этических («калокагатия», идеал единства красоты и добра) и сугубо музыкальных (гармония, в которой как бы «спрятан» контрапункт; гармония как тонально-функциональная система с центром и периферией, с обязательным разрешением диссонансов в консонансы, с доминированием структурной логики над прихотливой игрой звуковых красок, и т. д.). Во второй половине XVIII века, когда репертуар барочных музыкальных форм полностью сменился классическими типовыми композициями и когда полифония уступила место гомофонному мелодическому мышлению, именно гармоническое богатство «стариков» продолжало волновать и восхищать «новых», и потому так часто в восторженных высказываниях о Бахе фигурирует слово «гармония».

Работавший в конце XVIII века в России нотопиздатель И. Д. Герстенберг назвал в своем музыкальном альманахе за 1796 год И. С. Баха «отцом очищенной музыки» (13, 1). «Величайший мастер гармонии всех времен и народов» — писал о Бахе в 1781 году И. Ф. Рейхардт (24, № 354, 224). Узнав, что лейпцигский издатель и композитор Ф. Гофмейстер намерен выпустить собрание избранных сочинений Баха, Бетховен писал ему 15 января 1801 года: «Ваше сообщение [...] вызывает в моем сердце самый сочувственный отклик, ибо я целиком привержен к высокому и великому искусству этого праотца гармонии» (63, № 44, 121); Гофмейстер же вскоре, 4 февраля 1801 года, поместил во «Всеобщей музыкальной газете» объявление о начинающемся издании, именуя Баха «отцом немецкой гармонии» (ср.: там же, 123). Такова была специфика восприятия и оценки творчества Баха в эпоху венских классиков; другие стороны баховского искусства — изощреннейшее контрапунктическое мастерство, взаимопроникновение и мистическое слияние музыки, логики, богословия и риторики, своеобразный эзотеризм при ярчайшей эмоциональности — все это не привлекало особого внимания, ибо считалось «барочным» и «устаревшим». Классическая эпоха во всем искала гармонии — и находила ее.

Конечно, описанная здесь точка зрения не была в то время единственной. Ее были склонны разделять лишь музыканты и музыкальные деятели, принадлежавшие к немецко-австрийской профессиональной элите; рядовые же музыканты, воспитанные на «утонченной» новой музыке, и тем более любители «средней руки», по-прежнему считали сочинения Баха нудными, трудными и лишенными живого чувства. Одно из таких анонимных суждений было опубликовано в 1785 году музыкальным критиком Х. А. Ф. Эшструтом: «Отсюда и та невыносимость, косность, бездушность, школярски понимаемая правильность, скованность и нескладность, бессмысленность, тяжеловесность и проникающая до мозга костей мертвенность, которая делает все баховские вещи столь неудобоваримыми — при всей их, надо сказать, чрезмерной приправленности так называемой гармонией высокого вкуса» (24, № 323, 207). Эта тирада возвращает нас к канонизированному в XVIII веке определению барочной музыки из словаря Руссо. Однако в том-то и заключается парадокс проблемы «Бах и венские классики», что именно Баха пытались осмыслить в категориях нового искусства и оторвать от родного ему Барокко.

Впрочем, примерно так же в XIX веке поступали романтики по отношению к венским классикам, стремясь видеть в их искусстве «романтическое» начало и оставляя без внимания либо с сожалением порицая то, что было общепринятым и типичным в классическую эпоху (Гайдн был наиболее характерным представителем своего времени, и, возможно, потому оказался наименее доступным для восприятия романтиков). И тогда уже триада венских классиков — Гайдн, Моцарт, Бетховен — стала выглядеть как символ динамического перехода от «наивного» классицизма к «искусству будущего»; от сонаты-экзерсиса — к сонате-драме, от симфонии-дивертисмента — к симфонии с хорами; от номерной оперы — к музыкальной драме с непрерывным симфоническим развитием. Сложность вопроса состоит в том, что объективно исторический процесс, в общем, так и развивался, однако великой классической эпохе при этом как бы отказывали в самодостаточности, выделяя в ней только то, что каким-то образом вело в будущее. Таким образом из верхнего (репертуарного) слоя музыкальной культуры надолго «выпали» большинство произведений Гайдна (ранние симфонии, церковная музыка, оперы), юношеские оперы Моцарта (включая гениального «Идомена», написанного в «устаревшем» жанре оперы-серия), и те сочинения Бетховена, которые не соответствовали образу этого композитора как «бурного гения». Классическую музыку в XIX веке оценивали и анализировали совсем не с тех эстетических позиций, которые были для нее естественными и органичными, когда она создавалась. По-видимому, это было совершенно неизбежно, однако, размышляя над про-

блемой «эпоха и стиль», мы должны помнить о подобных смещениях системы ориентиров.

Но так же, как Барокко продолжало жить внутри Классицизма, сам Классицизм продолжал жить внутри Романтизма, превратившись в «подводное течение» искусства новой эпохи. Полдробно останавливаться на этом мы не будем и ограничимся лишь названием разных проявлений классической традиции внутри романтического искусства:

— Во-первых, в начале и в первой половине XIX века продолжали жить и творить классики и классицисты, не менявшие своей эстетической позиции. В какой-то мере сюда можно отнести Бетховена, но более уместно вспомнить таких композиторов, как Керубини, Клементи, Россини, Диабелли и др.

— Во-вторых, среди ранних романтиков были такие, кто либо не совсем отдавали себе отчет в том, что живут уже в другую эпоху, либо, понимая это, не могли осмыслить целостную суть своей эпохи, поскольку эта суть еще не была «выговорена» и не оформилась в «картину мира». Они не собирались ничего разрушать и заново изобретать, а работали в классических жанрах, только музыка получалась другая, не классическая по духу и эмоциональному строю. Не случайно таких композиторов иногда называют «классиками среди романтиков» — в первую очередь, это Шуберт и Мендельсон; отчасти К. М. Вебер (в его инструментальном творчестве, в концертах и сонатах) и Мошелес.

— В-третьих, в XIX веке классицизм мог принимать форму академизма. XIX век — это эпоха консерваторий, из которых Парижская и Лейпцигская считались оплотами академизма и даже рассадниками музыкальной рутины. Однако академический классицизм, иногда благородно-традиционный, иногда окостенелый до мертвенности, существовал и в изобразительном искусстве — в частности, во Франции. Среди музыкантов к академистам (с теми или иными оговорками и, разумеется, без какого-либо негативного к ним отношения) можно отнести Мендельсона, Сен-Санса, Танеева — это своего рода «высокий академизм»; но ведь был также академизм и придворно-официозный, и салонный, и школьный, ориентированный не на классическую «свободу и движение вперед», а на строгое соблюдение правил.

— В-четвертых, даже самые радикальные по творческим установкам композиторы-романтики продолжали (быть может, бессознательно) признавать классическую иерархию жанров и, начиная свой творческий путь с малых форм и циклов миниатюр, заканчивали его крупными сочинениями «высшего ранга» (ораториями, операми, симфониями); на то были, конечно, и внутренние причины, но присутствовал и момент полемического и в то же время почтительного состязания с классиками. Классические типовые формы (соната, симфония, концерт) также были

в ходу на протяжении всего XIX века, и лишь Дебюсси уже на пороге XX столетия отказался от них решительно и бесповоротно.

— Наконец, в-пятых, в романтической музыке второй половины XIX века классический стиль стал символом «потерянного рая»; его приметы, иногда нарочито тщательно воссозданные, иногда же словно увиденные сквозь поэтическую дымку, возникали в музыке, певшей и говорившей о невинности, детстве, сказочной старине, «золотом веке» галантных пастушков и пастушек, безгрешной любви на лоне мирной солнечной природы... В этом качестве «идеальный» образ классицизма появился еще внутри классического стиля, а именно у Бетховена — в шутивно-ностальгических галантных празднествах Восьмой симфонии и в некоторых частях поздних сонат и квартетов. Но гораздо очевиднее, благодаря намеренному стилистическому контрасту с окружающим материалом, символическое значение классицистских реминисценций в музыке Брамса, Брукнера, Чайковского, Малера. У венских классиков стиль Барокко также порой использовался там, где нужно было создать ощущение старины или древности, но из-за патетичности и сложности барочного музыкального языка такие стилизации имели характер не мечтательно-ретроспективный, а сугубо торжественный (Бетховен, увертюра ор. 124 «Освящение дома») или скорбно-мрачный (Моцарт, фуга *Kyrie eleison* из Реквиема) много реже — пародийный (Моцарт, вторая ария Эльвиры в I акте «Дон Жуана»).

Начиная этот раздел, мы говорили о том, что понятия «эпоха» и «стиль» обладают разным объемом, и первое из них шире, чем второе, поскольку включает в себя и несколько модификаций доминирующего стиля (если таковой имеется), и оппонирующие ему другие стили, «запоздавшие» уйти или «поспешившие» родиться, и совсем инородные явления. Но если мысленно проделать не вертикальный, а горизонтальный срез истории, то, вероятно, можно сказать и обратное: «стиль» бывает *длиннее* «эпохи» и живет своей жизнью, когда эпоха уже закончилась. Мы попытались показать это на примере присутствия Барокко внутри Классицизма — и Классицизма внутри Романтизма; в принципе, ничто не помешало бы продолжить подобные поиски как «вниз», так и «вверх» по воображаемой хронологической шкале — бытие Ренессанса в музыке XVII века или Романтизма в музыке XX века столь же интересно, многообразно и увлекательно. Но, поскольку наша тема — классическая эпоха и классический стиль, — ограничимся сказанным и вернемся в XVIII столетие.

4. МЕСТО МУЗЫКИ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ. САМООПРЕДЕЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРА

Философы Просвещения, как наследники рационалистической традиции XVII века, питали пристрастие к различного рода классификациям и к проведению границ между всеми явлениями. Причем, как думалось тогда, эти границы основывались на познании сущности изучаемых явлений (хотя в действительности чаще на классическом представлении об их должной норме и цели). Поэтому, с одной стороны, во всех видах духовной деятельности и во всех искусствах усматривалось нечто общее (сконцентрированность на человеке и служение ему), а с другой стороны, каждому искусству отводилась определенная ступенька в иерархии ценностей и определенная сфера воздействия. Произошло как отделение искусства вообще от науки, так и разграничение самих искусств. Описание специфики искусств, предпринятое Лессингом в «Лаокооне», оставалось актуальным чуть ли не до исхода первой трети XIX века — во всяком случае, венские классики эти взгляды вполне разделяли. В 1817 году Бетховен писал, отвечая поэту В. К. Герхарду: «...тексты, которые Вы мне прислали, право же, менее всего подходят для пения. Изображением картин занимается живопись. Так же и поэт, чья область не столь ограничена, может считать тут свою музу более счастливой, нежели моя. Зато в других регионах она простирается дальше, и не так-то легко проникнуть в наше царство» (65, 122).

Вопрос о том, в какой мере музыка является самостоятельным и самодостаточным искусством, а в какой мере — наукой или прикладным ремеслом, обсуждался в середине XVIII века и не был ясен даже в начале классической эпохи. Эту проблему Просвещение унаследовало от Барокко, когда в каждом трактате объяснялось отличие «музыки теоретической» (науки) от «музыки практической», «музыки патетической» и т. д. Возможно, такое деление уходит корнями не только в средневековую традицию квадривия и тривия (и, соответственно, соотносительности музыки либо с математикой, либо с риторикой), но и в античную культуру, где данная дихотомия отчетливо присутствовала. «Теоретическая музыка», связанная с теологией, астрологией и точными науками, всегда пользовалась особым почтением; реально же сочинявшаяся и звучавшая музыка рассматривалась только как дополнение к слову или танцу и считалась ремеслом. XVIII век стал в этом отношении переломным. По наблюдениям М. Лобановой, в конце эпохи Барокко «связи с квадривием рвутся без сожаления, в начале XVIII века отвергается и связь музыки с тривием (симптоматично, что в консерваториях отме-

няют курс риторики). Обучение музыке приобретает все более узкую специализацию, в конце концов остается одна лишь прагматическая сторона» (46, 151). Само понятие «семи свободных искусств», объединявшее прежде дисциплины квадривия и тривия, в XVIII веке размывается и изменяет свое значение. «Свободные искусства» становятся синонимом «изящных искусств», которые уже не имеют отношения к геометрии или астрономии. Отсутствует представление о том, какие именно искусства являются «изящными», а какие нужно считать просто ремеслами, «техническими» или «механическими искусствами». Небезынтересный пример того, как мыслители эпохи Просвещения пытались найти новую классификацию областей человеческой духовной деятельности, содержится в трактате Зульцера «Сокращение всех наук и других частей учености», перевод которого с параллельным немецким текстом был издан в Москве в 1781 году (переводчик И. Морозов) — пример, любопытный вдвойне, поскольку в России традиция квадривия и тривия практически отсутствовала, и вряд ли в сознании даже образованных людей имелось представление о различии наук и искусств. Зульцер же перечисляет «части учености» (*Gelehrsamkeit*) согласно «степени совершенства», достигнутого каждой наукой, в следующем порядке: 1) филология, 2) история, 3) «словесные науки», 4) математика, 5) физика, 6) философия, 7) право, 8) богословие. На звание «науки», по Зульцеру, могут претендовать лишь те части учености, которые основываются на «всеобщих истинах» выводимых разумом из природы вещей (26, § 3–6). В немецком тексте трактата Зульцера, написанного, по-видимому, в 1750-х годах¹, науки (*Wissenschaften*) и искусства (*Künste*) терминологически уже разведены. В русском же переводе возникает симптоматическая путаница: *Künste* переводится как «науки», и в § 69, где Зульцер говорит о «механических» и «свободных» или «изящных» искусствах, русский текст гласит: «Науки разделяются на механические, или искусства, и свободные, называемые также изящными науками» (там же, 77). К «искусствам» относятся: земледелие, торговля, наука о государстве, приходах и расходах, монетное искусство и военная наука. «Изящные науки» — это 1) архитектура, 2) живопись и скульптура, 3) танцевальное искусство, 4) музыка, 5) красноречие, 6) «стихотворство», то есть поэзия; Зульцер оговаривает также, что к этому перечню можно добавить и театральное искусство. Возможно, терминологическая двусмысленность в русском переводе возникла оттого, что у Зульцера подчеркнута принадлежность к «учености» *теоретической* стороны изящных искусств, а сами они перечислены, в отличие от наук, не по

¹ В авторском предисловии, датированном 29 января 1759 года и напечатанном в издании 1772 года (Франкфурт — Лейпциг), Зульцер называет этот трактат своей «юношеской работой», написанной несколько лет назад. См.: 146, А2.

степени «совершенства», но по мере отдаления от «механических художеств» и, следовательно, по мере убывания в них материально-утилитарного элемента (последнее место поэзии означает здесь лишь ее «бесплотность», а не пренебрежительное к ней отношение). Характерно и место, занимаемое музыкой — между танцем и риторикой, между невербальным языком жестов и движений и логически осмысленной словесностью. Трактат Зульцера — не философский, а скорее общеобразовательный, чисто просветительский труд, и классификация наук и искусств, данная в нем, ценна именно своей типичностью для середины XVIII века.

Дифференциация искусств не была делом личного вкуса того или иного мыслителя, хотя они, конечно, могли расходиться во мнениях. Незримой и порою неназываемой основой для классификации являлись в эпоху Просвещения категории *разума* и *чувства*. Как правило, более высоким, важным и нужным считалось то искусство, которое было проникнуто возвышенными общезначимыми идеями и выражало их в наглядной, легко постигаемой форме. Поэтому обычно первое место в иерархии отводилось искусствам, связанным со словом (красноречию, поэзии, драме); на втором месте находились изобразительные искусства, воплощавшие идеи в более общей форме (иногда символической, не очень простой для восприятия). Далее шла музыка, где почти не за что было ухватиться, чтобы вывести определенную, конкретную и полезную идею (если музыка не сопровождалась словом или движением). Известен суровый приговор музыке, вынесенный Кантом: «Если дело касается возбуждения душевного волнения, то я бы поставил после поэзии то искусство, которое подходит к ней ближе, чем к другим словесным искусствам и очень естественно с ней сочетается, а именно музыку. [...] Но она, конечно, в большей мере наслаждение, чем культура (порождаемая попутно игра мыслей есть лишь следствие как бы механических ассоциаций), и по суду разума она имеет меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство» (27, V, 346—347). В этом суждении сказывается не только личная немзыкальность кёнигсбергского мудреца, но и ценностная ориентация эпохи на разум и пользу. Восприятие музыки как «игры» и «наслаждения» — следствие также совершившегося разрыва музыки с дисциплинами квадривия и тривия (разрыв с риторикой был, впрочем, весьма относительным — хотя бы потому, что музыканты продолжали пользоваться риторической терминологией и сами понимали музыку как осмысленную речь).

Благодаря своей невербальной ассоциативности музыка порой оказывалась в одном ряду не только с танцем, но и с архитектурой и садово-парковым искусством. Определение архитектуры как «застывшей музыки», столь важное для эпохи Романтизма (Гёте, Шиллер, Ф. Шле-

гель и последующие мыслители; см.: 58, I, 44–46), имело в XVIII веке особую смысловую подоплеку. Именно классическая музыка могла в первую очередь пробуждать архитектурные ассоциации благодаря своей отчетливо выраженной конструктивности и «обозримости», воплощавшей, по выражению Гердера, «устойчивые категории благороднейшего и прекраснейшего человеческого существования» — такие, как «симметрия, эвритмия, уравновешенность, сила и грация» («Письма для поощрения гуманности», 10, № 65, 291). С другой стороны, такие искусства, как танец, архитектура, садово-парковое творчество, объединяются способом воздействия на человека через вовлечение его в некую специфическую пространственно-временную среду, явная художественная упорядоченность которой почти непереводаима на язык словесных понятий или, во всяком случае, требует особых методов «расшифровки». Приведем лишь один пример. Все авторы XVIII века, музыканты и балетмейстеры, писавшие о менуэте, подчеркивали совершенную грацию этого «короля танцев и танца королей», не пытаясь вникнуть в ее причины; глаз художника — У. Хогарта — усмотрел тайну очарования менуэта в волнообразно-змеевидном рисунке его движений как по вертикали (в жестах и фигурах танцующих), так и по горизонтали (мысленные линии на полу; см.: 76, 200–201). «Серпантинная» линия, столь любимая в Англии второй половины XVIII века, но присутствовавшая еще раньше в искусстве французского Рококо, символизировала не только абстрактную идею «абсолютной» красоты, но и этико-философскую идею духовной свободы (по отношению к садово-парковому искусству см. об этом в книге Д. Лихачева: 45, 275). Однако музыкально-ритмическое строение менуэта как прикладного танца (не как самостоятельной инструментальной пьесы) было основано на идее порядка и соразмерности — квадратность числа тактов, симметричность общей конструкции, упорядоченность кадансов и цезур, нередкое присутствие «сонатной рифмы» и т. д. И возможно, это сочетание «природной» и «этикетной» грации, извилистых пластических рисунков и строгой музыкальной архитектоники составляло особую прелесть менуэта и являлось причиной его небывало долгого присутствия в культуре.

Музыка, архитектура, танец, садовое искусство — все они формировали определенный тип поведения и отношения к жизни. Классицистский принцип единства эстетики и этики действовал тут в полной мере, однако механизмы его воздействия были не очень ясны, а всякая неясность в Век Разума воспринималась как нечто подозрительное и ущербное. Остроумный вопрос Б. Фонтенеля — «Соната, чего ты хочешь от меня?» (парафраз текста одной из арий Люлли, «Любовь, чего ты хочешь от меня?») — процитированный в «Музыкальном словаре» Руссо, превратился в пословицу, которую можно встретить в трудах самых раз-

ных писателей о музыке (у Форкеля, Рейхардта, Гретри; см.: 135, 112–113). Этот риторический вопрос таил в себе подозрение, будто соната действительно чего-то «хочет» от человека, но неконкретность сего «хотения» озадачивала философов и моралистов, а настоятельность нередко и раздражала (еще раз — Кант: «музыке не хватает вежливости, поскольку она [...] распространяет свое влияние дальше, чем требуется [...], и таким образом как бы навязывает себя»; 27, V, 349).

Ощущая эту опасную и неуловимую магию музыки, философы-немузыканты предпочитали все же судить о ней осторожно. Лессинг в набросках к продолжению «Лаокоона» пытался обосновать специфику музыки через понятие «произвольных знаков», которые «способны выражать все возможные вещи во всех мыслимых сочетаниях» (42, 428). В этом смысле музыка оказывалась у него родственницей поэзии и — особенно — хореографии, также строившей свой язык при помощи «произвольных знаков». Однако в сущность музыкального знака Лессинг не углублялся, ограничившись констатацией естественности сочетания упомянутых искусств на основании сходства их семиотической природы.

Романтическая идея «синтеза искусств» была чужда классической эстетике, где каждому искусству отводилось свое место. Однако централизованность классической картины мира и ее притязания на универсализм порождали идею морфологического подобия всех проявлений сущностных сил бытия (гётевская натурфилософия в этом смысле очень классична). Поэтому и в эстетике разных видов искусства усматривались единые принципы, и на них распространялась одна система категорий. Правилom стало параллельно-сравнительное изложение теории изящных искусств (мы имеем в виду не только энциклопедический словарь Зульцера, но и длинный ряд подобных ему больших и малых трудов, появившихся в последней трети XVIII — начале XIX веков; см.: 88, 27–40). При таком подходе оказывалось возможным и уделить внимание специфике каждого искусства, и выявить общие для всех искусств формальные и содержательные категории («единство», «разнообразие», «контраст», и т. п.).

Чаще всего проводились параллели между музыкой и словесностью (риторикой и поэзией). Но поскольку эта проблема заслуживает отдельного очерка, мы пока оставим ее в стороне. Другая популярная в XVIII веке тема для сравнений — музыка и живопись. Один из наиболее ранних опытов их теоретического соотнесения принадлежит Ч. Эвисону («An Essay on Musical Expression», 1753; немецкий перевод — Лейпциг, 1775). По мнению Эвисона, между музыкой и живописью имеются следующие параллели: 1) оба эти искусства основаны на геометрии как искусстве пропорций — здесь, заметим мы, обнаруживается еще не вполне забытое родство музыки с науками квадривия;

2) рисунку, колориту и экспрессии в живописи соответствуют мелодия, гармония и выразительность в музыке; 3) искусство светотени подобно правильному сочетанию консонансов и диссонансов — добавим, что во второй половине XVIII века «светотень» в музыке стала обозначать и палитру динамических контрастов с резкими или постепенными переходами, чем особенно славилась мангеймская школа; 4) фон, средний и передний планы в живописи соответствуют функциям баса, тенора и сопрано в музыкальной фактуре; 5) тема в музыке подобна герою в живописи; 6) закругленность и полнота композиции требуют в живописи второстепенных фигур, а в музыке — побочных тем (81, 21–27). Некоторые из перечисленных сравнений стали «общими местами» классической музыкальной эстетики; из трактата в трактат кочевали сопоставления мелодии и гармонии с рисунком и колоритом, темы — с героем, и т. д. Эти банальности заслуживают почтительного к себе отношения, поскольку проливают свет на способы восприятия музыки в ту эпоху (да и живописи, возможно, тоже). В то же время свойственное искусству Барокко и по-новому открытое романтиками «живописание звуками» во второй половине XVIII — начале XIX веков резко осуждалось как «ребячество», «безвкусица» и «злоупотребление искусством», ибо музыке отводилась лишь сфера выражения человеческих чувств. «Живописание в музыке следует ценить ровно столько же, сколько пустую игру слов в речи,— сказано у Зульцера.— Для меня непостижимо, как мог человек такого таланта, как Гендель, до того унижить свое искусство, чтобы в оратории о казнях египетских [„Израиль в Египте“] пытаться изобразить нотами тучи саранчи, нашествие вшей и прочую безвкусицу. Более нелепого злоупотребления искусством нельзя, вероятно, и вообразить» (145, II, 357); «Иногда можно наблюдать, как посредии преисполненной чувством пьесы изображают — только чтобы показать свою искусность или ловкость певца — трели соловья либо уханье совы, и этим чувство полностью уничтожается. Композитор должен всячески воздерживаться от подобных ребячеств [...]; он должен помнить, что музыка воздействует не на рассудок и не на представления, а только на сердце» (там же, III, 356–357). В полном согласии с этими общераспространенными постулатами находятся и авторские объяснения Бетховена к Пасторальной симфонии, записанные среди эскизов сочинения: «*Sinfonia caratteristica*, или Воспоминание о сельской жизни. Всякая изобразительность проигрывает, если к ней чрезмерно прибегают в инструментальной музыке.— *Sinfonia pastorella*. Тот, кто имеет понятие о сельской жизни, может и без многих заголовков представить себе, чего хотел автор. Целое является более выражением чувств, чем изображением, оно будет распознано и без описаний» (цит. по: 63, 46). Создается впечатление, будто композитор хотел заранее

отвести от себя неизбежные критические укоры ревнителей «хорошего» вкуса. Если бы Бетховен был музыкантом эпохи Барокко или Романтизма, в таких мысленных самооправданиях не возникло бы нужды, но в классическую эпоху музыка не должна была покушаться на сферы сопредельных искусств. Правда, тут теория несколько (иногда весьма сильно) расходилась с практикой, как творческой, так и слушательской (аудитория, даже образованная, была склонна воспринимать музыку очень конкретно). Однако сознательно принятым эталоном было все же разграничение искусств, а не их синтез.

Соотношение мысли о музыке и музыкальной практики во второй половине XVIII века — вообще область парадоксов. При том, что это было время повального увлечения музыкой и музицированием, в эстетических классификациях музыкальное искусство занимало отнюдь не первое место и о нем не всегда говорилось с должным уважением. А те, кто мог бы авторитетно выступить с апологией своего искусства — великие композиторы-классики — словно сговорившись, избегали публичного слова о музыке. Период классики стал периодом демонстративной «бессловесности» музыкальных гениев. Хотя два величайших мастера предыдущей эпохи, И. С. Бах и Гендель, тоже не публиковали специальных текстов о музыке, в целом барочные музыканты были одновременно и композиторами, и виртуозами, и теоретиками искусства (достаточно назвать такие имена, как Рамо, Маттезон, Телеман, Кванц, Тартини); традиция создания композиторами ученых трактатов прервалась на К. Ф. Э. Бахе и Л. Моцарте, а традиция эстетических манифестов и журнальной публицистики — на Глюке; Гретри с его объемными мемуарами был в конце XVIII века явным исключением. В первые десятилетия XIX века фигура музыканта-писателя снова стала достаточно типичной (Гофман, К. М. Вебер, Лист, Шуман и т. д.). Но невозможно представить себе, чтобы Моцарт, к примеру, опубликовал трактат «Опера и драма» или напечатал бы статью под названием «Мои воззрения на композицию реквиема вообще, равно как в отношении моего Реквиема» (именно так была озаглавлена статья Г. Вебера в журнале «Цецилия» за 1825 год; 150, 103–123). Гайдн восхищался произведениями Моцарта, но и не думал отзываться на них рецензиями в венской периодике. Принципом Бетховена было никогда не публиковать ничего о своей частной жизни и не вступать в полемику с критиками своего творчества.

Самым простым и поверхностным объяснением этого исторического парадокса было бы предположение, что никто из венских классиков не обладал литературными наклонностями и должным образованием, или что они были слишком заняты сочинением музыки, чтобы уделять время писательству (но такие авторы, как Шуман, Берлиоз, Вагнер, Чай-

ковский, Римский-Корсаков были загружены музыкальными работами ничуть не в меньшей степени) — или, наконец, что Гайдн, Моцарт и Бетховен питали отвращение к науке и к публицистике, считая себя «выше» этого. Нельзя сказать, что все обстояло совсем наоборот, однако разгадку «молчания» венских классиков следует, на наш взгляд, искать гораздо глубже — в недрах породившей их культуры.

Что касается музыкальной науки, то все три композитора прекрасно знали теорию своего искусства и преподавали ее своим ученикам. Образ «свободного гения», творящего наперекор сухим правилам, принадлежит эпохе Романтизма; в классический период музыкант, не знающий теории композиции и не прошедший курс генерал-баса, контрапункта и фуги, не мог считаться профессионалом. Венские классики не имели ничего против «учености» и порою охотно обсуждали теоретические и эстетические проблемы — но только в кругу учеников и друзей, а не в публичной печати. Сохранились материалы занятий Моцарта с Т. Этвудом; сохранялось краткое пособие по контрапункту, сделанное Гайдном на основе «*Gradus ad parnassum*» Фукса; сохранились теоретические конспекты Бетховена для обучения эригерцога Рудольфа — в принципе, каждый из классиков мог бы издать *свой* учебник композиции (компилятивность таких трудов в то время не считалась пороком). Но никто из них этого не сделал.

Может быть, причина заключалась в неумении великих композиторов адекватно выразить свои мысли в отточенной литературной форме? Отчасти, по-видимому, да, но лишь отчасти. Действительно, никто из них не писал грамматически и стилистически правильно даже на родном языке (хотя все трое в той или иной степени владели также французским и итальянским, а Гайдн в конце жизни выучил и английский). Однако, например, письма Моцарта (особенно адресованные отцу) позволяют предположить, что, если бы он захотел, он мог бы стать одним из самых блистательных музыкальных публицистов своего времени — эти письма, невзирая на внешнюю небрежность стиля, чрезвычайно содержательны, остроумны и живы; в них рисуются картины музыкальной жизни различных стран, очерки музыкальных и околomuзыкальных нравов, даются графически резкие портреты композиторов-соперников, виртуозов и примадонн, высказываются глубокие мысли об искусстве... В одном из писем 1782 года Моцарт признавался отцу, что охотно написал бы «маленькую музыкальную критику» — но издал бы ее «не под своим именем» (127, № 715, 245–246). Вероятно, Моцарт, зная беспощадную остроту своего языка, не желал умножать и без того немалое число своих недоброжелателей. Но показательны и то, что у него была потребность высказаться, и то, что он все-таки от нее воздержался.

Письма Гайдна и Бетховена дают нам несколько иную картину, отражающую другую общественно-культурную ситуацию. Эти письма можно условно разделить на три главные группы в соответствии с их содержанием и назначением: 1) чисто личные письма, касающиеся взаимоотношений с другими людьми, бытовых проблем, здоровья и т. д.; 2) «открытые» или официальные письма, адресованные во властные, судебные и прочие инстанции, в музыкальные общества, в газеты (подразумеваются объявления, опровержения, благодарности и т. п.); 3) письма, личные по форме, то есть обращенные к данному конкретному адресату и не рассчитанные на публикацию, но «открытые» по содержанию и подразумевающие возможное прочтение не одной парой глаз. Такие письма Гайдн и Бетховен обычно посылали авторитетным издателям или знаменитым современникам. Именно поэтому, как нам кажется, в некоторых деловых письмах, касающихся издательского процесса или денежных расчетов, нередко встречаются и «лирические отступления» в виде философских сентенций, афористических суждений об искусстве, каламбуров, литературных реминисценций, латинских цитат и т. п. Совершенно очевидно, что композитор в таких случаях хотел выглядеть образованным и остроумным собеседником, ибо знал, что его письмо прочтут в семье адресата, в салоне, в издательстве, в редакции газеты — но все-таки не переступал границы между светским общением и публицистикой.

Столь последовательное избегание классиками печатного спора заставляет предположить, что за этим стояла определенная мировоззренческая позиция, связанная с проблемой самоидентификации и самооценки музыки и музыканта во второй половине XVIII — начале XIX веков. Именно в это время музыка пыталась найти свое место в кругу высочайших духовных ценностей новоевропейской культуры — место, утраченное ею, когда она исключила себя (и была исключена в сознании эпохи) из круга «наук», но не желала при этом оставаться только ремеслом, обслуживающим потребность общества в развлечениях и удовольствиях.

Совершившуюся примерно в середине XVIII века перемену во взглядах на смысл и назначение музыки можно проследить по дефинициям музыки и музыкальной композиции в соответствующих трактатах, учебниках и словарях. Для авторов, воспитанных в традициях Барокко, свойственно определять музыку как «науку», а ее главным предназначением считать побуждение людей к благочестию, и лишь затем — услаждение слуха. Ограничимся лишь некоторыми примерами. И. Г. Вальтер, трактат «Основы музыкальной композиции» (1708): «Musica poetica, или музыкальная композиция — математическая наука, посредством которой составляется и наносится на бумагу приятная и чистая слаженность

звучания, которая после этого может быть спета или сыграна, дабы ею в первую очередь подвигнуть людей к усердному благоговению перед Богом, и затем, чтобы доставлять наслаждение и удовлетворение слуху и душе» (149, 75); И. Маттезон, трактат «Совершенный капельмейстер» (1739): «Музыка — это наука и искусство с умом подбирать подходящие и приятные звучания, правильно сочетать их друг с другом и красиво исполнять дабы через их благозвучие преумножалась слава Божия и всяческие добродетели» (124, 5); Ж.-Ф. Рамо, трактат «Происхождение гармонии» (1737): «Музыка — это физико-математическая наука; звук — физический объект, а соотношения между различными звуками — математический объект; ее цель — доставлять удовольствие и возбуждать в нас различные страсти» (130, 30); И. А. Шайбе, «Компендиум теоретическо-практической музыки» (1736): «Музыка — ученая наука, которая, наряду с исследованием звуков, указывает, как составленная из них хорошая мелодия и гармония выражает и пробуждает человеческие аффекты» (140, 6). В последних двух из процитированных определений идея музыки-науки сопряжена с идеей выражения чувств, и это не случайно, ибо как Рамо, так и Шайбе слыли «авангардистами», и в их высказываниях барочные представления переплетались с совершенно новыми устремлениями. В рамках такой системы мышления хороший музыкант должен был обладать ученостью, и хотя, как здесь уже упоминалось, И. С. Бах и Гендель не писали трактатов, современники считали их (и с полным на то основанием) «учеными мужами», что во второй половине XVIII века перестало быть для музыканта однозначной похвалой.

В дефинициях музыкального искусства классической эпохи отсутствуют оба ключевые слова барочной эстетики, «наука» и «бог», зато упор делается на то, что прежде являлось дополнительным или побочным: «выражать чувства», «доставлять наслаждение» и т. п. Все начали повторять, слегка варьируя, новоизобретенную формулу: «музыка — это язык чувств», ее цель — радовать человека приятными звуками; о боге в этом контексте больше никто не упоминает. Для сравнения приведем еще несколько высказываний. Ч. Эвисон, «Опыт о музыкальном выражении» (1753): «Я думаю, мы можем утверждать, что особое свойство музыки — это пробуждать дружелюбные и счастливые страсти и подавлять противоположные им» (81, 4); Ж. Ф. Рамо, «Кодекс практической музыки» (1760): «Именно душе должна говорить музыка»; «Истинная музыка — язык сердца»; «Выражение мыслей, чувств, страстей — вот что должно быть подлинной целью музыки» (131, 169–190); Ж.-Ж. Руссо, «Музыкальный словарь» (1768): «Музыка — искусство сочетать звуки приятным для слуха образом» (138, 308); И. Н. Форкель, «Музыкальный альманах для Германии» (1784): «Первый основной закон всей му-

зыкальной эстетики таков: рисовать приятные страсти и чувства или, другими словами, благодетельствовать человеку и доставлять ему удовольствие» (цит. по: 135, 125); Г. К. Кох, «Опыт наставления в музыкальной композиции» (том 2, 1787): «Музыка — это изящное искусство, которое имеет своей целью пробуждать в нас благородные чувства» (116, II, 15); Г. Вебер, «Опыт упорядоченной теории музыкальной композиции» (1817): «Музыка [...] есть искусство выражать чувства в звуках» (152, I, 12). В XIX веке и позднее подобные утверждения стали восприниматься как расхожие трюизмы, но во второй половине XVIII века они ознаменовали смену самой концепции музыкального искусства (мы не случайно привели цитату из более раннего трактата Рамо в контексте барочных определений музыки, а цитату из его последнего трактата — среди типично просветительских высказываний, поскольку взгляды Рамо тоже эволюционировали под влиянием идей эпохи и собственного творческого опыта).

О том, что тогда понималось под «выражением чувств», пойдет речь и в специальном очерке; укажем пока на самое главное — связь этой концепции с «новым антропоцентризмом». Ее можно усмотреть не только в культе «чувства», но и вообще в доминирующей установке на служение и «благодетельствование» человеку, который, не претендуя на богоравенство, все же вытеснил бога как бы за пределы зримой картины мира.

Сложность понимания и истолкования совершившихся перемен состоит в том, что и в эпоху господства просветительского мировоззрения музыка до конца не забывала о своих мистических и сакральных корнях; об этом могли умалчивать философы и эстетики, но об этом знали и помнили сами музыканты. Неопифагорейское учение Боэция о трех родах музыки — мировой, человеческой и инструментальной, а также идеи М. Мерсенна и А. Кирхера, конкретизировавших подобные представления с барочной тщательностью и наглядностью, продолжали присутствовать в теоретической традиции XVIII века вплоть до классического периода (и Моцарт, к примеру, мог получить эти сведения либо от отца, который в начальном разделе своей «Скрипичной школы» ссылается на длинный ряд древних и старинных мыслителей о музыке, либо от падре Мартини, который в своей «Истории музыки» также пишет о Боэции и о его музыкально-феноменологической триаде (123, I, 9). При общей тенденции к секуляризации искусства и к обособлению музыки от теологии, риторики, эмблематики и т. п. в глубине музыкального самосознания осталась жить идея «священного искусства», но формы ее выражения приобрели столь свойственный классической эпохе антропоцентрический характер.

Поясним сказанное кратким анализом наглядных материалов — гравюр, помещенных на титульных листах или на фронтисписах нескольких знаменитых трактатов XVII и XVIII веков (илл. 1—3).

Гравюра, предпосланная труду Кирхера «Универсальное музотворение» (1650)², имеет типично барочный характер. Бозциевская формула воплощения уровней музыкального находит здесь развернутое толкование. Треугольник с лучезарным всевидящим оком — эмблема бога, который характеризуется Кирхером как «архетип гармонических объектов», «хорег и главный музыкант» хора ангелов, «главный хорег хора планет» (113, 373, 388, 453). Хор ангелов распевает, разделившись на 9 групп, 36-голосный канон «Свят, свят, свят» (все эти числа наделены сакральной символикой). Мировую музыку воплощает также земной шар, опоясанный изображениями созвездий Зодиака, ибо музыкальна не только «гармония сфер», но и заданные свыше ритмы смен времен года, дня и ночи, и т. д. Фигура Аполлона в лавровом венке, с кифарой в правой руке и с флейтой Пана в левой, символизирует связь небесной, человеческой и рукотворной («инструментальной», то есть не природной) музыки. Лира и свирель, к тому же — знаки «аполлонического» и «дионисийского» искусства, дихотомия которых существовала с древности и была в XIX веке лишь заново осмыслена Ницше. «Дионисийское» в понимании Барокко — это идущее от сердца «патетическое» музицирование; на гравюре оно передано изображением горы Парнас с крылатым Пегасом, и аллегорией Музыки (сидящая женская фигура с птичкой на голове, окруженная разнообразными музыкальными инструментами и свитками нот). Более высокую в тогдашнем понимании «ученую» музыку воплощает Пифагор, считавшийся первооткрывателем законов гармонии (известна легенда о том, как, проходя мимо кузницы, философ задумался, почему молотки при ударе издают разные звуки, и затем вычислил зависимость высоты звука от объема звучащего тела). Показана на гравюре и «доисторическая» музыка: хороводы сатиров и наяд, а также два пастуха, обнаружившие эффект эха в горах. В «Универсальном музотворении», таким образом, участвуют все стихии и все существа, от богов и ангелов до демонов античной мифологии.

Следы этой концепции можно уловить и в гравюре, открывающей «Музыкальный лексикон» И. Г. Вальтера (1732), но в гораздо более «приземленном» и прагматическом виде. Музицирование происходит в храме (то есть исполняется сакральная музыка); вместо хора ангелов перед нами капелла музыкантов в современных автору костюмах. Играют они, однако, не на всех инструментах, а лишь на тех, что допустимы в церковном обиходе: орган, струнные, тромбоны; инструменты,

² Мы пользуемся переводом заглавия, предложенным в работе Р. Насонова (60).

применявшиеся в сугубо светской и бытовой музыке (валторна, лютня, треугольник, язычковые духовые), висят на стене, как бы дожидаясь «часа потехи». Никаких богов и демонов здесь нет; на первом плане — главные участники музицирования, ключевые фигуры — органист, играющий континуо, и капельмейстер (он же — композитор, дирижер и теоретик). Это «музотворение» — чисто человеческое, но оно имеет своей целью не творческое самовыражение, а служение богу. Программная надпись на пюпитре органиста — цитата из псалма Давида: «Всякое дыхание да славит Господа».

В трактате Рамо 1760 года «Кодекс практической музыки» идея божественного происхождения искусства тоже отражена на гравюре фронтисписа, но уже совершенно иначе, без претензий на универсализм и без христианского морализирования. Читателю предстают три прекрасные богини, витающие в облаках; одна из них пишет ноты, другая играет на лире, третья занимается акустическими экспериментами на монохорде — таков идеал «практического» музыканта, соединяющего в себе ипостаси композитора, виртуоза и ученого теоретика (из-за сравнительной простоты и ясности данной гравюры мы не воспроизводим ее изображения).

Внимательному читателю может показаться не совсем корректным, что мы сопоставляем друг с другом титульные гравюры изданий разного жанра. Но сама смена музыковедческих жанров тоже о многом говорит. В XVIII веке, и тем более во второй его половине, никто не создавал универсальных музыкально-космологических концепций; теоретики ограничились сферой «практической музыки», будь то трактат о гармонии, учебник композиции, труд по истории музыки или школа игры на каком-то инструменте. Дорогие красивые гравюры также стали редкостью — программных фронтисписов нет в «Совершенном капельмейстере» Маттезона, нет в «Опыте истинного способа игры на клавире» К. Ф. Э. Баха, нет в «Трактате о фуге» Марпурга...

«Основательная скрипичная школа» Л. Моцарта (1756) в этом смысле является исключением. Изданная за счет автора, она открывается портретом Л. Моцарта со скрипкой в руках. Портрет заключен в овальную раму стиля рококо; левая ее сторона (левая по отношению к изображенному) увита лаврами, правая — листьями пальмы. Все это очень не случайно, ибо слева от Л. Моцарта лежат ноты его светских сочинений (приносящих «мирскую» славу), а справа — церковных или допускаемых к исполнению в церкви (пальма символизирует успех более возвышенного характера). Зная музыкальную мифологию и эмблематику, нетрудно догадаться, что таким образом здесь отражена идея «лиры» и «свириели», ученой и простодушной, священной и развлекательной музыки. Л. Моцарт как бы объединяет их в своем творчестве, но разде-

ляет в своем сознании. Кроме того, как автор трактата, он претендует и на репутацию ученого человека, о чем свидетельствует помещенная в центре нижней части гравюры цитата из «Риторики к Гереннию», приписывавшейся Цицерону (Л. Моцарт имел университетское образование и прекрасно знал древних авторов): «Итак, подобает, чтобы в жестках не было ни излишней изысканности, ни грубости, дабы мы не подходили ни на лицедеев, ни на работников». Эта цитата касается не только манеры игры на скрипке, демонстрируемой на гравюре автором учебника, но и самоопределения музыканта, который должен ощущать себя скорее ритором, чем актером, и уж тем более не простым ремесленником.

Интересно сравнить эту программную гравюру с портретом молодого Бетховена, написанным около 1804 года В. Мэлером (илл. 4). Портрет этот кажется фантастико-романтическим, но на самом деле он наполнен классицистскими аллегориями. Композитор, модно одетый и причесанный (с мужественной небрежностью в духе наступившей «героической» эпохи), играет на греческой лире в роще неподалеку от заброшенного античного храма — ситуация совершенно нелепая, если воспринимать ее «реалистически», но вполне понятная, если читать ее на языке эмблем и символов. Растения, окружающие музыканта — это лавр (слава), дуб (сила и доблесть), ближе к храму — два кипариса (печаль о прекрасном прошлом). Храм и лира — символы «аполлоновой» музыки; во времена Бетховена семантика лиры перешла к фортепиано, которое еще не забыло свою «струнную» природу — но рояль на фоне дикой природы смотрелся бы, разумеется, еще более странно, чем лира в руках современного музыканта. Впрочем, мы можем привести и пример обратного анахронизма: картина феррарского художника XVI века Доссо Досси (илл. 5) изображает бога Аполлона в лавровом венке, полного страстной тоски по утраченной Дафне и вдохновенно играющего на ренессансной смычковой лире да браччо. Удивительное композиционное сходство обоих полотен подтверждает догадку о том, что Мэлер хотел представить Бетховена как «сына Аполлона», как «нового Орфея», которому предназначено вернуть музыкальному искусству ту славу, какой оно пользовалось в античности. Идея «божественной музыки» присутствует и здесь, но «высокое» больше не связывается с «ученым», а фигура композитора является не просто главной, но и вообще единственной (на картине нет никаких других реальных или аллегорических персонажей); сам же композитор, благодаря эмблематической лире, воспринимается не просто как музыкант, а как мифологический герой или как «поэт» в античном, не романтическом, смысле этого слова.

Само понятие «композитор» лишь в конце XVIII века приобрело привычное для нас значение: композитор — важнейший участник музыкального процесса; его функция самодостаточна для общественного признания и профессионального отличия от музыкантов-интерпретаторов; композиция — высокое искусство, целью которого является создание оригинальных законченных произведений с письменно зафиксированным и не подлежащим произвольному изменению текстом, и т. п. Даже в эпоху Гайдна и Моцарта ситуация была несколько иной. Как отмечал О. Биба, «в XVIII веке сочинение музыки еще не было профессиональным поприщем и не существовало профессии композитора. [...] Все представления о власти интуиции, о борьбе художника за произведение искусства — романтического происхождения. XVIII-му веку они были неизвестны. Композиция все еще преимущественно считалась делом ремесленнической сноровки» (87, 105). Конечно, в XVIII веке культура авторской опусной композиции уже доминировала в музыкальном творчестве, и никто не сомневался, что произведения создаются определенными людьми, имеющими особый талант и прошедшими соответствующую школу. Следовательно, и понятие «автор», и отличие «гения» от «таланта», а «таланта» от «бездарности» присутствовали в менталитете, и композиторское дарование оценивалось отдельно от виртуозных или организаторских навыков музыканта. Но Биба, изучивший много документов классической эпохи, имел в виду нечто другое: композиторство как особую профессию, признанную обществом и могущую служить своему обладателю единственным и надежным источником средств к существованию. К концу XVIII века сложилась странноватая ситуация: слово «композитор» уже вошло в обиход, понятия «творчество», «сочинение», «гений», «вдохновение» были у всех на устах — но профессиональный статус сочинителя музыки оставался весьма неопределенным. Практически все композиторы, от самых великих до просто мастеровитых, имели другие, официально «котирувавшиеся», профессии (капельмейстер, придворный музыкант, кантор, церковный органист, «директор музыки», преподаватель и т. д.) или иные основные источники дохода (имение, ренту, виртуозно-концертную деятельность, собственное издательство и т. д.). Музыканту, состоявшему на службе, жалованье платилось за исполнение всех его обязанностей, а не отдельно за сочинение музыки (капельмейстера, не умеющего сочинять, никто бы просто не взял на работу). В тех случаях, когда оплачивалось именно композиторство, речь о свободном творчестве не шла, поскольку все крупные произведения создавались, как правило, по конкретному заказу и в весьма сжатые сроки. Такое положение изменилось — подчеркиваем — лишь к концу XVIII века, причем не без влияния самих венских классиков.

Любопытно проследить, хотя бы очень коротко, историю термина «композитор» в интересующий нас период. В первую очередь, насколько мы можем судить, выражение «композитор музыки» стало использоваться в нейтрально-профессиональном смысле в итальянском и французском языках (слово «композитор» имело там также другой смысл — «наборщик в типографии», см., например, «Полный французский и российский лексикон» 1786 года; 67, I, 217). По-видимому, именно в Италии, а затем во Франции, профессия композитора как музыканта, занятого только сочинительством, оформилась в сознании общества раньше благодаря «опероцентризму» итальянской культуры и быстрой коммерциализации оперного театра в XVIII веке (но вплоть до первой трети XIX века композитору в итальянской опере платили существенно меньше, чем либреттисту и певцам, о чем с сожалением вспоминал в зрелые годы Россини). В немецком языке имелось несколько синонимов понятия «композитор», различавшихся смысловыми оттенками: «Componist», «Tonsetzer», «Musicus poëticus», «Tondichter», «Tonkünstler»; использовались и французское «compositeur de la musique», и итальянское «compositore». Почти полными синонимами слова «композитор» были также термины «контрапунктист» (потому что без знания контрапункта профессиональное сочинительство было неммыслимым), «мастер музыки» (встречается в разных языках) и «писатель музыки» (итальянское «scrittore della musica»). В русском языке, где до петровской эпохи практически отсутствовало светское авторское опусное музыкальное творчество, понятие «композитор» появилось лишь во второй половине XVIII века; ранее прославленные мастера церковной музыки именовались «творцами» (в «Идее грамматики мусикийской» Н. Дилецкого композиторы назывались только так, что было связано с барочным представлением о сакральности творчества, укрепляющего религиозную веру). Сравнить с Творцом автора менуэтов, арий и любовных романсов ни у кого из русских музыкантов XVIII века не поворачивался язык; взамен появились другие слова: забавное «компанист» (Н. Зубрилов, перевод трактата Д. Кельнера, 1791; 29), нейтральное «сочинитель» и, наконец, прямо заимствованное из романских языков «композитор».

Если вернуться в сферу немецкого языка, где набор синонимов понятия «композитор» был особенно богат, можно обнаружить, что каждый из приведенных выше терминов имеет свой смысловой и стилистический оттенок. Наиболее неприязнательные из них, *Componist* и *Tonsetzer*, обозначают лишь техническую сторону явления (композитор — тот, кто умеет писать музыку в согласии с правилами гармонии и контрапункта), но не собственно профессию и тем более не высокое призвание. *Musicus poëticus* — барочное понятие, точная калька с греческо-латинского *Melopoëta*; его значение в первой половине

XVIII века — не «музыкант-поэт» и не «поэт звуков», а «музыкант, сведущий в поэтике» (следовательно, и в риторике, и в логике, и в богословии); «ученый музыкант». Немецкие переводы этого термина, *Tondichter* и, в какой-то мере, *Tonkünstler*, содержат уже несколько иной смысл, приближающийся к романтическому «поэт звуков», «художник», «артист», но все-таки несколько отличный, ибо в классическую эпоху особый упор делается на мастерство, а не на самодовлеющее вдохновение.

Эпистолярная венских классиков дает интереснейший материал для анализа данной проблемы. Моцарт, судя по его письмам, равнодушен к тонкостям терминологии, но, если бы ему пришлось определиться с самоназванием, он бы, вероятно, предпочел слово «музыкант», а не «композитор». В письмах Гайдна «композитор» как элемент адресования или подписи появляется очень поздно — только с 1801 года, и то преимущественно во французском или итальянском варианте (82, № 293, 297 и 361). В более ранних письмах, обращаясь к уважаемому коллеге или говоря о таком человеке с третьим лицом, Гайдн никогда не называл его «композитором», предпочитая более возвышенные выражения — «мастер», «выдающийся артист», «великий артист» («*Meister*», «*erlesener Tonkünstler*», «*grosser Tonkünstler*» — в отзывах об И. А. Хасце; «*maître de la musique très célèbre*» — в адресах писем к А. Э. Мюллеру и И. Н. Гуммелю; там же, № 7, 21, 292 и 355). Гайдну, ранняя юность которого пришлась на середину XVIII века, когда барочные представления об искусстве были еще вполне живы, связь музыкального творчества с наукой и ученостью виделась с полной несомненностью. В одном из его писем мы встречаем даже выражение «прекрасная [изысканная] наука композиции» («*die so schöne Wissenschaft der Composition*»; там же, № 23). В рекомендательном письме, составленном Гайдном в 1790 году для композитора Йозефа Эйслера, о профессиональных достоинствах этого музыканта упоминается в следующем порядке: он обладает достаточными познаниями в теории, чтобы выдержать самое строгое испытание; он крепкий пианист и скрипач, способный справляться с обязанностями капельмейстера — и, наконец, по композиции он ученик Альбрехтсбергера, что само по себе является наилучшей рекомендацией (там же, № 148); о творческом даровании и оригинальности музыкального почерка Эйслера не сказано ни слова, и вряд ли потому, что Эйслер был посредственностью (впоследствии он «пользовался репутацией уважаемого мастера, особенно в сфере церковной музыки»). Сам Гайдн явно гордился присвоенной ему в Оксфорде ученой степенью доктора музыки и подписывал свои письма, начиная с 1790-х годов, не только как «капельмейстер», но и как «доктор Гайдн». Включение Гайдна в европейскую интеллектуальную элиту сказилось и на отношении к нему

князей Эстергази и других титулованных меценатов: если в первом контракте, заключенном в 1761 году с Паулем Антоном Эстергази, Гайдн фактически приравнивается к слугам князя и именуется в третьем лице («он», в немецком языке это форма отчужденно-высокомерного обращения), то в контракте 1779 года с князем Николаем I музыкант именуется более уважительно — «господин Гайдн» и «господин капельмейстер»; последний покровитель Гайдна, князь Николай II, адресует свои письма к нему еще более почтительно — «г[осподину] капельмейстеру Гайдну» и даже «капельмейстеру ф[он] Гайдну» (там же, № 268 и 368); последнее является примером сознательной «сверхвежливости», обычной в Вене конца XVIII века при общении людей равного социального статуса, но очень выделяющейся при обращении родовитейшего вельможи к своему подчиненному. Выше этого находились только поэтические метафоры как, например, в письме к Гайдну русского посланника в Вене князя А. Куракина (1808 год): «Филармоническое общество Санкт-Петербурга желает вручить прилагаемую медаль доктору музыкального искусства, отцу гармонии, бессмертному Гайдну» и т. д. (там же, № 382). Любопытно, что в этом пышном наборе отсутствует слово «композитор», как слишком приземленное для такого торжественного случая; его заменяет красивый троп «отец гармонии».

Примерно ту же картину можно составить себе по письмам Бетховена, хотя и с несколько другими психологическими нюансами. Бетховен, как и Гайдн, не использует нейтрального слова «композитор», когда говорит о себе или о почитаемых им мастерах в серьезно-возвышенном контексте — чаще всего у него фигурируют при этом понятия «художник» и «артист» («Künstler», «Tonkünstler»; см., например, 63, № 44, 50, 230; 64, № 398 и др.). Современники, желая подчеркнуть свое уважение к Бетховену, нередко обращались к нему как к «капельмейстеру» (издательство «Шотт» адресовало свои письма 1824 и последующих годов «его высокоблагородию господину придворному капельмейстеру»), хотя они прекрасно знали, что он не является таковым — просто его артистическая слава соответствовала данному статусу. С другой стороны, когда в 1803 году издатели К. Артария и Т. Молло подали на Бетховена жалобу властям по поводу спорного издания Квинтета ор. 29, они обозначили ответчика «здешний господин композитор Бетховен» (63, 477) — этим подчеркивалось, что указанное лицо не состоит ни на какой службе и не имеет другого источника доходов, кроме продажи своих сочинений. В 1812 году, регистрируясь в книге для приезжающих в пражском почтамте, Бетховен предпочел обозначить свою профессию не по-немецки, а по-французски: «Herr v. Beethoven, Compositeur von Wien» (103, 68); вероятно, так оно воспринималось «престижнее». В ряде писем к иногородним и иностранным корреспондентам Бетхо-

вен просит их адресовать ответы предельно просто: «Людвигу ван Бетховену в Вену». Жителю мегаполиса наших дней это может показаться непрактичной причудой, но в ту эпоху здесь таился определенный смысл. Во-первых, Бетховен так часто менял квартиры, что точный адрес устаревал очень быстро. Во-вторых, отсутствие как указания улицы и дома так и рода занятий адресата, должно было красноречиво свидетельствовать о признании Бетховена обществом не в качестве обыкновенного частного лица, носителя более или менее уважаемой профессии, а в качестве заслуженно знаменитого — великого — человека. Эти притязания лишь обострились тем фактом, что никакого другого почитаемого социального статуса у Бетховена не было: он не являлся ни капельмейстером, ни доктором музыки, ни (по мере прогрессирования его глухоты) концертирующим виртуозом, ни даже придворным композитором с самым символическим окладом, каким был Моцарт. Уже Моцарт, в принципе, ощущал себя «свободным художником» более, чем кто-либо из предшественников, включая Гайдна, но во времена Бетховена самоутверждение композитора в этом образе сделалось особенно важным. Бетховен, судя по его многочисленным высказываниям, исповедовал отнюдь не метафорически понятую «религию искусства», в которой слова «художник», «искусство», «творчество» значили много больше, чем «композитор» и «композиция» (см.: 31, 252–258). Художник как избранник неба и существо, стоящее вне мирских сословных иерархий, имел право не просто на уважение, положенное капельмейстеру, но и на преклонение и даже обожествление.

Этот процесс переоценки влияния композитора на духовную жизнь общества начался, конечно, задолго до Бетховена — кого только из великих музыкантов не сравнивали с мифологическими героями, Орфеем, Арионом, Амфионом. Но мы бы хотели привести свидетельства из не слишком известных ныне источников. В двух выпусках музыкального альманаха И. Д. Герстенберга (Санкт-Петербург, 1795 и 1796) были помещены краткие жизнеописания самых выдающихся музыкантов XVIII века — среди них (в первой книжке) биографии И. С. Баха, К. Ф. Э. Баха, В. А. Моцарта, И. Плейеля и Й. Гайдна. Не установлено, кто был автором этих компилятивных статей, однако уж выбор персоналий наверняка диктовался издателем. Хотя все упомянутые музыканты обозначены в общем заглавии как «знаменитейшие», между ними в глазах пишущего нет полного равенства. Если И. С. Бах именуется «великим сочинителем» (то есть собственно «композитором»), а о Плейеле говорится лишь как о популярном авторе («любим большей частью музыкальной публики»), то недавно умерший Моцарт и продолжающий творить Гайдн выделены совершенно особо: Моцарт — «великий муж и искусный художник»; Гайдна «можно полагать в числе самых великих

мужей нашего времени» (12, 18, 21). Повторенное в этих жизнеописаниях несколько раз выражение «великий муж» — точный перевод латинского «*vir magnus*», применявшегося обычно к монархам, полководцам, политикам, мыслителям, но, как правило, не к «игрецам» или «сочинителям», какими считались в XVIII веке обычные музыканты. Поэтому, желая выделить композитора, его называли как угодно, только не этим «сухим» словом. Так, в «Музыкальном словаре» П. Джанелли (1801) Гайдн именуется «бессмертным писателем» и «героем», имя которого запечатлено в храме Вечности (102, 98).

Следовательно, если в период перехода от барочной концепции музыки к классико-просветительской и внешнего отдаления музыки от теологии и точных наук музыкальное искусство стало оцениваться зачастую ниже прочих изящных искусств (особенно поэзии), а композитор, отказавшись от притязаний на «ученость», превратился в ремесленника или в «сочинителя», то в конце XVIII века положение явно изменилось. Вкратце этот процесс сводился к следующему: 1) слово «композитор» начало обозначать артистическую профессию, не совпадающую с профессиями капельмейстера, виртуоза и т. д.; венские классики уже ощущали себя «композиторами», хотя редко использовали это понятие для самоназвания; 2) синонимом понятия «композитор» стало не «мастер контрапункта», а «художник», «артист» и даже «поэт звуков»; если «мастер» может и обязан писать любую музыку по заказу, то «художник» вправе руководствоваться собственным желанием и вдохновением; 3) поскольку идея «божественной музыки» и «священного искусства» сохранилась, пусть и в модифицированном виде, выдающиеся композиторы стали приравняться к «великим мужам» и мифологическим героям, находящимся выше условных социальных иерархий и заслуживающим особого к себе отношения; 4) наконец, такие качества музыки, как ее многозначность и невербальность, казавшиеся подозрительными и пугающими ряду философов-рационалистов, к концу века начали восприниматься, наоборот, как положительные качества, благодаря которым музыкант мог говорить непосредственно с душами своих слушателей, минуя рассудок и обращаясь прямо к сердцу.

Проблема «молчания» великих композиторов второй половины XVIII века о своем искусстве — это проблема поиска самоопределения музыки. Встав на такой путь, музыка должна была отказаться от очевидных и слишком ко многому обязывавших родственных связей с другими сферами духовного творчества и утвердиться на новой высоте силой только собственных средств, не прибегая к словесному истолкованию или живописной наглядности. Поэтому идеальный (и в то же время нормальный) композитор классической эпохи не стремился быть или слыть ученым, литератором да и вообще «универсальным гением».

хотя вовсе не пренебрегал знаниями как в своей, так и в смежных областях. Бетховенская автохарактеристика «не ученый и не неуч» (65, № 758, 74) как нельзя лучше отражает эту позицию. К началу романтической эпохи композитор по значимости влияния на умы стал практически равен философу, художнику, поэту — при том, что музыка сознательно дистанцировалась от всего, что ею не являлось.

Особого внимания заслуживает параллель «композитор — поэт», сопряженная с проблемами «музыка и риторика» и «музыка и слово». Этимология слова «поэт», как и слова «композитор», тоже изначально была весьма прозаической (греческое «*poietēs*» — буквально «делатель, изготовитель»), но само понятие сделалось возвышенно-глубоким еще в античные времена. Возможно, благодаря непрерывности традиции изучения в Западной Европе греческих и латинских поэтов само поэтическое искусство было освящено в глазах образованных людей более, чем что-либо другое. В XVIII веке фигура поэта тоже рассматривалась как в некотором роде священная, не допускавшая «потребительского» отношения к себе и служившая мерилom для представителей других искусств. Немаловажно и то, что труд поэта не был зримо привязан к косной материи и не требовал чисто физической сноровки, как труд живописца, скульптора, актера, музыканта и т. д. — в идеале поэт мог даже не нуждаться в перо, бумаге и чернилах, а слагать стихи в уме и оглашать их перед аудиторией (или вовсе импровизировать на месте, как практиковал в юности, к примеру, Метастазιο). Искусство поэта виделось наиболее чистым, свободным, неутилитарным, а значит, и наиболее ценным в духовном и интеллектуальном отношении. При том, что литературный XVIII век — скорее все-таки век прозы, поэзия царяла в сознании над прочими искусствами. И. Г. Громан писал в 1795 году, что поэт находит словесное выражение «сочетаниям мыслей и представлений, предстающим в прекрасной и законченной форме. [...] Сколь несомненно, согласно этим понятиям, определяется ранг поэта в сфере изящных искусств, столь точно можно провести различие между поэтом и прочими артистами. Композитор (*Tonkünstler*) не имеет никакого отношения к выражению идей и понятий, а только к проявлению страстей и чувствований, в той мере, в какой их можно обрисовать посредством звуков; идеи и понятия в любом случае являются здесь побочным предметом. В изобразительном искусстве художник имеет дело лишь с внешними формами, доступными лицезрению, изображение которых никогда не может быть целью поэта. В садовом искусстве художник, по существу, также имеет дело только с ними, с той разницей, что он составляет свои композиции из частей самой природы, и т. д.». Но, с другой стороны, поскольку «каждый, кто находится в состоянии мечтательности, сочиняет (*dichtet*), то это делает и всякий артист, когда он

что-то изобретает (erfindet). „Сочинять“ в самом узком смысле означает: представлять в прекрасной форме законченное в себе сочетание идей и понятий» (104, 311, 310).

Нетрудно заметить, что последнее определение полностью подходит к инструментальной музыке венских классиков, и многие современники умели ценить в ней не просто «проявление страстей», но и интеллектуальную наполненность. Однако если Моцарт и Гайдн сознательно не стремились к самоутверждению в статусе «поэтов», то Бетховен уже на этом настаивал. Об этом свидетельствуют даже такие мелочи, как использование им слова «dichten» вместо «komponieren». Так, в письме 1817 года к Н. Штрейхер воспоминание о живописной природе Бадена сопровождается следующим напутствием: «Когда будете бродить по таинственным сосновым чащам, вспомните о том, что Бетховен здесь часто сочинял (gedichtet) или, как говорят, komponировал» (65, № 823, 123–124). На титульном листе «Именинной» увертюры op. 115 значится нечто еще более неожиданное: «...сочиненная (gedichtet) для большого оркестра» (112, 332–333). Разгадку этих терминологических изысков следует искать, вероятно, не в сравнении с текстами из словаря Громана (нет никаких сведений о том, что Бетховен знал это издание), а в многослойно-символическом посвящении кантаты «Морская тишь и Счастливое плавание» op. 112. Оно состоит из прозаической надписи («Положено на музыку и почтительно посвящено автору стихотворения, бессмертному Гёте, Людвигом ван Бетховеном») и поэтического эпиграфа из восьмой песни «Одиссеи» Гомера (стихи 479–481; мы цитируем их в переводе В. Жуковского):

Всем на обильной земле обитающим людям любезны,
 Всеми высоко честимы певцы; их сама научила
 Пению Муза; ей мило певцов благородное племя.

Помимо того, что в искусно выбранном эпиграфе сосредоточены многие глубоко личные для Бетховена, хотя и осознанные не без помощи его любимых поэтов, Гомера и Гёте, психологические мотивы (часть из них мы попытались раскрыть в специальной работе на данную тему; см.: 34), Бетховен своим посвящением фактически декларирует, обращаясь к Гёте, духовное избранничество и божественное призвание «певцов», которые в древности, как известно, не разделялись на «поэтов» и «композиторов». Собственно говоря, это и есть почти уже романтический идеал «поэта звуков», увиденный, однако, еще и сквозь призму старинной риторико-эмблематической традиции.

В свою очередь Гёте, поэт поэтов, соединивший в своем творчестве XVIII век с XIX-м, также был склонен видеть в поэзии и музыке единую духовную основу, не сводимую к чисто рациональным процессам. И. П. Эккерман засвидетельствовал отрицательное отношение Гёте к са-

тому слову «композиция» применительно к феноменам высокого искусства: «Это и вправду гнусное слово,— ответил Гёте,— им мы обязаны французам, и надо приложить все усилия, чтобы поскорей от него избавиться. Ну разве же можно сказать, что Моцарт „скомпановал“ своего „Дон-Жуана“. *Композиция!* Словно это пирожное и печенье, замешенное из яиц, муки и сахара. В духовном творении детали и целое слиты воедино, пронизаны дыханьем единой жизни, и тот, кто его создавал, никаких опытов не продельывал, ничего произвольно не раздроблял и не склеивал, но, покорный демонической власти своего гения, все делал согласно его велениям» (79, 617—618). Данное высказывание столь же показательно для XIX века (запись Эккермана относится к 1831 году), сколь и спорно по отношению к музыкантам классической эпохи: с одной стороны, в выдающемся произведении искусства действительно «детали и целое слиты воедино», но, с другой стороны, такое единство достигалось порой не «бессознательными», а «сверхсознательными» методами, когда гений действовал в полном согласии с законами ремесла, однако словно бы «парил» над ними (в музыке Моцарта это духовное «парение» ощущается яснее всего, но музыканты знают, какая бездна усвоенного опыта, какая толща культурных традиций, какая безупречная и изощренная логика таятся под оболочкой «легкости» и «воздушности»).

Путь, пройденный в музыке XVIII века от композиции как «математической науки» (И. Г. Вальтер) до «прекрасной науки» (Й. Гайдн), от «искусства выражать чувства в звуках» до «божественного искусства» (Бетховен), был обусловлен эволюцией отношения общества к творчеству и художнику вообще, хотя высшие ступени этого пути не отменяли необходимости низших, и долгое время в сознании большинства музыкантов композиция оставалась прежде всего практическим ремеслом, а не таинственным священнодействием под влиянием «демонических» сил. Возвышение музыки в системе духовных ценностей было, конечно, связано с творчеством великих композиторов, которые подняли также «престиж» своей профессии до престижа профессии поэтов, не переходя при этом границ, разделявших оба искусства. Композитор как ученый музыкант — композитор как умелый ремесленник — композитор как свободный художник и властитель дум — композитор как герой, «великий муж», новый Орфей — таковы были ипостаси творца музыки в классическую эпоху.

5. МУЗЫКА КАК «ЯЗЫК ЧУВСТВ». ИЕРАРХИЯ ЖАНРОВ. ТОПОС МЕЛАНХОЛИИ

Романтическая эпоха породила представление об «абсолютной» музыке, спроецировав его на инструментальное творчество классиков, что, с одной стороны, как нам кажется теперь, совершенно справедливо и верно (ибо никогда ранее неприкладная музыка без текста не достигала таких высот и не пользовалась такой свободой), а с другой стороны, исторически некорректно, поскольку в сознании и восприятии современников все обстояло либо вовсе не так, либо несколько иным образом: во-первых, инструментальная музыка в XVIII веке отнюдь не находилась на вершине жанровой пирамиды, а во-вторых, она была буквально пронизана словом. В отличие от барочной и романтической эпох, классика действительно не прибегала к помощи сопутствующего, привнесенного слова, чтобы сделать более ясным смысл музыки, но это не значит, что этот смысл был «абстрактным» и «абсолютным» (то есть самодовлеющим и не зависящим ни от чего, кроме чисто звуковых соотношений). Если музыка барочных авторов позволяет и даже требует расшифровывать себя с помощью риторики, а романтическая постоянно апеллирует к поэзии (или к живописи, осмысленной через поэзию), то классическая музыка занимает в этом ряду особое место. Определенная примерно в середине XVIII века как «язык чувств», она стала претендовать на статус именно *языка* с его собственной лексикой, грамматикой, синтаксисом, идиоматикой, стилистикой, поэтикой — но только без слов. В расхожей дефиниции «язык чувств» для нас одинаково весомы оба компонента, ведь само их сочетание, образующее некий парадокс, обусловило новизну взгляда на музыкальное искусство той эпохи. В Век Разума центральной категорией музыкальной эстетики стала *категория Чувства*, дополненная также двумя другими уравнивающими возможные крайности понятиями — Гений и Вкус. Следует сразу заметить, что «эстетика чувства» XVIII века сильно отличается от романтических представлений о чувстве как об иррациональной мистической силе, способной приобретать стихийную мощь и не подчиняющейся никаким законам рассудка, логики, этики и т. д. В классическую эпоху «чувство» (поскольку в идеале оно испытывается и выражается просвещенным, разумным, благородным, воспитанным индивидом, каким виделся герой и адресат этой музыки) кажется куда более упорядоченным, структурированным и постижимым. Однако это уже не барочный «аффект», яркий, но как бы надличностный, а именно чувство с его индивидуальной судьбой, неизъяснимыми тонкостями и непред-

сказуемыми поворотами. Классическая музыка словно дразнит слушателя своей эмоциональной внятностью: она будто бы говорит, но говорит без слов — вернее, своими собственными, сугубо музыкальными «словами», конкретное значение которых все время ускользает от рассудочного аналитика. Раздраженно-иронический вопрос Фонтенеля — «Соната, чего ты хочешь от меня?» — отражение как раз этой ситуации. Ответ, тем не менее, существовал, и находился именно в сфере «эстетики чувства».

В культуре Просвещения обычно принято противопоставлять рационалистическое начало сентименталистскому, академический классицизм — «Буре и натиску» и «преромантизму». Между тем, несмотря на борьбу мнений, вкусов и авторитетов внутри самого XVIII века, мы можем спросить себя: не следует ли рассматривать культ Разума и культ Чувства даже не как два лица одной эпохи, а как два выражения этого лица? Или как два способа самопроявления единой мировоззренческой доминанты «нового антропоцентризма»? Иначе ведь трудно объяснить, почему оба модуса столь долго существовали одновременно, почему так называемые «преромантические» тенденции порой перерастали не в романтизм, а в высокую классику — или почему, к примеру, сумрачной поэзией Оссиана, сотворенной Джеймсом Макферсоном в самых недрах XVIII века (1765), а не на исходе столетия, страстно увлекались те же самые люди, мыслители и литераторы, которые изучали Гомера и рассуждали о возможности воссоздании духа античности в современном им искусстве? Путь духовных устремлений лежал не от Гомера к Оссиану и не от Оссиана к Гомеру, а где-то между ними, с приближением то к одному, то к другому идеалу. В сознании эпохи и Гомер, и Оссиан принадлежали к *классике*, и никто не задумывался об их духовной, литературно-художественной и стилевой несопоставимости. Возможно, Оссиан требовался культуре XVIII века как противовес «гармоничному» Гомеру — или, что тоже доказуемо, Гомера и эллинскую классику тогда тоже воспринимали более или менее «сентиментально», через призму общезначимо ценного понятия «чувствительности». Если рассматривать Разум и Чувство как двуединый духовный стержень эпохи, то станут менее загадочными и другие общеизвестные феномены — в частности, сочетание классицистских строений и нерегулярных парков, очень популярное во второй половине XVIII — начале XIX веков. Объясняя этот парадокс, Д. Лихачев присоединялся к мнению Н. Певзнера, видевшего первопричину таких контрастов в идеале «простоты и естественности», символом которого для садовода была сама природа, а для архитектора — античность (45, 157–158). Но в сопряжении рационально выстроенного дома и иррационально выглядящего пейзажа звучат и другие ноты: неслиянная гармония или гармоническая неслиянность Культуры

и Природы, рукотворной и нерукотворной Красоты, Разума и Чувства. Человек как рациональное и общественное существо выражает себя в классицизирующей архитектуре; человек как тонко и индивидуально чувствующая личность находит себя в созерцании как бы естественной (ненавязчиво преобразованной) природы. Разум в этой системе ценностей главенствует, но Чувство тоже имеет свои права, и весьма немалые. «Мы представляем собою одно мыслящее *sensogium commune* [общее чувствилище], лишь испытывающее прикосновение с различных сторон», — писал Гердер («Трактат о происхождении языка», 1770; 10, 150). Можно вспомнить и радищевскую поэтическую характеристику XVIII века — «столетье безумно и мудро», в которой отразилась эта же дихотомия осознанной рациональности и манящей иррациональности, то находящейся на периферии культуры, то выступающей — выплескивающейся — на поверхность.

Мы определяем Просвещение как Век Разума не потому, что данная категория была тогда единственно главенствующей и всеподавляющей, а потому, что она играла роль точки отсчета при построении системы мировоззренческих и эстетических координат. Если человек признает господствующую силу света, разума, порядка, гармонии, блага и счастья — перед ним неизбежно встают вопросы: что такое мрак, слепая страсть, хаос, дисгармония, горе и т. д. Классическое искусство, изучая человека, нередко ставило над ним весьма жестокие эксперименты; в периферийных для XVIII века явлениях эта идея могла доводиться до крайностей (так просветительская назидательность отражалась, словно в кривом зеркале, в сочинениях маркиза де Сада). Но инструментом изучения иррациональных феноменов оставался все-таки разум. Предполагалось, что всякую страсть можно понять — то есть назвать, определить, описать ее стадийное развитие, проанализировать, сравнить с другими чувствованиями, предсказать возможный исход и т. д. Лишь в романтическую эпоху открылась неизъяснимость, неопишуемость, нерасчлененность, противоречивость, спонтанность и непредсказуемость многих движений человеческой души. Но уже Просвещение отдавало себе отчет как в ценности чувства вообще, так и в ценности индивидуально-его переживания (недаром «Новая Элоиза» Руссо и «Страдания молодого Вертера» Гёте породили столь мощный общественный резонанс, выражавшийся и в личных, порой роковых, поступках читателей, бравших пример с литературных героев).

Совершенно не случайно именно в эпоху Просвещения появилось само слово «эстетика» и понятие «эстетического», этимологически восходящие к греческому *aisthānomai* («чувствую», «ощущаю»), но обозначающие новую область науки, то есть новую сферу рационального познания. Положение эстетики среди философских дисциплин не могло

не быть двойственным. С одной стороны, занимаясь проблемой законов чувственного восприятия вообще, она иногда не имела никакого прямого отношения к искусству (трансцендентальная эстетика Канта). С другой стороны, поскольку родоначальник эстетики, А. Баумгартен, определял прекрасное как «совершенство чувственного познания» (см.: 40, 5), предметом этой науки естественно становилось искусство, и в каждом виде искусства возникала своя прикладная эстетика (в принципе, почти неразличимая с поэтикой; поэтика обычно говорит, каким должно быть произведение некоего жанра и стиля, а эстетика ставит также вопрос, как воздействует данное произведение на человеческое восприятие).

Согласно Х. Х. Эггебрехту, западноевропейское музыкальное мышление от античности до наших дней вообще отмечено «рационализированной эмоциональностью и эмоционализированной рациональностью» (95, 41), но если в какие-то периоды перевешивала то одна, то другая сторона, в музыкальной эстетике XVIII века оба эти качества находились во взаимодополняющем равновесии. Понятая рационально, категория чувства лежала в основе классификаций изящных искусств и влияла на расстановку жанров и трактовку выразительных средств. А коль скоро музыке отводилась именно сфера чувств, страстей и аффектов, категория чувства была здесь центральной и всепроникающей.

Отнюдь не любые чувства могли становиться в классическую эпоху предметом музыкального воплощения. Приоритет принадлежал возвышенным, благородным, устремленным к идеальному чувствам; далее шли сильные страсти и аффекты, за ними — просто приятные, нежные, сладостные эмоции. И. Н. Форкель, считавший главным законом музыкальной эстетики «благодетельствование человеку», писал о трех возможных способах «распорядка идей» (например, в клавирной сонате): 1) господство одного «приятного чувства», 2) движение от неприятного к приятному, 3) редкий случай — движение от приятного к неприятному (см.: 135, 128). Действительно, последнее в классической музыке встречается крайне редко, и оперный принцип *lieto fine* (счастливой развязки) распространяется также на инструментальные сочинения. Классические симфонии, концерты, квартеты, сонаты, написанные в минорных тональностях и содержащие драматические образы, часто имеют мажорный финал или мажорную коду — но никогда не наоборот (такие решения появятся лишь в XIX веке: Берлиоз, «Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии», Брамс — Третья симфония, Малер — Первая симфония). Если классическая симфония или соната начинается и заканчивается в миноре, то финал обычно все-таки бывает не беспросветно мрачным благодаря соответствующей ритмической экспрессии (четкая симметрия или подчеркнутая танцевальность), ясной жанровости или проникновенной элегичности тематизма (чувство ме-

ланхолии считалось в XVIII веке скорее приятным, чем неприятным). Произведений совершенно трагических, словно бы погружающихся в конце в полный мрак, у венских классиков очень мало (можно вспомнить у Гайдна — клавирную сонату си минор Ноб. XVI/32, у Моцарта — фантазию и сонату до минор К. 475/457 и квартет ре минор К. 421, у Бетховена — сонату ре минор ор. 31 № 2), и не случайно все это сочинения камерного жанра, которым разрешалось быть более личностными, чем, допустим, симфонии. Мы умышленно не говорим о тех случаях, когда чувства глубокой скорби, тоски и отчаяния выражались в сугубо мажорных произведениях или когда «счастливый конец» был лишь формальным реверансом в сторону публики — чтобы понять и услышать такое, нужно было обладать особо тонким музыкально-психологическим чутьем, а требуемый этикет при этом соблюдался полностью, и требования «хорошего вкуса» не нарушались.

Композиторы, как правило, вовсе не стремились опрокинуть эстетические ограничения, то есть включить категории ужасного, отвратительного, безобразного, низменного, пошлого внутрь своей этически ориентированной системы. Известно высказывание Моцарта из письма к отцу от 26 сентября 1781 года: «Как и страсти — сильные или нет — в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда должна оставаться музыкой» (цит. по: 1, I/II, 450). Г. К. Кох полагал, что лишь в союзе с поэзией может музыка отважиться на выражение «почти любых приятных и неприятных чувств», поскольку «поэтическое искусство не только точнейшим образом определяет те чувства, проявления которых сходны, и ставит композитора вне опасности быть неверно понятым, но и позволяет нам узнать причины, почему пробуждается то или иное чувство, почему нас ведут от одного чувства к другому» (стало быть, подчеркивается рациональная мотивация); сама по себе музыка «не в состоянии пробуждать в опере презрение к жестокостям тирана [...]. Еще менее может решиться музыка изображать оба такие чувства, как ненависть и зависть»; но зато, по мнению Коха, музыка способна передавать всю полноту и различные оттенки таких страстей, «для которых у поэзии уже не находится обозначений, а в языке — слов. Таким свойством обладают, например, чувства страха или высокая степень нежности, радости, подавленности, сострадания и т. д.» (116, II, 30–33).

Следовательно, эстетика чувства XVIII века подразумевала музыкальное выражение только тех страстей и эмоций, которые соответствовали просветительно-гуманистической концепции человека и пониманию музыки как гармонизирующего искусства. Некоторые мыслители

подчеркивали, что цель музыки не ограничивается только чувственной экспрессией, а простирается выше, в сферу этики и духовных ценностей. «Так же, как философия или вообще наука имеют своей целью познание, так изящные искусства нацелены на чувство,— писал И. Г. Зильцер.— Их непосредственная цель — будить чувство в психологическом смысле, их конечная цель, однако, восходит к моральным чувствам, благодаря которым человек приобретает нравственную ценность. Если изящным искусствам суждено быть сестрами философии, а не только легкомысленными девицами, коих призывают для времяпрепровождения, то они должны руководствоваться в сообщаемых ими чувствах разумом и мудростью» (145, II, 53–54). Кох, во многом основывавшийся на эстетике Зильцера, развил эту мысль применительно к музыке: «Музыка — это изящное искусство, которое имеет своей целью пробуждать в нас благородные чувства. Все изящные искусства — а следовательно, и музыка — [...] пробуждают удовольствие, изображая добро, и страх — изображая зло. И если изящные искусства используют эти свойства так, что возбуждаемые ими чувства способствуют благородным решениям и влияют на воспитание и облагораживание сердца — тогда они служат своей высшей цели и предстают в присущем им достоинстве. Если их лишают этой высшей цели либо исходят из какой-то другой цели, то этим их унижают и бесчестят» (116, II, 15–16).

Категория чувства в ее просветительском толковании существенно важна для понимания *иерархии музыкальных жанров*, которая, вроде бы, досталась классицизму в наследство от эпохи Барокко, но которая приобрела и другой смысл, и другое значение для практики, и другое эстетическое обоснование. Самого термина «иерархия жанров» мы в теоретических источниках второй половины XVIII века не встретим, но это не значит, что такое понятие отсутствовало. Так, в музыкальной публицистике И. Ф. Рейхардта мы находим слово *Rangordnung* («расположение по рангам», что по-русски естественнее переводить как «табель о рангах») и *Geschlechterabteilung* («распределение по родам»; см.: 133, 146, 77). В одной из его статей 1775 года сказано: «Музыка имеет такое же распределение по родам, как и поэзия. Как в последней имеются гимн, героическая поэма, философская поэма, драма, ода, песня и пастораль, так имеются они и в музыке. Но кто же и когда требовал от поэта, чтобы он был одинаково велик во всех родах поэтического искусства, или чтобы в одном стихотворении охватывались все поэтические жанры? И как же можно требовать этого от композитора?» (там же, 77). От профессионального композитора в XVIII веке, действительно, требовалось очень многое — владеть разными стилями и жанрами и уметь работать прежде всего в высших жанрах, которые, вопреки мнению Рейхардта, не были адекватны литературным.

Общим принципом как для барочной, так и для классической эпохи было деление произведений по предназначению и по месту исполнения: музыка для храма (церковные и духовные жанры), для сцены (театральные или драматические жанры) и для зала или гостиной (камерные жанры). Иногда к этой триаде прибавлялась музыка для звучания под открытым небом (военная, охотничья и т. д.), но поскольку она считалась сугубо прикладной и не имела отношения к высокому искусству, в классификациях жанров о ней порой вовсе не упоминали. Жанр не всегда совпадал со стилем, однако обычно все же, когда речь шла о «церковном, театральном и камерном» стилях, подразумевались и соответствующие жанры. Были в ходу и такие выражения, как просто «церковная музыка» или «камерная музыка» — имелась в виду, опять-таки, жанровая, а не стилевая общность, поскольку в церковной музыке мог использоваться театральный стиль, в камерной — и театральный, и церковный и т. д.

Для барочных музыкантов вся иерархия жанров была направлена «вверх», и критерием значимости жанра считалась большая или меньшая степень близости его к церковному ритуалу и к религиозным идеям. В творчестве многих композиторов Барокко церковные и духовные жанры (месса, страсти, мотет, оратория, духовный концерт, духовная кантата и др.) действительно были преобладающими и определяющими — так, даже сугубо светские произведения И. С. Баха обычно насыщены религиозной музыкально-риторической символикой, составляющей важнейший — сокровенный — слой их содержания. Иерархия жанров классической эпохи, внешне оставаясь той же самой, сменила «центр тяжести»: из пирамидально направленной вверх она сделалась *центростремительной*. В теории по-прежнему самыми ценными и уважаемыми считались церковные жанры, но на практике гораздо более весомыми стали высшие жанры театральной и камерной музыки: музыкальная драма и симфония. Если спроецировать на барочно-классическую иерархию жанров старинную идею «музыки небесной — музыки человеческой — музыки инструментальной», то окажется, что в эпоху Барокко главной была «музыка небесная», а в классическую эпоху — «музыка человеческая», связанная с воплощением образа человека, с выражением его чувств и страстей, а также ставящая перед собой цель служения человеку, его облагораживания и убаготворения. «Новый антропоцентризм» проявил себя и в изменении самой концепции музыки, и в переосмыслении иерархии жанров, и в обосновании самой этой иерархии через категорию чувства.

Церковная и духовная музыка по-прежнему связывалась с высоким стилем и высокими чувствами, обобщенными в понятие «*пафос*». Пафос не обязательно обозначал некую бурнотекущую страсть трагическо-

го характера; он мог относиться и к благоговейному молитвенному настроению, и к торжественному выражению неколебимой веры. Такая трактовка патетического исходила из античного понимания пафоса как сферы великого и возвышенного, а этоса — как сферы тонкого, нежного и приятного (Псевдо-Лонгин, «О возвышенном», гл. XXIX). Основываясь на этом, Зульцер, к примеру, утверждал: «Пафос, стало быть, заключается, собственно, в величии чувства, и его не может быть ни при просто приятном, ни при вообще умеренном внутреннем содержании. [...] В музыке он царит преимущественно в церковных сочинениях и в трагической опере, хотя таковая редко до него поднимается» (145, III, 661). Последняя фраза содержала скрытую полемику с точкой зрения Руссо, в «Музыкальном словаре» которого патетическое определялось как «жанр драматической и театральной музыки, стремящийся к изображению и возбуждению великих страстей, преимущественно скорби и печали» (138, 372). Особого противоречия здесь, в общем, не было, поскольку во-первых, как уже говорилось, церковная музыка XVIII века находилась под сильнейшим воздействием оперного стиля, а во-вторых, для французской оперы, которую главным образом имел в виду Руссо, очень типичным было воспроизведение на сцене разнообразных религиозных (разумеется, языческих) и государственных церемоний (эта традиция непрерывно прослеживается от Люлли до Глюка и далее, включая творчество Спонтини и Мейербера). Что касается камерной, то есть инструментальной концертной и салонной музыки, к ее способностям выражать патетическое в XVIII веке относились с сомнением. В трактате Й. Рипеля 1755 года, написанном в форме обучающего диалога, наставник хвалит скрипичные концерты Ф. Бенды: «Естественное и патетическое достигается в них везде так искусно, как можно лишь пожелать». Ученик возражает на это: «Но мое сердце называет патетическим лишь церковное пение». Наставник отчасти соглашается: «Медленное хоральное пение благодаря мощному унисонному изложению, само по себе патетично» — однако бывает многоголосная церковная музыка, которая не патетична несмотря на медленный темп и «печальные» тональности (134, 104). Зульцер пытался вывести природу патетического не из жанровых особенностей, а из внутренних свойств дарования того или иного художника: «Похоже, что патетическое является пищей великих душ. Художники, наделенные приятным, радостным, нежно-милым характером, или те, в ком господствует цветистая фантазия и живое остроумие, очень редко могут подняться до патетического. Да и любители искусства, обладающие подобным характером или гением, преимущественно не склонны обращаться к таковому. Поэтому оно [патетическое] ценится во Франции меньше, чем в Англии и Германии. При другом содержании художник может выказать свое остроумие, свой

вкус, свое чувствительно нежное сердце; здесь же мы видим лишь силу его души и величие его чувствований» (145, III, 661–662). Все эти сентенции не могут не навести на мысль о преднамеренной и даже несколько вызывающей декларативности бетховенского названия «Патетическая соната». Нельзя сказать, что никто до Бетховена не писал чисто инструментальной музыки в «патетическом» стиле с использованием топосов и идиом церковной и театральной музыки (в сонате op. 13 они прослеживаются вполне отчетливо, от стиля французской увертюры во вступлении до стиля хоральной обработки во второй части и церковного стиля *alla breve* в центральном эпизоде рондо). Однако Бетховен первым отважился применить термин «патетическая» к сольной клавишной сонате, то есть приравнять по духовной значимости сугубо личный жанр к высшим жанрам церковной и театральной музыки, заявив при этом о себе как о художнике, обладающем «силой души и величием чувствований».

Музыкально-театральные жанры также имели свою иерархию в зависимости от воплощаемых в них аффектов. Поэтому «серьезная» опера оставалась более престижной, чем комическая, несмотря на невероятную популярность итальянской оперы-буффа, а в конце XVIII века также французской комической оперы и зингшпиля. В свою очередь, комические жанры как бы тянулись вверх, превращаясь в высокую комедию со сложными характерами, изысканными чувствами и высоко развитыми музыкальными формами (опера-буффа в творчестве Моцарта, Чимарозы, Россини), в «слезную комедию» (термин Дидро и Лессинга) с трогательным и поучительным содержанием, в философскую сказку (путь, по которому пошел австро-немецкий зингшпиль). Такие жанры, как балет и мелодрама, стояли несколько особняком, ибо находились в стадии реформаторских перемен или экспериментального развития (имеются в виду драматические балеты — хореодрамы — таких балетмейстеров, как Г. Анджелини, Ж. Новерр, С. Вигано). В этих произведениях часто использовались самые трагические сюжеты, но либо композитор был подчиненной фигурой (автором балета считался балетмейстер), либо сама музыка находилась во власти произносимого слова (в мелодраме).

Опера распространяла свое влияние и «вверх», на церковную музыку, и «вниз», на музыку инструментальную. В иерархии инструментальных жанров были свои градации. *Симфония*, генетически связанная с театром, находилась на самой верхней ступени. Она, по словам Зюльцера и его соавтора И. А. П. Шульца, как нельзя лучше подходила «для выражения великого, торжественного и возвышенного» (145, IV, 478). Общее место в трактатах XVIII века — сравнение симфонии с хором, поскольку внешняя, но очень важная примета симфонического пись-

ма — исполнение каждой партии не одним, а несколькими инструментами. Из этого вытекает «коллективный» характер жанра, проявляющийся в крупном и малом: «...природа симфоний требует более простого облика тем и более величественной и мужественной разработки, чем оно уместно в более тонком роде — в сонатах»; «чтобы оркестровая симфония не была несовершенной, ее главные темы должны быть такими, чтобы все инструменты могли их исполнить или, по крайней мере, присоединиться к ним в главном тоне. Если это правило не соблюдается, симфония не может отвечать своей цели — использованию преимуществ полного оркестра, и Гайдна можно считать очень внимательным к соблюдению этого правила, ибо темы большинства его симфоний рассчитаны не только на валторну и трубу, но даже и на литавры» (А. Ф. Коллман, 1799; 119, 15–16). Данная стилистика симфонии и способ ее обычного исполнения (чаще всего с листа, без репетиций или с одной репетицией) исключает слишком изысканную фактуру, украшения, виртуозные трудности — а это значит, что чувства, приподнятые сами по себе, рисуются в ней более или менее «крупным мазком»: мужественные (то есть героически-фанфарные) главные темы, блестящие тутти с трубами и литаврами, по-театральному яркие контрасты. Описывая некую воображаемую образцовую симфонию, по-раннеклассическому трехчастную, Шульц говорит не о том, как должны быть построены части, а о том, какое они должны производить впечатление. Первое Allegro, содержащее «великие и смелые мысли» — «то же, что пиндаровская ода в поэзии; оно возвышает и потрясает, как и ода, душу слушателя и требует того же духа, того же возвышенного воображения и того же знания искусства [...]. Andante и Largo между первым и последним Allegro не имеет столь четко определенного характера, но часто обладает приятным, патетическим или печальным выражением. Однако оно должно писаться в стиле, подобающем достоинству симфонии и не состоять, как это становится модным, из пустых заигрываний (Tändeleuen), которые, если уж так охота пококотничать, могут найти хорошее применение в симфонии перед комической опереттой» (145, IV, 478–479). Хотя здесь отсутствует упоминание о менуэте, вошедшем в классический симфонический цикл, в целом части классической симфонии соответствуют данным характеристикам.

В раннеклассический период еще различались «театральные» симфонии (то есть увертюры, которые могли также называться «партитами») и «камерные», звучавшие в концертном обиходе. Камерные симфонии, в свою очередь, делились на *струнные*, *оркестровые* и *концертные*. Симфонии для струнных принадлежали исключительно к камерному стилю и нередко отличались прихотливой утонченностью письма, поскольку были рассчитаны на изысканный слух знатоков (таковы, в частности,

струнные симфонии сыновей Баха). Оркестровыми симфониями назывались те, в которых участвовали также духовые инструменты (в раннеклассический период это преимущественно гобой и валторны, хотя встречались также флейты, а иногда и кларнеты, как в партитурах мангеймцев; классическая симфония обычно включала также трубы и литавры, составлявшие одну усиливающую звучность группу, но никогда до Бетховена — тромбоны). Именно оркестровая симфония отличалась блеском, великолепием, разнообразием красок и праздничностью; в театре она открывала представление, а в концерте играла роль или увертюры, звуча в начале программы, или обрамления, так что две части симфонии исполнялись в начале, а две — в конце (эта практика дожила до первой трети XIX века). Л. Ратнер, изучив каталог музыкального издательства «Брейткопф и Гертель», обратил внимание на то, что в перечне предлагаемых нот за 1762 год преобладали струнные симфонии, а оркестровых было несколько меньше, но в 1787 году картина переменялась: оркестровых симфоний стало большинство (см.: 132, 149). Концертные симфонии (*sinfonia concertata*) почти ничем не отличались от *concerto grosso* и не были столь широко распространены в практике — возможно, из-за своей не совсем определенной жанровой природы, не вполне «коллективной», но и не выраженно «сольной» (среди наиболее известных образцов — Концертная симфония И. К. Баха *Es-dur* и Концертная симфония В. А. Моцарта *Es-Dur* К. 364; дальний отголосок этого жанра можно уловить и в Тройном концерте Бетховена).

Оркестровая музыка развлекательного характера — дивертисменты, кассации, серенады, партиты — стояла в иерархии жанров значительно ниже симфоний, хотя венские классики, особенно В. А. Моцарт, оставили подлинные шедевры и в этой сфере. Но здесь композитор мог позволить себе то, что ему возбранялось в «серьезном» жанре симфонии: шумовые и звукоизобразительные эффекты («Музыкальное катание на санях» Л. Моцарта), экстравагантные шутки («Секстет деревенских музыкантов» В. А. Моцарта), упоение легкомысленной грацией «галантного стиля»...

Особо стоял вопрос о так называемых «*характеристических*» симфониях, имевших название, программу и порою даже подробный сюжет. В музыкальном словаре Коха за 1802 год приведен и термин «программные симфонии» (*simphonies à programme*; 117, 1384), который, следовательно, уже существовал в обиходе, хотя чаще такие произведения именовались «характеристическими». В учебнике композиции Коллмана дана очень тонкая их дифференциация. По сути, Коллман говорит о систематике симфоний по принципу большей или меньшей конкретности их заявленного содержания. К *первому типу* относятся характеристические симфонии с подробной программой, касающейся

и общего сюжета, и его частностей (здесь Коллман приводит в пример свою собственную симфонию «Кораблекрушение» ор. 6; мы бы добавили сюда бетховенскую «Битву при Виттории»). *Второй тип* — это сочинения с объявленным определенным характером, но без сюжетных подробностей; таковы, по мнению Коллмана, «Семь слов Спасителя» Й. Гайдна (оркестровая версия); из списка коховских примеров сюда можно отнести «Времена года» и «Падение Фазтона» К. Диттерсдорфа, а из сочинений более позднего времени — конечно же, «Пасторальную симфонию» Бетховена. *Третий тип* — симфонии, названия которых отражают «общий характер, с частностями или без оных», а также оперные увертюры, связанные с содержанием предстоящего спектакля. Собственно, этот тип включает в себе два вида обобщенной программности: либо тот, когда автор задает слушателю главную «поэтическую идею» (как в «Героической симфонии» Бетховена), либо тот, когда слушатель, настроившись на известный ему оперный сюжет, волей или неволей соотносит его с музыкой предшествующей увертюры. Наконец, *четвертый тип* — это уже не характеристические, а «свободные» симфонии: «Под этим наименованием я подразумеваю все те симфонии, которые не содержат *предписанного* характера, хотя, как я говорил ранее, любая музыкальная пьеса должна иметь какой-то характер» (119, 16). В иерархии жанров свободные симфонии с их обобщенным величественно-вдохновенным характером стояли выше программных, и чем конкретнее была сюжетность и звукоизобразительность, тем ближе оказывалось такое произведение к опасной черте «дурного вкуса», ибо оно не «выражало чувства», а «живописало предметы». Не случайно у В. А. Моцарта вообще нет симфоний с авторскими программными названиями, а у Гайдна они встречаются лишь в ранний период (симфонии «Утро», «Полдень», «Вечер»), если не считать особого замысла «Семи слов», связанного не с характеристической программностью, а с барочным жанром *summa passionis*. Но не случайно также и то, что аудитория XVIII века распознавала в непрограммных симфониях не только «чувства», но и «образы», причем лишь изредка метафорически глубокие («Юпитер» Моцарта), а чаще поверхностно внешние. Названия, присваивавшиеся без ведома и воли композитора его самым популярным сочинениям (особенно «повезло» здесь Гайдну — симфонии «Курьца», «Медведь», «Часы», «Сюрприз» и др.) не следует, конечно, принимать слишком всерьез. Возможно, такие названия были подобны шуточным прозвищам, которыми наделяют добрых приятелей; к тому же нужно было как-то отличать любимые произведения от других, написанных тем же автором. Но в любом случае они доказывают, что понятие «абсолютной» музыки было чуждо классической эпохе, и даже когда симфония принадлежала к типу «свободных», композитор все

равно вкладывал в нее определенное эмоциональное содержание, а слушатели норовили расслышать в ней нечто более конкретное и запечатлеть уловленный образ в каком-то названии. При этом публика и критика была готова принять отнюдь не любое содержание. Внимание обращалось и на статус жанра, и на «единство характера» или «единство чувства» в произведении. Так, Рейхардт в 1782 году порицал «крайнюю неестественность тех сонат, симфоний, концертов и других пьес новейшей музыки, где внезапно веселье сменяется печалью, а затем вдруг опять весельем» (133, 119–120).

Очень эмоционально воспринимались и концерты, стоявшие в иерархии жанров между симфониями и сонатами, поскольку сочетали в себе и оркестрово-коллективное, и сольно-личностное начало. Во второй половине XVIII века всё еще говорили о различии «большого концерта», то есть старинного *concerto grosso*, и «камерного», написанного для одного, двух или трех солирующих инструментов с сопровождением (последний тип был близок и «концертной симфонии»). Концерт был наиболее театрален, драматичен и зрелищен из всех инструментальных жанров классической эпохи. В учебнике 1793 года Кох высказал глубокую мысль о том, что в концерте, как и в античной трагедии, солист изливает свои чувства не публике, а хору (116, III, 332); более ходовым было сравнение концерта с оперой, что, в сущности, лежало на поверхности, поскольку в основе инструментальных форм концерта были вполне узнаваемые формы оперных арий. В трактате Рипеля 1755 года ученик говорит: «Когда я задумываю сочинить концерт или соло для скрипки и т. д., я скорее смогу представить его себе, вообразив, что передо мною текст некоей арии»; наставник же сравнивает последнее оркестровое *tutti* с дружным откликом на прозвучавшее соло: «Виват! Браво! Прекрасно!»... «Но если, к примеру, соло прозвучало плохо?» — возражает ученик. — «Ну, тогда в *tutti* восклицается: „Фу! Ужасно! Отвратительно!“» (134, 105). В сольных концертах встречаются не только инструментальные арии, но и драматические сцены, построенные как чередование речитатива и ариозо (К. Ф. Э. Бах, Клавирный концерт *c-moll* Wq. 31, II часть; Бетховен, Четвертый концерт, II часть). Знание оперных топосов, семантики тональностей, тембров, ритмов, мелодических фигур позволяет зачастую понять, о чем именно «поет» в данном концерте солист, так что это тоже никоим образом не «абсолютная» музыка. Однако концерт находился ниже симфонии, поскольку в нем допускалась и внешняя развлекательность, и самодовлеющая бравурность — атрибуты «легких» жанров; к тому же нередко концерты писались в расчете на исполнительские силы дилетантов или с учетом слушательских интересов как знатоков, так и профанов. Так, В. А. Моцарт писал отцу в 1782 году: «Именно концерты являются чем-то средним

между слишком трудным и слишком легким, в них много блеска, они приятны для слуха, но, конечно, не впадают в пустоту; кое-где удовлетворение могут получить одни только знатоки — впрочем, и незнатоки безотчетно должны быть довольны ими» (1, II/1, 193).

Сонаты, в отличие от нынешней трактовки этого жанра, в XVIII веке составляли обширную жанровую группу, куда входили все ансамблевые и сольные сочинения, от клавирных сонат до трио, квартетов, квинтетов и т. д. Обязательной связи между сонатным жанром и сонатной формой в теории XVIII века не существовало, и главными критериями отличия сонаты как вида от симфоний были: 1) нерегламентированное количество частей, от двух до четырех, а в ансамблях дивертисментного характера и более; 2) исполнение каждой партии одним инструментом; 3) как следствие этого, индивидуализация содержания и возможность выражения самых тонких чувств или очень субъективных настроений. В словаре Руссо, отражающем еще барочное понимание термина соната (деление на трио-сонаты, сонаты *da chiesa* и *da camera*), дается следующая дефиниция: «Соната — сочинение инструментальной музыки, состоящее из трех или четырех пьес различного характера, следующих друг за другом. Для инструментов соната — почти то же самое, что кантата для певческих голосов» (138, 459). В эстетической энциклопедии Зальцера соответствующая статья, написанная И. А. П. Шульцем, содержит более современное и развернутое объяснение: «Соната — инструментальное сочинение из двух, трех или четырех следующих друг за другом частей различного характера, имеющая один или несколько главных голосов, которые, однако, рассчитаны каждый на одного исполнителя. Так как она состоит из одного или нескольких концертирующих голосов, то она называется сонатой *a solo*, *a due*, *a tre* etc. Симфония и увертюра имеют более точно определенный характер; форма концерта, по-видимому, скорее преследует цель дать одаренному исполнителю выступить в сопровождении многих инструментов, нежели изображать страсти. Кроме них и танцев, которые тоже имеют определенный характер, в инструментальной музыке только форма сонаты вбирает в себя все характеры и любое выражение. Композитор может, сочиняя сонату, вознамериться высказать монолог в звуках печали, скорби, или нежности, или довольства и веселости — или поддерживать чувствительную беседу в страстных звуках между равными либо отличными друг от друга характерами — или рисовать только сильные, бурные, контрастные, а также легко и нежно текущие приятные движения души» (145, IV, 425). В целом эта точка зрения на специфику сонаты сохраняется до конца XVIII века и даже до конца классической эпохи. В 1793 году Г. К. Кох, знакомый не только с музыкой середины века, но и с творчеством Гайдна и Моцарта, пишет: «Соната с ее подвидом»

ми — дуэтом, трио и квартетом — не имеет своего определенного характера [...]. Мелодия сонаты, поскольку она рисует чувства единичных особ, должна быть в высшей степени выработанной и как бы представлять тончайшие нюансы чувствований. Напротив, мелодия симфоний должна отличаться не подобными тонкостями выражения, а силой и напором. Короче, чувства должны по-разному воплощаться и развиваться в сонате и в симфонии» (116, III, 315—316). Примерно то же самое говорит в 1799 году Коллман, сравнивая сонату с арией — это было весьма популярное тогда сравнение, хотя проводились и аналогии между сонатой и одой (Д. Г. Тюрк, 1789: 148, 390), между сонатой и дружеской беседой (К. Ф. Д. Шубарт [1784]; 142, 271).

Ансамблевые сонаты, однако, имели свою внутреннюю иерархию в зависимости от инструментального состава. Поскольку духовые инструменты были принадлежностью в основном прикладной или пленэрной развлекательной музыки (застольной, танцевальной, военной, охотничьей, празднично-поздравительной), то, чем больше в ансамбле духовых, тем ближе его характер к дивертисменту. Исключение составляли те сонаты, в которых участвовал какой-то один духовой инструмент, трактованный как яркая «индивидуальность»; особенно этим отличались ансамбли с кларнетом — инструментом, на котором в конце XVIII века любили играть даже дилетанты-аристократы (в частности, князь Николай II Эстергази; см.: 143, 151).

Струнные ансамблевые сонаты, прежде всего квартеты и трио, переживали в классическую эпоху одновременно и небывалый расцвет, и довольно быструю эволюцию. Поскольку это была музыка не концертная, а сугубо «домашняя», рассчитанная на небольшие помещения и на довольно узкий круг слушателей (иногда он сводился к самим исполнителям), здесь наметились две главные содержательные тенденции: 1) музыка для любителей, не слишком трудная технически, не слишком затейливая композиционно и не слишком на многое претендующая эмоционально — то есть действительно род своеобразной музыкально-светской «беседы» о предметах приятных и занимательных, но не требующих полной самоотдачи; 2) музыка для знатоков, в которой композитор, пользуясь узаконенной свободой жанра сонаты, может использовать любые, в том числе экспериментальные, приемы, а также выразить сколь угодно личностное, вплоть до исповедального, содержание. В творчестве венских классиков движение шло во втором направлении — от ранних дивертисментных квартетов Гайдна до его же квартетов ор. 33 и ор. 76, или до шести квартетов Моцарта 1782—1785 годов, посвященных Гайдну и написанных с учетом его достижений; аналогичную эволюцию проделал Бетховен от классицизирующих квартетов ор. 18 до сверхсложных и в высшей степени индивидуальных поздних квартетов.

Однако совершенно недаром еще в 1810 году анонимный рецензент указывал Бетховену, разбирая его квартет ор. 74: «Квартет — это такой род музыки, в котором нельзя чтить память усопших или выражать отчаяние. Напротив, он должен радовать слух добродетельно-кроткой игрой воображения» (цит. по: 63, I, 445). Иерархия жанров очень долго продолжала оказывать влияние на восприятие классической музыки ее современниками.

Ансамбли с участием клавира (клавесина, клавикорда, пианофорте) также обладали своей спецификой. В классическую эпоху, в отличие от барочной, говорили не о сонатах для, например, скрипки или скрипки и виолончели с сопровождением клавира, а наоборот, о сонатах для клавира с сопровождением скрипки, скрипки и виолончели, и т. п. Именно так, «клавирными сонатами с облигатными скрипкой и виолончелью», называл свои фортепианные трио Гайдн, причем это отвечало их сути, ибо фортепиано в них «всецело господствовало» (см.: 103, 21–22). Но такой же терминологии придерживался и Бетховен; в 1818 году он пытался предложить для издания в Лондоне «одну большую соло-сонату и одну фортепианную сонату, мною самим переработанную в квинтет» (65, 213) — речь шла о Квинтете ор. 104, являвшимся авторской переработкой фортепианного трио ор. 1 № 3; чисто фортепианная соната ор. 106 была названа «соло-сонатой». За всеми этими терминологическими тонкостями стояли различия в поэтике «сонат». Партию фортепиано мог исполнять или музицирующий любитель (а очень часто — любительница), или, наоборот, пианист-профессионал. Конечно, нередко дилетанты обладали весьма недюжинными возможностями, но в обоих случаях партия фортепиано приобретала особое значение, становясь центром музыкально-светской «беседы» или почти концертного состязания. А это значило, что фортепианный ансамбль не мог быть таким же «элитарным», как струнный квартет, или таким же интимным, как сольная соната.

Сонаты для двух инструментов имели в классическую эпоху следующие жанровые разновидности: 1) унаследованный от Барокко тип сонаты для солирующего инструмента, особенно скрипки, с клавиром, играющим роль континуо; 2) наиболее популярный тип: сонаты для клавира с сопровождением скрипки, флейты, виолончели и т. п.; сопровождающий голос мог быть написан в манере *ad libitum* то есть при желании вообще не исполняться (скрипичные сонаты И. Шоберта), а мог быть облигатным; 3) сонаты-дуэты для двух равноправных инструментов без участия клавира; стилистика этого типа была близка стилистике трио, но отличалась еще более камерным характером. Что касается сонат второго типа, то Коллман в своем учебнике указывал на две их разновидности: «Первый вид — когда главный голос и аккомпане-

мент *по очереди* перенимают основную мелодию и составляют своеобразное *concertante*, а второй — когда аккомпанемент служит только басом или дополнением, поддерживающим главные голоса» (119, 12). Это техническое различие влекло за собой, опять-таки, разные варианты композиционно-образных решений: соната либо приближалась по форме, виртуозной сложности и эмоциональной броскости к концерту, либо оставалась в рамках светского любительского музицирования, где акцент делался не на блеске, а на «приятности» (вспомним ситуацию из грибоедовского «Горя от ума», где из комнаты Софьи «то флейта слышится, то будто фортепьяно» — музыка становится аналогом галантной беседы или просто заменяет ее). В контексте указанных жанровых вариантов следует понимать и авторское обозначение сонаты ор. 49 Бетховена (так называемой «Крейцеровой»): «Соната для пианофорте и обязательной скрипки, написанная в очень концертующем стиле, почти как концерт» — композитор заранее предуведомляет слушателей о сознательном расширении границ жанра и предостерегает любителей, как пианистов, так и скрипачей, о виртуозной сложности произведения.

Вообще венские классики, включая Бетховена, старались соблюдать этикет общения с музыкальной публикой, отражая тонкости жанровых трактовок в соответствующих обозначениях и подзаголовках своих сочинений. Иногда такие нюансы скрывались в посвящениях. Например, квартеты Моцарта, посвященные Гайдну — это музыка, непосредственный адресат которой — композитор, причем признанный мастер и даже создатель данного жанра, а не просто меценат, на досуге развлекающийся музицированием; следовательно, такие квартеты не могут не быть интеллектуально изощренными. Посвящения же клавирных сонат указывали, как правило, на уровень музыкальности и технического мастерства соответствующих любителей и любителейниц.

Сольные сонаты, выражавшие, по словам Коха, «чувства единичных особ», делились на: 1) «большие сонаты — это обозначение предпочитал Бетховен, начиная с сонаты ор. 7, но оно применимо и к некоторым сонатам Гайдна и Моцарта; 2) просто сонаты — наиболее типичный вариант; 3) маленькие сонаты или сонатины — обычно рассчитанные на учеников или не очень подвинутых любителей и сочетающие компактность и простоту с некоторой утонченностью; 4) раннеклассические инструктивно-развлекательные сочинения, называвшиеся «экзерсисами» (Д. Скарлатти), «дивертисментами» (Й. Гайдн) или «токаттами» (одночастные итальянские пьесы XVIII века в старосонатной форме). Если говорить не о масштабах, а о содержании, то в отдельный тип можно выделить, по аналогии с симфониями, «характеристические сонаты» — у Гайдна и Моцарта их нет, но в конце XVIII — начале XIX века они становятся популярными (Бетховен — «Патетическая соната»

ор. 13; отчасти, из-за «Траурного марша на смерть героя», также соната ор. 26; совершенно очевидно — соната ор. 81а «Прощание — Разлука — Возвращение»; знаменитая соната М. Клементи «Покинутая Дидона» и др.). «Что касается длины, подобающей сонатам», — процитируем еще раз Коллмана, — «то здесь нельзя привести никакого иного общего правила, кроме: можно сочинять их длинными настолько, насколько они способны, согласно ожидаемому, занять и увлечь наше внимание — или настолько короткими, насколько возможно это сделать, не впад в мало-значительность» (119, 9). Внутренняя значительность все-таки оставалась приметой этого камерного и личного жанра.

К сонатам вплотную примыкали фантазии, допускавшие еще большую композиционную и эмоциональную свободу, доходящую до причудливости; однако этот жанр в классической музыке был все же побочным и промежуточным, находясь между сферами спонтанной (как бы иррациональной) импровизации и продуманной (но в соответствии с «перевернутой» логикой) композиции.

В самом низу иерархии камерных жанров находились те жанры, которые в романтическую эпоху вышли едва ли не на первый план, или, по крайней мере, стали чрезвычайно важными: фортепианные миниатюры (у классиков это отдельные рондо, менуэты, багатели); вариации на популярные темы, обычно из опер других композиторов; песни — немецкая *Lied*, французский романс, итальянская канцонетта; обработки народных песен для голоса с инструментальным ансамблем (этим увлекались Гайдн и Бетховен); циклы танцев — менуэтов, контрдансов, экосезов — для фортепиано, ансамбля или оркестра. От таких сочинений никто не ждал и не требовал глубины «чувств» или оригинальности композиционных решений. Немногие существующие исключения (Гайдн, вариации *f-moll*; Моцарт, рондо *a-moll*; Бетховен, багатели ор. 126) лишь подтверждают общее правило: эта сфера в XVIII — начале XIX веков не считалась престижной для композитора, претендовавшего на репутацию «гения»; великие мастера занимались такими «безделушками» лишь на досуге или по заказу.

Описанная здесь вкратце иерархия жанров существовала и в музыкальном сознании, и в музыкальной практике классической эпохи. Ее можно обнаружить в трактатах по композиции (в самом расположении материала и в характеристиках отдельных жанров), в критических статьях, в суждениях композиторов, в названиях произведений, в принципах построения программ больших публичных концертов-академий (в них никогда не включались сочинения сугубо камерные, вроде квартетов и сольных сонат; виртуозная инструментальная музыка обычно перемежалась вокальными номерами, а торжественным обрамлением служила симфония). Венские классики тоже мыслили в этих категори-

ях. Моцарт ощущал себя универсальным композитором, но прежде всего — оперным, а инструментальную музыку писал зачастую как бы между делом. Гайдн, составляя в 1776 году набросок автобиографии для справочника «Ученая Австрия» (1778), перечислял свои произведения в несколько непривычном для нас порядке, руководствуясь «солидностью» жанра и успехом у знатоков: три итальянские оперы («Рыбачки», «Непредвиденная встреча» и «Разоблаченная неверность»), оратория «Возвращение Товия», кантата «Stabat Mater», удостоившаяся одобрения И. А. Хассе. О симфониях (среди которых уже были такие шедевры, как № 45, *fis-moll*) и прочей инструментальной музыке он отзывался крайне обобщенно: «В камерном стиле я имел счастье нравиться почти всем нациям, кроме берлинцев» — и далее шли сетования на странности берлинских критиков, то хвалящих музыку Гайдна, то ругающих ее безо всяких аргументированных доводов (см.: 82, № 21). Даже для Бетховена, композитора с ярко выраженным инструментальным мышлением, традиционная жанровая «табель о рангах» сохраняла свое значение до последних лет его жизни. В молодости, завоевав лавры великого виртуоза и мастера камерной музыки, он считал необходимым заявить о себе и в «высших» жанрах, создав в 1802–1807 годах ораторию «Христос на Масличной горе», оперу «Фиделио» и мессу до мажор, задуманную как достойную наследницу шести гениальных последних месс Гайдна. А в 1822 году Бетховен признавался издателю К. Ф. Петерсу, что, не будь у него нужды в деньгах, он не писал бы ничего, «кроме опер, симфоний, церковной музыки и — в крайнем случае — квартетов» (65, № 1137, 522), между тем как Петерс просил у него легкой музыки — багательей, маршей и т. п.

Конечно, на практике уже в XVIII веке смешивались и стили, и жанры. Но, во-первых, такое смешение, когда оно принималось критикой и публикой, основывалось на знании специфики составных компонентов, чем достигалась особая острота эстетического воздействия (например, применение церковного стиля или использование тромбонов, имитирующих органное звучание, в «Альцесте» Глюка или в «Дон Жуане» Моцарта). А во-вторых, очень часто нарушение иерархии жанров вовсе не приветствовалось — это касалось и проникновения оперного стиля в церковную музыку, и смешения стилистики серьезной и комической оперы (даже Моцарт уже в пору работы над «Похищением из сераля», где такое сочетание налицо, писал отцу о том, что серьезную оперу не следует сочинять как комическую; 1, I/II, 382). Причины неприятия таких явлений заключались не в классицистском жанровом ригоризме, а в «эстетике чувства». Г. К. Кох в 1795 году объяснял это следующим образом: «...как только юмористическое перенимает форму серьезного, серьезное приобретает юмористические черты. Вообще хороший вкус

должен отвергнуть стиль комической ариетты, представленный в форме серьезной арии. Ведь какой буффон сможет действительно выразить свои юмористические идеи посредством стольких разъяснений и повторений? Выражение остроты ума кратко и ловко, к тому же природе комической ариетты совершенно противоречит поддерживать юмористическую идею в разработанном музыкальном построении, включающем множество повторений, особенно если учесть, что юмор в наших модных комических операх такой плоский, что его устыдился бы сам Гансвурст» (цит. по: 132, 395). Критикуя нарушение иерархии жанров, Кох вроде бы апеллирует к поэтике оперы-серия (повторения и расчленения слов и музыкальных построений в арии считались соответствующими природе страсти, которая как бы исследует самое себя), но выходит на весьма интересную проблему разного психологического течения и наполнения музыкального времени в серьезной и комической опере.

Если мы обратимся к другим аспектам музыкальной теории и практики классической эпохи, мы убедимся, что через категорию чувства объяснялась не только иерархия жанров (чем общезначимее и возвышеннее чувство — тем почтеннее жанр), но и многие прочие параметры композиторского творчества: выбор тональности и тонального плана, характер гармонии, тематизм и его развитие, закономерности формы и т. д. Мы не собираемся сейчас останавливаться на этом подробно, но кое-какие суждения заслуживают того, чтобы привести их именно здесь.

Известна любовь XVIII века к тональным характеристикам. Она опиралась, с одной стороны, на реальную акустическую основу (живую память о неравномерной темперации), а с другой стороны, на «эстетику чувства» в ее рациональном варианте. Наиболее простые тональности, без знаков или с одним-двумя знаками в ключе, считались самыми «чистыми» как в акустическом, так и в эстетическом отношении: бемольные тональности, из-за природной «узости» их интервалов, слыли «мягкими» и как бы подавленными, диэзные же, наоборот — «яркими», «резкими», возбужденными. Даже Рамо, бывший сторонником равномерной темперации, писал в «Кодексе практической музыки»: «Момент выразительности [...] зависит не только от чувства композитора, но также и от выбора, который он должен сделать между стороной диэзов и бемолей, соотнеся его с большей или меньшей степенью веселья или печали, которые он желает выразить» (131, 170). Нетрудно заметить, что композиторы классической эпохи предпочитали писать симфонии в «простых» тональностях, не обремененных избыточно индивидуализированной семантикой, противоречащей «коллективной» природе жанра (у Моцарта и Бетховена это принцип; Гайдн пришел к тому же в своих поздних симфониях). Разумеется, связь тональности и жанра

имела, помимо эстетической, еще и чисто практическую основу: выгодность определенных тональностей для тех или иных инструментов, удобство интонирования в условиях оркестрового исполнения, традиционность семантики тональностей, сложившаяся в эпоху Барокко и прочно вошедшая в сознание музыкантов. Однако несомненно и другое. Дифференциация тональностей по оттенкам их выразительности не была в XVIII веке интеллектуальной абстракцией; композиторы остро ощущали сферу возможного и невозможного в этой области, руководствуясь не только акустическими параметрами (при равномерной темпераций все полутоны равны), но и трудноуловимой поэтикой «чувства». Тональности трактовались не как краски, а как психологические области, погружаться в которые следовало осмотрительно. Поэтому тональности с репутацией психологически «сложных» использовались преимущественно в камерной музыке с ее узаконенным субъективизмом — или, если они все-таки встречались в симфонии, опере, оратории, мессе — там, где композитор хотел выразить нечто необычайное, из ряда вон выходящее (помимо напрашивающегося примера, симфонии Гайдна *fis-moll*, можно вспомнить «замогильный» *h-moll* в сцене с оракулом в «Альцесте» Глюка, жутковато светящийся *E-dur* в сцене на кладбище в «Дон Жуане» Моцарта, беспросветно темный *es-moll* в оркестровом вступлении к оратории Бетховена «Христос на Масличной горе», и т. п.).

Выбор тональности как психологической сферы влек за собой и характер модуляции внутри произведения. Вот как это объяснял, в частности, К. Ф. Д. Шубарт: «Невинность и простота выражаются неокрашенными тонами. Нежные, меланхолические чувства — бемольными, дикие и сильные страсти — диезными. [...] Долг каждого композитора — тщательно изучить характер своих тонов и принимать в их круг только симпатические им. [...] Раз уж он выбрал тон, подходящий к господствующему чувству, то он ни в коем случае не должен уклоняться в тоны, которые этому чувству противоречат. Невыносимо было бы, например, когда ария, чей основной тон *C-dur*, завершилась бы в своей первой части в *H-dur*» (142, 234–287). Ведь, согласно Шубарту, *C-dur* — это «невинность, простота, наивность, детская речь», а *H-dur* — «гнев, ревность, ярость, неистовство, отчаяние» (там же, 287). Из этих слов мы видим, что для композитора той эпохи модуляция в рамках типовой, не фантазийной, формы из *C-dur* в *H-dur* была невозможной не по причине какой-то технической сложности (в жанре фантазии или в речитативе такие модуляций даже приветствовались), а по причине немыслимой смены аффектов, вызывающей аналогии с бредом безумца. Поскольку строение типовых форм (периода, песенных форм, рондо, сонаты) уподоблялось эмоционально насыщенной, но логически связ-

ной речи на «языке чувств», то в устойчивых разделах никаких немотивированных смен аффекта быть не могло. Контрасты в обилии наблюдались лишь в развивающих, переходных, разработочных разделах — но и тут им ставился предел: даже в сонатной разработке, где допускались любые модуляции, запрещалось делать совершенные кадансы в тональностях, не родственных главной (об этом см. у Коха; 116, III, 394–396). Это правило, отступления от которого в классической музыке крайне редки (исключительный случай — «Героическая симфония» Бетховена), обеспечивает уравновешенность, обозримость и постижимость классической формы, поскольку главная тональность и главное «чувство» не исчезают из памяти слушателя и не перестают управлять восприятием. Категория чувства связана не только с жанром, но и с конкретным композиционным решением той или иной формы. «Мелодии танцев и песен гораздо ограниченнее в модуляции, чем арии, а последние — чем крупные концерты. Стало быть, при модуляции прежде всего обращают внимание на природу пьесы и особенно на ее длину», — советует И. А. П. Шульц. — «Если чувство быстро меняется, то и тоны должны меняться быстро. В пьесах с нежными и как бы спокойными аффектами нужно отклоняться не столь часто, сколь в тех, что выражают необузданный страсти. Чувства угнетающего характера допускают и даже требуют модуляции, имеющей некоторую жесткость» (145, III, 409–410). Такую жесткость мы обнаруживаем, в частности, в симфонии Моцарта *g-moll* № 40 — в произведении, трактованном в XIX веке более сентиментально, нежели оно воспринималось в рамках «эстетики чувства» XVIII столетия.

Тематическое строение классической формы тоже толковалось в категориях этой эстетики. Хотя синонимами слова «тема» обычно были такие понятия, как «идея» и «мысль», в XVIII веке «тема» означала и некую эмоциональную целостность. К. Л. Юнкер писал в своем трактате 1777 года: «Тема есть первичное основное чувство, с которым соотносятся все развивающиеся потом побочные чувства. Они должны быть вплетены в нее, как части в целое, чтобы обеспечить единство. [...] Главенствующее чувство пьесы (которое, за вычетом побочных чувств, главенствует трижды: в начале, в середине и в конце), сконцентрированное в простом предложении, есть головное построение [Hauptsatz], тема, мотив [...]. Все побочные темы должны — кроме области локальной музыки — вытекать из первично главенствующей в пьесе страсти, все должны быть родственны ей» (цит. по: 135, 92). Любопытно, что Юнкер говорит именно об инструментальной музыке, причем, судя по дате написания его трактата, раннеклассической — следовательно, уже тогда «эстетика чувства» достигла своего полного развития, не противореча рационалистическим установкам, а как бы вытекая из них (в данном

случае это распространение аристотелевских критериев целостности произведения — «начало, середина и конец» на категорию чувства). Форму как эмоциональную структуру описывает и Кох: «Композитор, создающий пьесу, повторяет то одну, то другую главную мысль, пока не захочет изменить чувство, которое он разрабатывает [...] — или же связывает с главной мыслью такую побочную, которая снова направляет его к главной, и т. д. И этот образ действий в точности согласуется с природой наших чувств. Чувство также постоянно возвращается к одному и тому же пробудившему его предмету и всегда охотно рассматривает свой предмет с различных точек зрения» (116, II, 98). Из этих и других подобных им высказываний следуют важные выводы. Поразительная емкость некоторых классических тем, как бы содержащих в зародыше целую часть симфонии или сонаты, а то и «конспект» всего многочастного цикла, оказывается не просто плодом гениального озарения композитора, но и результатом следования закону «единства чувства». И столь же сильно впечатляющая нас производительность классических побочных тем из главной является, как можно убедиться, одной из ходячих истин классической музыкальной эстетики.

Музыка воспринималась как «язык чувств» не только теоретиками и критиками, а и самими композиторами, которые страстно стремились быть понятыми аудиторией и радовались, когда это получалось. Один из примеров такого самоистолкования мы находим в письме Моцарта к отцу по поводу оперы «Похищение из сераля»: «Теперь об арии Бельмонта в A-dur: O, wie ängstlich, o, wie feurig¹. Знаете, как это выражено — слышно даже бьющееся, полное любви сердце — две скрипки в октаву. Это любимая ария всех, кто ее слышал, и моя тоже. [...] Видят дрожь, нерешительность, видят, как вздымается полнящаяся грудь, что выражено при помощи *crescendo*, слышат шепот и вздохи — они изображаются первыми скрипками с сурдинами и одной флейтой в унисон» (1, II/1, 452). Если бы эту арию в таких выражениях разбирал музыковед нашего времени, коллеги обвинили бы его в наивной герменевтике, но в классическую эпоху такое слышание музыки было нормальным.

Особенно непосредственным был контакт композитора со своей аудиторией в камерной музыке, рассчитанной на сравнительно небольшие помещения и на сочувственное внимание посвященных, друзей и знакомых. Для классической музыки характерен не модус *проповеди*, как в эпоху Барокко, и не модус *исповеди*, как у романтиков — но скорее модус *беседы* между людьми, достойными общества друг друга и говорящими на одном языке. В этой культуре почти любое «чувство» (от

¹ «О, как страстно, о, как жарко» (нем.).

бурного аффекта до мимолетного настроения) можно было попытаться выразить словами, но можно было сразу же ввернуть музыке, минуя стадию вербального воплощения. Причем такое «словочувство» ощущалось в музыке столь явственно, что потребности в обратном переводе обычно не возникало. Гайдн чудесно выразил эту атмосферу духовного единения в письме от 9 февраля 1790 года к Марианне фон Генцингер, ностальгически вспоминая о совместном музицировании в Вене (письмо писалось из Эстергаза): «Эти прекрасные вечера, где один кружок — одно сердце, одна душа — все эти прекрасные музыкальные вечера, о которых можно только мечтать и которые не поддаются описанию — куда исчезло наше вдохновение? Все сгнуло — надолго!» (82, № 142). При такой идеальной беседе есть место и очень серьезным темам — проблемам жизни и смерти, судьбы и одиночества — но обязательно остается нечто неназываемое: из деликатности, из стыдливости, из соображений этикета или по другим причинам. Однако собеседники все равно понимают, что неназываемое — существует, и передать его дозволено только в музыке.

В шиндлеровской биографии Бетховена есть интересный эпизод — фрагмент якобы состоявшегося между композитором и его биографом разговора о «поэтической идее» знаменитого *Largo e mesto* из сонаты № 7 (ор. 10 № 3). Шиндлер спросил, почему Бетховен не обозначил подразумевавшуюся поэтическую идею словами. «Он сказал, что время, когда он написал наибольшую часть своих сонат, было поэтичнее теперешнего (1823), поэтому пояснения насчет идеи были не нужны. Каждый, продолжал он, чувствовал в этом *Largo* изображение душевного состояния меланхолика со всевозможными различными оттенками света и тени в картине меланхолии» (141, 459). Не исключено, что это свидетельство — очередной апокриф, ибо Шиндлер известен как злонамеренный фальсификатор, и ему никогда нельзя верить на слово. Однако в данном случае Бетховен действительно мог произнести нечто подобное приведенным словам. Ведь с чего бы Шиндлеру, родившемуся в 1795 году в моравской деревне, с ностальгией вспоминать о «поэтической» атмосфере венских салонов конца столетия, куда Шиндлер никак не мог быть вхожим по хронологическим и историческим причинам, но о которых хранил сердечную память Бетховен? И мог ли Шиндлер до конца понимать, что означала для образованных людей той эпохи пресловутая «меланхолия»? Между тем для Бетховена это было очень важное слово («*La Malinconia*» — так он назвал медленное вступление к финалу своего Квартета ор. 18 № 6). Наконец, из процитированного фрагмента ясно, что различие в понимании одной и той же музыки обусловлено не только гениальностью одного собеседника и посредственностью другого, а еще и принадлежностью их к двум со-

седним, но уже не «слышащим» друг друга эпохам. Шиндлер не замечает того, что в XVIII веке было очевидным: искомая поэтическая идея на самом деле четко обозначена в данном произведении, причем как в музыкальных знаках, так и в словах. *Largo e mesto* — это не просто указание темпа и характера музыки («очень медленно и печально»), это код, требующий расшифровки. Среди всех прочих обозначений медленного темпа (*Adagio assai*, *Lento*, *Grave* и др.) выбранное здесь Бетховеном *Largo* (буквально: «широко, пространно») использовалось в XVIII веке там, где требовалась не столько медлительность, сколько «широта дыхания» — игра целым смычком у струнных, крупная фразировка у певцов, величавая плавность без унылости (этому больше соответствовало *Lento*) и без грозной тяжеловесности (семантика *Grave*). Шубарт определял *Adagio* как «медленное, печальное движение», а *Largo* — как движение, «выявляющее глубокую скорбь» (142, 272). Л. Моцарт не ставил темп *Largo* в прямую зависимость от аффекта скорби, но указывал, что играть при этом нужно «с большим самообладанием», то есть не поддаваясь чрезмерному пафосу (126, 50). Зато о характере *Mesto* Л. Моцарт был однозначного мнения: «*Mesto*, горестно. Слово это напоминает нам, что при исполнении пьесы мы должны погрузиться в аффект печали, дабы вызвать у слушателей ту меланхолию (*Traurigkeit*), которую пытался выразить композитор» (там же, 51). Следовательно, бетховенское обозначение *Largo e mesto* само по себе содержит целый спектр подразумеваемых оттенков главенствующего «чувства»: от возвышенной и несколько отрешенной скорби до нескрываемой слезной печали (как в *Lacrymosa* из реквиема В. А. Моцарта в той же тональности *d-moll*). Ведь в 1796–1798 годах, когда сочинялись сонаты ор. 10, был не только «уже написан „Вертер“» (выражение Б. Пастернака), но и уже овеяны легендами моцартовский реквием, так что слушателям, знакомым с этим кругом эмоций и образов, в самом деле не требовалось многословных пояснений. Вместе с тем топос меланхолии подразумевал некую эстетическую опосредованность сугубо личных переживаний, и между невыразимым и общезначимым не было ни пропасти, ни стены. Симптоматично, что Моцарт и Гайдн практически не нуждались в подробных темпово-исполнительских ремарках, ограничиваясь самыми ходовыми; в раннем творчестве Бетховена обозначения становятся длиннее и детализированнее, особенно в медленных частях, а после 1815–1816 годов появляются очень индивидуальные и многословные указания на итальянском и немецком языках, причем особенно настойчиво повторяются слова «выразительно», «певуче», «с большим чувством», «с сокровеннейшим чувством» — как будто Бетховен не слишком надеялся, что новые поколения поймут его правильно, если он не объяснит, чего именно та или иная соната «хочет» от исполнителя.

Из всего сказанного может создаться впечатление, будто все параметры музыкальной выразительности были в классическую эпоху рационально вычислены, систематизированы и взаимоувязаны, и роль композитора сводилась лишь к «правильному» использованию общепринятых идиом. Отчасти — в музыке не самых выдающихся, но хороших авторов — это действительно было так. Однако в культуре, где столь важное значение имели категории гения, вдохновения и оригинальности, категория чувства также обладала большой степенью свободы в своем индивидуальном выражении. В настоящем очерке мы постарались свести воедино различные проявления этой категории, чтобы показать, как она действовала на практике и как с ее помощью музыка обретала новую семантику, отличную от барочной символичности, риторичности и эмблематичности, равно как от романтической чувственности и живописности. Но если считать классическую эпоху (как и всякую другую) исторически «переходной», то внутри ее в самом деле совершался переход к той трактовке музыкально выраженного «чувства», которая возобладала в XIX веке.

Поясним это на примере уже упоминавшегося топоса *меланхолии*. Обычно его связывают с модой на сентиментализм и с романтическими веяниями в искусстве второй половины XVIII — начала XIX веков. Но, судя по распространенности этого топоса и присутствию его в творчестве даже самых великих художников, мода на него стала лишь внешним проявлением глубокой внутренней потребности культуры в освоении душевного мира человека. Меланхолия вовсе не была «изобретением» XVIII века (вспомним хотя бы известнейшую гравюру А. Дюрера), но XVIII век увидел в этом аффекте не одно только «разлитие черной желчи», а и некую «приятность», парадоксальное «блаженство страдания» (гётевское «*Wohne der Wehmut*»). Человек чувствующий, *alter ego* человека разумного, характеризовался именно способностью принимать все близко к сердцу, переживать каждое движение своей души как событие и ощущать скорбь ближнего как свою собственную. При том, что судьба человечества в целом виделась тогда в достаточно радужном свете, выражение «страдающее человечество» было весьма распространенным в литературе позднего Просвещения. Страдание ищет утешения и успокоения, которое может быть найдено в дружеском кругу или в созерцании прекрасных предметов — природы, искусства и т. д.; отсюда, как ни странно, общительный характер меланхолии XVIII века, ее потребность в эстетической оценке и сердечном понимании. С другой стороны, меланхолия как способность глубоко страдать и тонко чувствовать — знак духовного избранничества и некоего нравственного аристократизма. Меланхолик в этом смысле — не мизантроп и не пария, а один из отмеченных особым даром людей. Часто в качестве ведущей идеи бет-

ховенского творчества приводят девиз «от страдания к радости», но Бетховен на самом деле выразился гораздо более изысканно: «Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей; и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают *радость через страдание*» (из письма к М. Эрдеди 19 октября 1815; 64, № 592).

Следовательно, меланхолия во второй половине XVIII века была не только проявлением некоей моды, но и выражением чисто индивидуального, свободного чувства, над которым не властны никакие инстанции и законы. Воплощение такого чувства в искусстве, в том числе в музыке, уже было не сковано правилами риторики в той же мере, как барочный аффект. Для классической эпохи, искавшей переходов от универсальной риторики к индивидуальной поэтике, топос меланхолии был очень важен, хотя в системе этико-эстетических ценностей он не мог быть выдвинут на главные роли. Меланхолия, впрочем, могла пониматься и как типизированный аффект, коль скоро для этого чувства имелось определенное слово (которое звучало, к тому же, как медицинский диагноз — «разлитие черной желчи»), поэтому феномен меланхолии вовсе не вырывался за рамки сложившейся иерархии ценностей, а находил в ней свое место. В музыке таким «местом» были сугубо камерные жанры (в меньшей степени квартет, в большей — клavierная соната и песни для голоса с аккомпанементом), однако чаще всего меланхолия не являлась «господствующим чувством» на протяжении всего цикла, а находила прибежище либо в медленных частях, либо в финале. В медленных частях меланхолия не обязательно была связана с минором, и в таких случаях в ней звучало столь ценное той эпохой сочетание печали и блаженства (Гайдн, Квартет op. 76 № 5, *Largo. Cantabile e mesto, Fis-dur*). В финале минорного цикла меланхолия приобретала элегически-мечтательный характер. И. Н. Форкель, рассматривая в 1784 году клavierную сонату К. Ф. Э. Баха *f-moll Wq. 57*, обозначил образный строй ее частей как I) «Негодование», II) «Созерцание и размышление», III) «Меланхолическое успокоение и целительно-утешающее выражение» (135, 129). Эти характеристики вполне подойдут к целому ряду других камерных произведений классической музыки, типологичность строения которых отнюдь не исключает их эмоционального своеобразия (Моцарт, соната *a-moll*; Бетховен, соната op. 31 № 2, квартеты op. 95 и op. 132). Что касается более высоких жанров инструментальной музыки, то в симфониях меланхолические настроения можно обнаружить гораздо реже, чем в концертах, но и в концертах им обычно отводится промежуточная медленная часть, где меланхолия изливается в формах оперной арии, речитатива и ариозо и т. п. (Моцарт, концерт № 23 *A-dur*; Бетховен, концерт № 4 *G-dur*). Собственно в опере топос мелан-

холии исторически ассоциируется с арией *lamento* и жанром сицилианы, порою в одновременном сочетании, но благодаря такой жанровой традиционности меланхолия как интимное индивидуальное чувство в опере выражено гораздо менее отчетливо, нежели в инструментальной музыке. Церковной же музыке этот топос практически противопоказан, и не только потому, что он слишком субъективен. Как считал В. А. Жуковский, меланхолия как «ленивая нега» и «грустная роскошь» свойственна не христианскому мироощущению, чуждому унынию и предпочитающему среди всех аффектов страдания мужественную скорбь, а мироощущению языческому, основанному на чувстве «неверности, непрочности и ничтожности всего житейского» — на том, что Гораций выразил в крылатых словах «*capre diem*» («пользуйся днем»). «Язычник-романтик гораздо более язычник, нежели язычник-классик, — утверждал Жуковский. — Сей последний — язычник по незнанию, а тот язычник по отрицанию»; поэт-христианин (Данте, Шекспир) не может быть язычником, он может лишь, как Байрон, использовать меланхолию в качестве особого выразительного средства (см.: 25, 191, 195–196). Дух уныния совершенно не свойствен церковной музыке классической эпохи, напротив, в ней господствуют светлые и даже веселые настроения. Однако «языческое» ощущение непрочной подвижности бытия вовсе не чуждо просветительскому мировоззрению в целом, ибо является свойством всякого обыденного, нефилософствующего и неморализующего, сознания (ведь даже самый истовый христианин бывает неутешен при утрате близких, и самый высокий ум способен впасть в отчаяние по пустякам). Но само надление такого аффекта этической и эстетической ценностью говорит нам о переходе к новому пониманию человека и человечности. Акцент делается на личности и ее переживаниях, и искусство меняет своего адресата — страждущая душа вызывает не к богу, властям или к законам, а к такой же родственной душе. При этом горациевское «пользуйся днем» могло возникать в классическом искусстве и без видимой связи с топосом меланхолии, а просто в силу живого присутствия античной традиции (как, например, в тексте финала оперы Глюка «Парис и Елена»).

Внимая наивность самоопределения музыкального языка классической эпохи как «языка чувств» имела под собой гораздо более сложную философскую и психологическую основу, чем это стало казаться в XIX веке, когда многие ключи к пониманию этого языка были утеряны. К счастью, «бессловесность» классической музыки оказывается весьма относительной, если иметь в виду весь существовавший тогда культурно-эстетический контекст. Начинает «говорить» и сама музыка (ибо все ее элементы в конечном счете семантически), и ее творцы (высказывания классиков практически не расходятся с тезисами, почерпнутыми нами

из трактатов их современников). Классическая музыка «абсолютна» в отношении своей художественной самодостаточности, но она совсем не «абсолютна» в своем бытовании, что мы попытались показать на примере иерархии жанров, и не «абсолютна» в сфере выражения «чувств» — современники воспринимали ее как текст, насыщенный вполне определенными понятиями, или как беседу, текущую достаточно непринужденно, но все-таки в рамках общепринятого этикета.

Конечно, подлинных тайн воздействия на нас классической музыки мы никогда полностью не постигнем, и все словесные объяснения, принадлежат ли они музыкантам той эпохи или нашим современникам, будут касаться в большей мере ее внешних свойств, а не внутренних, остающихся в сфере неизъяснимого — тут романтические мыслители опять-таки правы, это некая «абсолютная» ценность, неисчерпаемая в своих смысловых потенциях. Однако в наших силах попробовать вернуть эту музыку в лоно родной для нее культуры и понять ее именно как «язык чувств», к чему она, собственно, и стремилась.

6. ГЕНИЙ И ВКУС. АРИСТОКРАТИЗМ И ПОЭТИКА ВЕНСКО-КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ. СИСТЕМА ЭСТЕТИЧЕСКИХ КРИТЕРИЕВ

Классическая эпоха была, вероятно, первой, сознательно и активно культивировавшей понятие творческого гения, причем гения оригинального, способного рождать новаторские и неповторимые произведения. Эта установка стала едва ли не ведущей в эстетике романтиков, однако имелись, как во всех сходных случаях прямой преемственности, и весьма тонкие, но существенные различия в смысловом наполнении важнейших «слов культуры». Мы считаем необходимым выявить такие различия не затем, чтобы воздвигнуть стену между двумя смежными эпохами, но затем, чтобы понять своеобразие каждой из них.

Мыслители классической эпохи, влюбленно заглядывавшиеся на античность, помнили древнее латинское значение слова «гений»: прашур рода (нередко — божественного происхождения), безымянный бог данного места, охраняющий участок земли, человеческую семью, а также дарующий воспроизводящую силу. Поэтому в XVIII веке выражение «мой гений» звучало отнюдь не как претенциозное бахвальство; подразумевался добрый дух, внушающий человеку благие мысли и посылающий творческое вдохновение. Возможно, по этой же причине критики того времени были весьма щедры на применение слова «гений» к музыкантам, которые, на теперешний взгляд, вовсе того не стоили (а в наши

дни, напротив, «гениями» не принято называть даже по-настоящему великих, но здравствующих современников). Дело, по-видимому, в том, что в XIX веке к понятию «гений» примешалось другое, достаточное близкое, но все же отличное понятие, которое еще Гёте определял как «демонизм». В древнегреческой религии «даймон», как известно, божество среднего ранга, воплощающее природные, зачастую иррациональные, силы (отсюда производное прилагательное «daimōnios» — божественный, сверхъестественный, чудесный). Дискредитация этого понятия и слияние его с «дьявольским» и «бесовским» пришли вместе с христианством, реабилитация же состоялась в первой трети XIX века (Гёте, Байрон, Лермонтов; в музыке — прежде всего Паганини и Лист). «Гений» в исконном смысле обычно связан с местом, причем с обитаемым местом; «даймон» — с непонятными силами и природными стихиями. Отсюда следует, что гений, уже в классическом его понимании, вовсе не обязательно «демоничен», то есть необуздан, своеволен и разрушителен; он может иметь и патриархально-созидательный характер, вполне творческий, но чуждый бунтарства и новаторствующий на прочной основе традиции. Такими «мирными» гениями были в XVIII веке, например, Йозеф Гайдн и Иммануил Кант.

Статья «Гений» в эстетической энциклопедии Зульцера содержит, на первый взгляд, прописные истины, однако они-то нам и важны. «Гениальный человек видит в интересующих его предметах больше, нежели другие люди, легче находит вернейшие средства к достижению своей цели и обнаруживает удачные выходы из сопутствующих затруднений; он более других людей является господином над силами своей души; он познает и чувствует острее любого прочего, и к тому же он скорее властвует над своими представлениями и чувствами, в то время как люди, не обладающие гением, ведомы и увлекаемы своими. Следовательно, как кажется, гений, по сути, есть не что иное, как выдающееся величие духа вообще, и такие выражения как „великий дух“, „великий ум“, „гениальный человек“, могут считаться равнозначными» (145, II, 363). В приведенном фрагменте мы обнаруживаем столь характерное для XVIII века сопряжение категорий «гений» и «чувство» наряду с идеей подчинения «чувства» более высокому началу, духу и разуму. Далее подчеркивается тот позитивный, светоносный дух гениальности, о котором мы упоминали выше: «...похоже, что гений приносит с собою особую легкость в достижении высшей степени ясности и живости или, в соответствии со свойствами предмета, отчетливости представлений. В душе гениального человека царит ясный день, полный света, благодаря которому каждый предмет предстает ему лежащей прямо перед глазами и хорошо освещенной картиной, легко поддающейся обозрению и точному различению всех подробностей. Лишь у немногих счастливых

людей этот свет распространяется на всю душу, у большинства же — только на отдельные ее области» (там же). Еще раз прервемся для комментария, ибо за красивыми метафорами здесь скрываются очень существенные для XVIII века идеи. Вряд ли, к примеру, в XIX веке была бы столь органичной фраза о том, что «в душе гениального человека царит ясный день» (прекрасно соответствующая, в частности, внутреннему миру, отраженному в музыке Гайдна). Но самое главное заключается в образе «внутреннего видения» — некоего озарения, при котором художник обзирает сразу весь свой «предмет». А. В. Михайлов писал об этой «эстетике наития», сравнивая одно из писем Моцарта (считающееся, правда, апокрифическим) и фрагмент трактата К. Ф. Морица «О пластическом подражании прекрасному» (1788). В этом трактате «Мориц почти с предельной сжатостью излагает основы неоклассической эстетики — эстетики Канта, Гёте, Шиллера, Вильгельма фон Гумбольдта, той эстетики, которая в своем теоретическом осознании сохраняла свою значимость до смерти Канта (1804) и Шиллера (1805), а затем по разным линиям стала ослабевать и распадаться» (54, 214). Не углубляясь в споры о подлинности письма Моцарта, приведем обе цитаты в переводе А. В. Михайлова. *Моцарт*: «Когда я по-настоящему один и в хорошем настроении [...] — или ночью, когда я не могу уснуть, тут лучше всего, целыми потоками, приходят ко мне мысли. Откуда и как, этого я не знаю, да тут ничего от меня и не зависит. [...] Это распаляет душу, особенно если мне никто не мешает; кусок разрастается и разрастается, и я все распространяю его вширь и проясняю; эта штука поистине становится почти готовой в голове, если даже она и длинна, так что после этого я обнимаю ее в духе единым взором, словно прекрасную картину или красивого человека, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она будет потом исполняться, но как бы все сразу. И это настоящий пир. Все изобретение и изготовление совершается во мне только как в ясном сновидении — однако слышание всего сразу все же есть самое наилучшее» (цит. с сокращениями). *Мориц*: «Поскольку те великие соотношения, во всем объеме которых и заключается красота, уже не подпадают под действие мыслительной силы, то и *живое* понятие о пластическом подражании прекрасному может иметь место лишь в чувстве деятельной силы, производящей прекрасное, в первое мгновение возникновения, когда произведение, как уже заверщенное, вдруг, в неясном своем предощущении, сразу предстает пред душою через все ступени своего постепенного становления и в этот момент своего первого зарождения как бы присутствует здесь до своего реального существования, откуда и берет начало та неописуемая прелесть, которая побуждает творческий гений к непрестанной пластической деятельности» (54, 209, 214). Позволим себе дополнить эту цепь родственных сопос-

тавлений также некоторыми суждениями *Бетховена* — композитора, творческий процесс которого выглядит внешне как противоположный моцартовскому, но обнаруживает внутреннюю связь с теми же ощущениями пластического видения «всего сразу». Высказывание, записанное со слов Бетховена в 1822 году Л. Шлёссером: «Я вынашиваю мои мысли долго, нередко очень долго, прежде чем запишу. [...] Я кое-что изменяю, отбрасываю и пробую заново до тех пор, пока не буду этим доволен. Затем в моей голове начинается разрабатывание вширь, в длину, в высоту и глубину, и поскольку я осознаю, чего я хочу, то лежащая в основе идея никогда не покидает меня; она поднимается, вырастает, я слышу и вижу картину, стоящую перед моим духом во всей ее протяженности и словно бы высеченную из одного куска, и мне остается лишь записать ее, что идет быстро. [...] Вы спросите меня, откуда я беру идеи? Этого я не взялся бы сказать с определенностью. Они приходят незванными, опосредованно или напрямую; я мог бы хватать их руками; на вольной природе, в лесу, на прогулке, в тишине ночи, рано утром, вдохновленные настроениями, которые у поэта облакаются словами, а у меня звуками; они звучат, бушуют, несутся вперед, пока, наконец, не встанут передо мной в виде нот» (111, II, 15–16). В 1814 году, жалуясь на трудность переработки оперы «Фиделио», Бетховен сообщал своему либреттисту Г. Ф. Трейчке: «Когда я пишу инструментальную музыку, то *целое* всегда стоит у меня перед глазами; здесь же мое целое некоторым образом рассредоточено повсюду» (64, № 496). Во всех приведенных высказываниях присутствуют общие идеи и образы: 1) описание состояния счастливого озарения — «ясный день», «настоящий пир», «неописуемая прелесть»; 2) пластическое выражение этого состояния в эффекте внутреннего видения целого как картины; 3) светлый, не пугающий и не насилюющий душу «демонизм» творчества, имеющий божественный или природный источник, что в понимании XVIII века почти одно и то же; 4) момент рационального оформления иррационально дарованного «наития»: изобретение, изготовление, расширение и углубление (усложнение) материала, превращение «сновидения» в законченное произведение. Все перечисленные идеи имеют отношение не только к пониманию природы гения, но и к осознанию различных фаз творческого процесса, который, как и многие феномены классической культуры, оказывается одновременно и вдохновенно-интуитивным, и — в не меньшей мере — продуманным, саморефлектирующим, обращенным к таким категориям, как «ясность» и «обозримость».

Вернемся, однако, к положениям Зульцера и процитируем еще один фрагмент. «Великий художник, притягивающий на место среди гениев, составляющих в истории человеческого духа звезды первой величины, должен, подобно Гомеру, или Фидию, или Генделю, помимо гения

в своем искусстве, обладать и большим философским гением. Он должен быть таким человеком, который, не будь он даже одарен в своем искусстве, все равно бы остался гением. Этот общий философский гений сообщает ему великие чувства, великие мысли, которые художественный гений обрабатывает в духе соответствующего искусства» (145, II, 366). К. Горчанский замечал, что вслед за именами Гомера и Фидия с «некоторым удивлением» натыкаешься в перечне Зульцера на имя Генделя, чему есть, однако, объяснение: «Эти трое служили, вероятно, моделями, образцами, классиками, олицетворениями [...] трех искусств — поэзии, изобразительного искусства и музыки», причем именно в классицистском понимании, для которого хронологическая разница между античным и современным искусством была не существенна (109, 70—71). Но примечательно и другое, само включение в ряд «философских гениев» музыканта, то есть трактовка музыкального творчества как духовно-интеллектуальной сферы, причисление музыканта к наставникам человечества. По-видимому, до XVIII века такая постановка вопроса была вряд ли возможной, поскольку не было и «гениев» в новом культурно-психологическом понимании (еще раз вспомним бетховенское суждение о старых мастерах, среди которых «гением обладали только немец Гендель и Себастьян Бах»).

Культ гения в XVIII веке был тесно связан как с культом философии, символизировавшей одухотворенный разум, так и с культом чувства. В обоих случаях гений обязан был обладать некоей общей мудростью (пониманием природы вещей, знанием людей и самого себя), и лишь затем необходимой степенью мастерства. Гений-мизантроп, гений-неудачник, гений-сомнамбула — такие образы были чужды классической культуре; напротив, сочетание гения и государственной должности, гения и успешной карьеры казалось тогда вполне органичным. Как писала мадам де Сталь, «гений — это здравомыслящий подход к новым идеям. Гений пополняет сокровищницу здравого смысла, он трудится на благо разума» (72, 70). Музыканты, правда, не назначались на должности министров, как некоторые поэты, но они тоже становились властителями дум, ибо творили не только в сфере звуков, а еще и в сфере этико-эстетических идеалов, вмещавшихся тогда в универсальную категорию чувства.

Совершенно естественно для той эпохи, что К. Ф. Д. Шубарт, говоря о музыкальном гении, подчеркивает необходимость прежде всего душевной, и лишь потом собственно музыкальной, одаренности: «Основой музыкальности является сердце, струны которого столь чувствительны, что отзываются на малейшее соприкосновение с гармонией. [...] Можно установить следующие характерные черты, которыми должен обладать музыкальный гений: 1) воодушевление или восторженное

чувство красоты в музыке; 2) большая душевная чуткость, откликающаяся на все благородное и прекрасное, что выражает музыка; сердце является как бы резонирующим инструментом великого композитора — если этот инструмент плох, то композитор никогда не создаст ничего гениального; 3) очень тонкий слух [...]; 4) природное чувство ритма и такта [...]; 5) непреодолимая любовь и тяга к музыке, которая так увлекает, что человек предпочитает музыку всем прочим радостям жизни» (142, 336–337). Кажется, что под этими словами могли бы подписаться Э. Т. А. Гофман или Р. Шуман — настолько романтично они звучат, и действительно, одна из линий преемственности между двумя эпохами проходила через «эстетику чувства». Но в рассуждениях Шубарта отчетливо просматривается и классический идеал «калокагатии», единства добра и красоты, выразителем которого и призван стать истинный гений.

Наиболее глубокая философская трактовка понятия «гений» принадлежит в XVIII веке, по всей очевидности, Канту. Его «Критика способности суждения» повлияла на все области эстетического мышления конца XVIII — первой трети XIX столетий, подытожив вместе с тем почти все, что могло сказать по этому поводу Просвещение. И хотя со времени своего появления (1790) третья «Критика» Канта многократно разбиралась и комментировалась, вчитаемся еще раз в некоторые знаменитые положения оттуда. «Искусство отличается от природы как делание (*facere*) от деятельности или действия вообще, а продукт или результат искусства отличается от продукта природы как произведение (*opus*) от действия (*effectum*). Искусством по праву следовало бы называть только созидание через свободу, то есть произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» (27, V, 318). В XVIII веке, да и позже, подобные суждения воспринимались как сами собой разумеющиеся, однако сейчас несомненна и их историческая локализованность: далеко не во все эпохи и не во всех культурах при художественном творчестве различали целенаправленное делание и некое анонимно-аморфное действие, результатом которого являлось что угодно — состояние (транс, экстаз), настроение, переживание — но не «произведение». Кантовская концепция подразумевала тот тип автономного индивидуально-опусного творчества, который был характерен в первую очередь для новоевропейской культуры, и особенно — для культуры классической эпохи с ее культом разума и свободы. Уже в XIX веке эти понятия могли быть почти враждебными друг другу, ибо идея свободы чаще ассоциировалась с идеей бунта и разрушения, чем с идеей разумного целеполагания.

Кантовское различие «разума» и «рассудка» делало возможным и смысловое сопряжение таких понятий, как «гений» и «правило», «оригинальность» и «образцовость», которые, опять-таки, в XIX веке

были вновь разведены в противоположные стороны. Согласно Канту, «гений — это талант (природное дарование), который дает искусству правило», или, с некоторой вариацией, «гений — это прирожденные задатки души (*ingenium*), через которые природа дает искусству правило» (там же, 322, 323). Здесь постулированы как минимум две идеи: идея естественно-природного происхождения эстетических закономерностей и идея органичного развития искусства. Ведь, если бы «правило» было дано единожды и навсегда, у природы не было бы необходимости порождать новых и новых гениев, но, поскольку исходящее от самой природы не может быть не истинным, то речь должна идти не о ниспровержении вновь приходящими гениями прежних правил, а о постижении ими более высоких, сложных и тонких закономерностей. В воспоминаниях Ф. Вэнера зафиксировано относящееся примерно к 1818–1820 годам высказывание Бетховена, в котором как бы развивается кантовская идея: «В искусстве нет ни одного правила, которое не могло бы быть отменено правилом более высоким» (111, II, 100). В рамках классической эстетики вопрос о том, что гений должен обходиться вообще без правил, обычно не ставился; оговаривалось лишь право гения на утверждение новых художественных законов.

Критериями гениального творчества Кант считал: 1) *оригинальность* — то есть «талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила»; 2) *образцовость* — сочетание оригинальности с логико-формальной безупречностью, ибо бессмыслица тоже может быть «оригинальной»; 3) *интуитивность* — «гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение» и т. д.; 4) *художественность* — «природа предписывает через гения правило не науке, а искусству, и то лишь в том случае, если оно должно быть изящным искусством» (27, V, 323–324). Поскольку разум для Канта — воплощение высшей духовной и нравственной свободы, то, следовательно, художественное творчество и может, и должно быть одновременно как свободным, так и разумным. Но разумное — не синоним рационального или рационалистического; в качестве природно-духовного начала оно способно вобрать в себя и интуитивно-бессознательное, однако все равно «правильное», а не «ложное». У Канта, разумеется, нет таких слов, и разработкой проблем иррационального займются мыслители XIX и XX веков, но в «Критике способности суждения» невольно отражен очень важный момент осознания бессознательного как особой духовной ценности. В предыдущие, причем самые разные времена, художник знал, или думал, что знает, как создается совершенное произведение (вспомним череду стихотворных поэтик, от Горация до Буало). Трактатов, посвященных «анализу красоты» (Хогарт) или рецептам сочинения музыкальных, садово-парковых и прочих композиций, в XVIII веке тоже

было достаточно. Но, как мы уже отмечали, самые великие музыканты словно бы сговорившись перестали публично высказываться о своем творчестве. По-видимому, они понимали, что суть — не в общих правилах, ими вовсе не оспариваемых, а в том, что над правилами или вне правил, и потому не описуемо привычными словами. Это означало наступление конца риторической культуры, которая много веков оперировала «готовыми» понятиями и образами. Однако до апологии бессознательного, до мифологемы безумствующего творца, было еще далеко. Классический гений признавал власть «наития», но был вовсе не чужд здравомыслию.

Самой характерной для эпохи категорией, посредствовавшей между природой и этикетом, между интуицией и рассудительностью, была *категория вкуса*. Как отмечала Е. Шельтинг, специально занимавшаяся этой проблемой, «категория вкуса в XVIII веке охватывает все основные звенья функционирования искусства, предполагающие отношения между художником-творцом, объектом его творчества и воспринимающим субъектом — публикой и критикой» (78, 63). По-видимому, наиболее важной эта категория была для культуры именно первой половины XVIII века, причем прежде всего французской, отличавшейся этикетной регламентированностью. Но о вкусе писали все — и итальянцы, и немцы, и англичане; и философы, и поэты, и музыканты. Вкусу придавали не только эстетическое или этическое значение, но даже и политическое (по мнению мадам де Сталь, «в монархическом государстве привычные условности нередко заменяют голос разума, а светские приличия — истинные чувства, но в государстве республиканском вкус не что иное, как великолепное знание истинного и вечного устройства мира, поэтому нарушить законы вкуса — значит выказать полное незнание природы вещей»; 72, 276). Данное суждение свидетельствует, что государственный строй тоже подлежал в то время вкусовой оценке; искусство же в буквальном смысле *не мыслило себя* в отрыве от категории вкуса.

Мы не будем здесь касаться кантовской аналитики вкуса, а приведем высказывание очень интересного, но практически забытого ныне музыкального мыслителя Антонио Экзимено, автора трактата «О происхождении и правилах Музыки вместе с историей ее прогресса, упадка и обновления» (1774) — трактата, в котором последовательно развивается теория музыки как осмысленного языка. «Коль скоро человек является частью Всего (Tutto), его чувствования должны иметь определенное естественное соответствие со всякой вещью [...]. Искусства, требующие гения, предполагают подражание Природе; поэтому хороший вкус в них заключается в согласии вымышленных предметов с предметами природными. Когда это согласие распознается, оно пробуждает в душе определенное удовольствие, которое называется „ощущением

хорошего вкуса“, и тот, у кого оно есть, чувствует при виде вымышленных предметов те же ощущения, которые подходили бы к предметам природным. [...] Суть вещей столь же неизменна, сколь и законы Природы; стало быть, хороший вкус не подвержен изменениям; хороший вкус в Красноречии, в Поэзии, в Живописи, в Скульптуре, в Музыке на сегодняшний день тот же, каким он был тысячи лет назад. Напротив, дурной вкус обнаруживает себя в экстравагантности, или в несоответствии вымышленных предметов природным. [...] Обстоятельства, позволяющие нам извращать по собственному произволу природу вещей, бесчисленны, поэтому дурной вкус крайне изменчив» (96, 119–120). Высказывание воинствующе классицистское — здесь и идея неизменности законов красоты, и идея подражания природе, и осуждение барочной «экстравагантности». Однако чуть далее Экзимено вносит нюанс, типичный именно для эстетики середины и отчасти второй половины XVIII века: «Я всегда предпочту, чтобы о музыке судил человек, воспитанный и обладающий хорошим вкусом, пусть даже не имеющий понятия о нотных длительностях, нежели какой-нибудь капельмейстер, у которого голова набита контрапунктом и предрассудками» (там же, 121). В этих словах звучит не только общепринятое тогда осуждение «ученой» музыки, но и столь же показательная для той эпохи ориентация на восприятие «нормального» человека, не изощренного знатока, и притом отнюдь не на невежду. Вкус выступает здесь и как врожденное чувство, и как мера вещей. Понятно поэтому, что в концепции Экзимено гений обязан обладать «хорошим» вкусом, то есть вкусом естественным. Но что могло подразумеваться под естественностью в музыке, искусстве, которому тогда возбранялось рисовать картины или подражать звукам природы?

Вопреки распространенному мнению, будто теория мимесиса относилась в XVIII веке также и к музыке, М. С. Морроу, проанализировав большое количество немецкоязычных рецензий 1760–1780-х годов на вновь издававшиеся инструментальные произведения, пришла к заключению, что такие понятия, как «мимесис» или «подражание природе» при обсуждении этих сочинений вообще не использовались (125). Критики описывали форму сочинения — количество частей, периодов, тем; указывали на общий характер, но не пытались услышать в непрограммной музыке какой-либо «сюжет» (это пришло позже, в конце XVIII — начале XIX веков). Поэтому, на наш взгляд, «естественный вкус» мог проявляться в раннеклассической и классической музыке трояко: 1) на уровне материала и формы — как следование универсальным законам красоты, выразившимся в системе общеэстетических категорий (начало — середина — конец; гармония, пропорциональность, симметрия; единство и разнообразие; связность и т. д.); 2) на уровне эмоцио-

нально-этического содержания — как правильное выражение чувств, причем преимущественно благородных и прекрасных; 3) на уровне исполнения — как подчинение определенному этикету общения со слушателем (уважая ближнего, нельзя было вводить его в заблуждение, заставлять разгадывать головоломки, шокировать грубостью или раздражать прихотливой манерностью и т. п.).

По эстетическим и музыкальным текстам можно заметить, что в первой половине XVIII века преобладала ориентация на академический классицизм, нормы которого вырабатывались прежде всего во Франции; вторая же половина века была отмечена новыми веяниями внутри той же системы ценностей («природа — гений — творчество — вкус»). Более сложным стало понимание природы, как в натурфилософском, так и в человеческом смысле; принцип выражения чувств сделался более важным, чем соблюдение этикета; в число качеств, необходимых художнику-гению, были включены смелость, новизна, оригинальность (хотя не упразднились и требования естественности, правдоподобия и благородной простоты). Гениев продолжали судить с позиций «хорошего вкуса», но все же из невольника вкуса гений превратился в законодателя, а некоторые мыслители даже утверждали приоритет гения над этикетными условностями (Д. Дидро: «Правила и законы вкуса для гения — оковы; он рвет их, чтобы взлететь к возвышенному, патетичному, великому»; 22, 350). Возникло понятие «высокого вкуса», несколько отличное от прежнего нормативного «хорошего вкуса». Творчество, преисполненное «высокого вкуса», подразумевало уже и другого слушателя, восприятие которого не было, как прежде, благообразно-усредненным. Произведения, созданные в расчете на такое понимание, вовсе не обязательно должны были нравиться широкой аудитории. В изменившихся условиях философия призывала художника стать знатоком тончайших человеческих чувств, но ведь и от слушателей художник ждал того же самого. «Я признаю, что воображение, — писал Д'Аламбер, — требует тонкого и глубокого изучения наших ощущений; но именно потому не нужно надеяться, что эти оттенки могут быть открыты обыкновенным талантом. Улавливаемые гением, чувствуемые человеком вкуса, замечаемые человеком большого ума, они утеряны для толпы» (59, 446). В 1822 году Бетховен язвительно высказывался о «достойном презрения дешевом вкусе большинства, зачастую стоящем в мире искусства несоизмеримо ниже индивидуального вкуса» (65, № 1115); шестью годами позже Гёте говорил Эккерману: «Мои произведения не могут сделаться популярными; тот, кто думает иначе или стремится их популяризовать, пребывает в заблуждении. Они написаны не для масс, а разве что для немногих людей, которые ищут приблизительно того же, что ищу я, и делят со мной мои стремления» (79, 261).

Все это заставляет нас немного отойти от чисто эстетической проблематики и по необходимости кратко затронуть вопрос об аристократизме высокого классического стиля, в частности, венско-классического стиля в музыке. В отечественном музыкознании этот аспект музыкальной культуры второй половины XVIII века обычно рассматривался с идеологических позиций: с одной стороны, исследователи не могли игнорировать выдающейся роли австрийского императорского двора и целого ряда титулованных меценатов в создании условий для расцвета венско-классической школы, а с другой стороны, биографы Гайдна, Моцарта и Бетховена никогда не жалели красок при описании «унизительного» положения музыканта в аристократической среде (в зарубежной литературе, особенно популярного толка, это тоже является общим местом). Между тем проблема аристократизма в искусстве той эпохи имела, помимо социального, еще и духовный аспект.

Разумеется, отношения между венскими классиками и венскими аристократами складывались отнюдь не идиллически, но все же стремились походить на дружеские с обеих сторон. Этому во многом способствовала политика императора Йозефа II, который не просто говорил о гармонии сословий, но и многое делал для разрушения жесткой социальной иерархии (дарование личного дворянства отличившимся подданным; патент о толерантности, касавшийся евреев; покровительство масонским ложам; отказ от чопорного испанского этикета при дворе; допущение на придворные балы «третьего сословия» и т. д.). Поскольку в конце XVIII века многие дворяне были настроены довольно-таки вольнодумно, разделяя идеи, приходившие из Франции (прежде всего Монтескье и Руссо), или даже сочувствуя французской революции (до казни Людовика XVI и Марии Антуанетты), то эгалитаристские настроения имели успех, и знаменитые музыканты, поэты, художники вели себя в светских салонах как равноправные участники остроумных бесед и изящных досугов. Зарвавшийся аристократ мог спустить Моцарта с лестницы при попустительстве Зальцбургского архиепископа — но никто из венских меценатов никогда не выказывал Моцарту чванливого пренебрежения; Гайдн ощущал себя «капельдинером, а не капельмейстером» в Эстергазе, но никак не в Вене; Бетховен же изначально держался с венскими аристократами на равных. Давний культ высокой музыки в Вене, сочетаясь с просветительскими идеалами и йозефинистским вольномыслием, породил совершенно особую атмосферу, которую можно было бы назвать *духовным аристократизмом*. Этот аристократизм не должен отождествляться ни с придворностью (и стало быть, с регламентированной этикетностью и пышной ритуальностью), ни со снобистской элитарностью, тяготеющей к эзотеризму или к маньеристической вычурности. Музыка венских классиков никогда не была

«придворной», даже если писалась по заказу свыше или посвящалась кому-то из членов императорской фамилии — художники ориентировались на свои собственные представления о должном и прекрасном, а не на диктат заказчика (поэтому Моцарт мог себе позволить ответить на вопрос Йозефа II, не слишком ли много нот в «Похищении из сераля»: «Ровно столько, сколько нужно, Ваше величество»). В Вене имелись придворные композиторы, угождавшие вкусу двора, но венские классики не обязаны были следовать каноническим образцам или подчиняться поверхностной моде. «Малые» мастера создавали необходимый музыкальный фон, однако лицо культуры определяли «герои», то есть гении. Они-то и были законодателями высокого вкуса.

Сама категория вкуса может служить посредствующим звеном между понятиями классического и аристократического. Как известно, латинское «classicus» означает «первоклассный, образцовый» (в Древнем Риме «классиками» назывались граждане, принадлежавшие к первому, наивысшему имущественному разряду или классу). Греческое «aristos» имеет сходный смысл: «наилучший». Оба понятия оценочны по своей природе. В эстетической же сфере для XVIII века важнейшим инструментом оценки являлся вкус. Классическое или аристократическое как бы по определению не может быть безвкусным. Однако вкус — субстанция слишком тонкая, чтобы вполне поддаваться точному измерению. Признание того, что человек обладает вкусом (и тем более — высоким вкусом) равносильно причислению его к кругу избранных — либо «аристократов», либо «классиков». Аристократ, устраивавший свою частную жизнь как нечто самоценно-эстетическое, мог найти общий язык с художником, который, будучи свободным и суверенным в области творчества, приобретал статус духовного аристократа и даже самодержца. Во всяком случае, за творческой личностью признавалось право на принадлежность к элите, к «лучшим», к властителям дум.

Оставив на некоторое время эту проблематику в стороне, попытаемся, как всегда, выяснить, что сами венские классики говорили и думали об универсальной категории вкуса. Заметим сразу же, что высказываний, в которых фигурирует слово «вкус», больше всего у Моцарта — для него это самый ходовой «рабочий» термин, причем Моцарт обычно приводит его на итальянском языке («gusto»). О том, что именно вбирала в себя эта категория для Моцарта, можно лишь строить гипотезы, ибо сам он этого нигде не объясняет. Писем, где Моцарт использует слово «вкус», довольно много; ограничимся лишь несколькими цитатами. «В чем состоит искусство читать *prima vista*? Вот в чем: сыграть пьесу в правильном темпе, как должно, исполнить все ноты, форшлаги etc. с надлежащей *Expression* и *Gusto*, как проставлено, дабы поверили, будто ее сочинил тот же, кто играет» (17.1.1778; I, I/II, III); Леопольд

Моцарт — сыну, по поводу занятий с дилетантами в Париже: «Никто бы не отважился и никто не взял бы Тебя, разве что это будет дама, которая уже хорошо играет, дабы поучиться у Тебя *Gusto*» (там же, 129); Моцарт — отцу, об арии, сочиненной для Алоизии Вебер: «Я желал бы, чтобы и Вы услышали ее, но так, как она исполнялась и пелась там, с подобной *Accuratesse* в *gusto*, *piano* и *forte* (4.2.1778; там же, 136); отзыв Моцарта о музыкальной культуре парижан: «Будь здесь хоть какое-то местечко, где люди имели бы уши, сердце, чтобы чувствовать, лишь немного понимания в музыке, имели бы *gusto*, я от всего сердца смеялся бы над всеми этими делами, но я нахожусь среди настоящих скотов и чудовищ (в том, что касается музыки)» (1.5.1778; там же, 227); мнение Моцарта об игре М. Клементи: «...у него нет ни на крейцер чувства или вкуса — одним словом, голый механик» (12.1.1782; там же, 388).

Собрав эти суждения воедино и сопоставив их с тем, что писали по данному поводу авторы трактатов XVIII века, можно предположить, что «вкус» для Моцарта — неразрывное сочетание правильности и свободы, школы и естественности, точности и изящества, знания и чувства. Похоже, что в его устах «вкус и чувство», «вкус и выражение», «вкус и понимание» — двуединые категории, включавшие в себя и нечто непостижимое, иррациональное, дающееся от бога и проявляющееся в непридуманной душевной грации, а не в заученных «приемах». Поскольку в последней цитате речь шла о Клементи, уместно вспомнить и еще одно сравнение двух виртуозов, состязавшихся в декабре 1781 года в присутствии императора Йозефа. В воспоминаниях К. Диттерсдорфа приводится беседа, случившаяся между ним и императором после этого события: «*Император*: Каково Ваше мнение об этом? Откровенно! — *Я*: В игре Клементи господствует только искусство, в игре же Моцарта — искусство и вкус.— *Император*: То же самое сказал и я» (там же, 387). Такое полное совпадение взглядов у музыкально образованного императора, у гения (Моцарта) и у одного из «малых» классиков (Диттерсдорфа) вполне закономерно, оно — порождение единой венско-классической эстетики с ее головокружительно высокими нормами совершенства. Зная хотя бы клавирные сонаты Клементи, среди которых есть и замечательные, трудно признать суждение Моцарта вполне справедливым, не обусловленным обычной ревностью, если только не учитывать, какая разница существовала тогда между нормативным «хорошим вкусом» эстетических трактатов и журнальных рецензий — и просто «вкусом» в моцартовском, гениально-аристократическом понимании. Впрочем, это понимание было свойственно не только Моцарту. Вспомним хрестоматийно известное высказывание Гайдна, приведенное в письме Леопольда Моцарта к дочери: «Господин Гайдн сказал мне: Говорю Вам перед Богом, как честный человек, Ваш сын — величайший компози-

тор, кого я знаю лично и по имени; у него есть вкус, а сверх того величайшие познания в композиции» (16.2.1785; там же, II/1, 45). Здесь обладание вкусом напрямую приравнивается к высшей одаренности, фактически — к гению, но эти два понятия вовсе не тождественны. Гений — только порождающая, природная сила; вкус подразумевает и отточенное самосознание, как бы изначальное знание меры вещей, гармонии и дисгармонии, добра и зла, допустимого и недопустимого. Такое знание — отличительная примета «лучших», «посвященных», и оно никак не может быть всеобщим достоянием.

В 1770-1780-е годы знаком высокого вкуса стала также любовь к неординарному, своеобразному, трудному для исполнения и восприятия искусству. Моцарт, верный своей иронической манере, замечал в 1782 году: «Чтобы иметь успех, нужно писать вещи, настолько понятные, чтобы их вслед мог пропеть извозчик, либо столь непонятные, чтобы они понравились как раз потому, что ни один разумный человек не сможет их понять» (1, II/1, 33); Гайдн, рекомендуя в 1789 году издателю свою фантазию Hob. XVII/4, сообщал: «Изрядно позабавившись, я сочинил совершенно новое капричио для фортепиано, которое наверняка будет иметь полный успех у знатоков и у незнатоков благодаря своему вкусу, причудливости (*Seltenheit*) и особенной разработке» (82. № 118). Музыка для «знатоков» существовала во все времена, но во второй половине XVIII века установившиеся еще ранее понятия «знаток» и «любитель» претерпели некоторые изменения, что было во многом связано, на наш взгляд, с интенсивным развитием аристократического музицирования (бюргеры и те, кого можно, за отсутствием другого термина, назвать интеллигенцией — университетские преподаватели и студенты, литераторы, артисты — тянулись за аристократией). Название шести сборников клавирных сочинений К. Ф. Э. Баха — «для знатоков и любителей» — отражало эту ситуацию (сборники выходили как раз с 1779 по 1787 год). По музыке включенных туда произведений невозможно сказать, какие из них — для «знатоков», а какие — «для любителей»; технически они вполне доступны подвинутым дилетантам, но своеобразие композиционных решений, прихотливость гармонического языка и эмоциональная сложность рассчитаны, конечно, на понимание избранной аудитории.

И. Ф. Рейхардт проводил в 1774 году различие между тремя категориями причастных к музыке людей. «*Любитель музыки* — это, собственно, тот, кто получает удовольствие при слушании или проигрывании музыкальных пьес, не обременяя себя вниканием в причины этого удовольствия и в правила искусства. В новейшие времена к слушанию и исполнению прибавилось еще и самодеятельное написание музыки, где каждый любитель, в качестве такового, позволяет себе вольное при-

менение квинт и октав, да и вообще всевозможные отклонения от правил искусства, которые, однако, на самом деле основаны на природе нашего слуха и нашего чувства. [...] *Знаток* — это тот, кто дает себе труд изучить правила искусства, насколько это необходимо, чтобы судить о музыкальной пьесе основательно. *Мастер* же только тот, кто в точности знает искусство во всей его полноте, со всеми его правилами и достижениями, применяя их в своих собственных сочинениях» (133, 68–69). Сходные представления сохранились и в начале XIX века (музыкальные словари Г. К. Коха 1802 и 1807 годов). Из этих рассуждений явствует, что граница между знатоками и любителями была достаточно размытой; любитель, изучивший теорию искусства, превращался в знатока, и, при наличии таланта, ничто не мешало ему стать даже мастером. Примеры тому были и в самых высоких общественных кругах — так, Фридрих Великий, прусский принц Луи Фердинанд) эрцгерцог Австрии Рудольф, польский князь Антон Радзивилл сочиняли музыку на уровне «мастеров»; еще больше было дилетантов-исполнителей, владевших своим инструментом вполне профессионально или способных исполнять весьма сложные вокальные партии (этим отличались, например, монархи, принцы и принцессы австрийского двора — Мария Терезия и ее многочисленные дети; Мария Тереза Сицилийская, жена императора Франца II, и эрцгерцог Фердинанд III в 1802 году неоднократно пели сольные партии в оратории Гайдна «Сотворение мира» наряду с придворными профессиональными вокалистами в закрытых дворцовых концертах; см.: 106, 493). Любительское исполнительство было развито в Вене и в некоторых городах Германии настолько высоко, что технической разницы между дилетантами и профессионалами подчас не существовало. Как отмечал К. Горчанский, Моцарт сам исполнял в своих академиях те концерты, которые он сочинял «для совершенно обычной юной дамы из бюргерского сословия (Барбары Плойер), которая не являлась ни именитой виртуозкой, ни концертующим чудо-ребенком» (109, 64). Наиболее масштабные фортепианные произведения венских классиков обычно были рассчитаны на исполнительские возможности именно конкретных любителей, а чаще — любителейниц: таковы фантазия и соната Моцарта с-moll, посвященные его ученице Терезе фон Траттнер, большая соната Es-dur Гайдна, посвященная Терезе Янсен, соната op. 7 Бетховена, посвященная Барбаре фон Кеглевич, и др. Следовательно, в сфере исполнительства граница между профессионалами и дилетантами проходила за пределами собственно музыки: она заключалась в том, что дилетанты не получали за свои выступления денег, и средства к существованию давало им не искусство. Это обстоятельство в какой-то мере приравнивало их к «свободным художникам», которые, правда, деньги за свою деятельность

получали, но творили вовсе не ради денег, а ради искусства как такового. Гайдн в 1802 году выражал пожелание, чтобы его считали «не совсем недостойным жрецом сего священного искусства» и объяснял побудительные мотивы своего творчества следующим образом: «Часто, когда передо мной вставали всевозможные препятствия, всячески противодействовавшие моим трудам; когда нередко иссякали мои духовные и телесные силы и мне становилось трудно следовать дальше по избранному мною пути, некое тайное чувство нашептывало мне тогда: „Вокруг столь мало веселых и довольных людей; их постоянно преследуют заботы и печали; возможно, твои сочинения вдруг станут источником, из которого обремененный заботами и делами человек почерпнет несколько мгновений покоя и отдохновения“. Это становилось тогда мощным побудительным основанием стремиться вперед, и это же — причина того, что я и сейчас с сердечным веселием оглядываюсь на труды в искусстве, которым я на протяжении долгой череды лет отдавался с непрекращающимся напряжением сил и усердием» (82, № 315). Словесный ряд, отобранный Гайдном для определения характера своего творчества — «веселье, довольство, покой, отдохновение» — соответствует не только внутреннему облику самого композитора, но и, как ни странно, идеалу любительского, дилетантского в исконном смысле этого слова, музицирования. Мотив самоотверженного служения «божественному искусству» постоянно звучит и в высказываниях Бетховена. Обращаясь в 1807 году к дирекции королевско-императорских театров в надежде получить постоянную должность, он писал: «Так как путеводной нитью для нижеподписавшегося искони являлось не столько *добывание хлеба насущного*, сколько — в гораздо большей степени — *служение искусству*, облагораживание вкуса и устремление музыкального гения к высоким идеалам и совершенству, то он не избег, конечно, частых принесений в жертву музе своего благополучия и выгоды» (63, № 163); эта же мысль с некоторыми вариациями была высказана в письме 1809 года к издателю Дж. Томсону (там же, № 230); в 1823 году Бетховен сообщал другому издателю, К. Ф. Петерсу: «Когда я пишу, я — благодарение Богу — никогда не думаю о выгоде, а только о том, *как я пишу*» (110, № 1088).

Культ гения и аристократизм среды, в которой распространялась музыка венских классиков, породили идеал художника как существа несколько неотмирного, нестяжательного и немеркантильного. Возможно, в наибольшей мере этому идеалу соответствовал Моцарт, совершенно не умеющий зарабатывать, копить или даже расчетливо тратить деньги¹. Гайдн был куда более практичным человеком, но возрас-

¹ Мнение, будто в последние годы жизни Моцарт был «нищим», легко опровергается цифрами его доходов; иной вопрос, на что уходили получаемые денежные суммы. См. об этом, в

тавшая с годами сумма жалованья и пенсии у князей Эстергази позволяла ему ощущать себя творчески независимым. В самой же противоречивой ситуации оказался Бетховен, как раз вынужденный зарабатывать на жизнь своими произведениями и по возможности выгодно сбывать их издателям, но одновременно считавший необходимым всячески декларировать свою бескорыстность или непрактичность — этого требовал его статус свободного художника, вращавшегося в аристократических кругах и сочинявшего лишь то, что ему самому хотелось и так, как ему самому нравилось. Почти во всех письмах Бетховена к издателям, с ранних до поздних лет, присутствует один и тот же рефрен: композитор уверяет, что он не торгаш, а артист, и не очень-то смыслит в денежных расчетах, а если и запрашивает высокие гонорары, то не из корысти, а по другим причинам (из соображений престижа, из необходимости помогать родным и обеспечивать будущее племянника Карла, и т. д.). Известно, что Бетховен неохотно занимался преподаванием, но если такое случалось, он обычно не брал с учеников платы — Карла Черни и Фердинанда Риса он обучал задаром потому, что они были талантливы и притом бедны, а в домах венских аристократок-любительниц он не хотел выглядеть наемным репетитором и соглашался давать уроки только из личной симпатии.

«Большой стиль» и «высокий вкус» классической музыки были, в сущности, аристократическими явлениями, ибо в искусстве воцарилась «власть лучших», ориентация на творчество гениев и стремление к органическому сочетанию совершенства и оригинальности. С другой стороны, любительское аристократическое музицирование, понятое как свободное художество, а не как простая забава, несомненно повлияло на усложнение музыкального языка венских классиков как в сфере формы, так и в сфере содержания. Эволюция явно шла от легкого, приятного и искусно-естественного «галантного» стиля середины века к высокому классическому стилю. И если, например, прообразом раннеклассической сонаты была светская беседа или чувствительное излияние, то в конце XVIII — начале XIX веков, при сохранении прежних топосов, появились и новые: пылкий монолог, поэма, драма и даже трагедия, что позволило данному жанру вообще выйти за рамки сугубо камерного искусства.

Во времена Моцарта и Гайдна существовала, как мы уже говорили, разница между «хорошим вкусом» и просто «вкусом». В эпоху Бетховена обозначился и конфликт между «высоким вкусом» и «вкусом большинства». Аристократической аудитории бетховенских сочинений подчас нравилось именно то, что вызывало недоумение или протест со сто-

роны критиков, выразивших мнение широкой музыкальной публики. В рецензии лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» на три сонаты ор. 12 для скрипки и фортепиано, в частности, говорилось: «Ученость, ученость и еще много раз ученость, а натуральности, напева — нет! Строго говоря, это какая-то *сплошная ученость при отсутствии хорошего метода*; малоинтересная взъерошенность; погоня за какими-то диковинными модуляциями; отвращение к общепринятым связям; и при этом такое нагромождение трудности на трудность, что теряется всякое терпение и пропадает удовольствие» (5.6.1799; цит. по: 63, 126). Мы не приводим текста рецензии целиком, но далее в ней говорится, что критик вовсе не считает сонаты безнадежно плохими — просто они явно превосходят скромные силы рядовых любителей музыки. Если вдуматься в характер упреков рецензента, то можно уловить в них не только «антибарочную», но и «антиавангардную» направленность. Разве многих признанных ныне классиков музыки XX века не обвиняли в погоне за диковинными эффектами и в нагромождении трудностей назло рядовому слушателю, желающему получить от музыки удовольствие? В культурологическом смысле *классика* и *авангард* не исключают друг друга (то есть классическое искусство может быть авангардным по духу, и наоборот); несовместимыми понятиями являются *классицизм* и *авангард* (до тех пор, пока авангард сам по себе не становится нормой и обрастает академическими традициями). Хотя к венской классике никогда, насколько нам известно, не прилагалось понятие авангарда, в контексте музыкальной культуры конца XVIII — начала XIX веков такое сравнение, на наш взгляд, возможно (конечно, при ряде необходимых оговорок). Совершенно не намереваясь решить в немногих словах столь сложный вопрос, позволим себе все же заметить, что, помимо традиционной концепции творческой преемственности в европейской музыке XIX—XX веков (Бетховен — Лист — Брамс — Брукнер — Малер — Шостакович и т. д.), вполне доказуема и другая, «авангардная», генетическая линия (венские классики — нововенская школа — дармштадтский авангард); в первом случае речь может идти о наследовании определенной образной сферы, жанров, форм, даже некоторых музыкальных идиом (интонаций, ритмов, гармоний), но во втором случае подразумевается нечто иное — сам «авангардный» тип мышления, который, при сознательном избегании прямых языковых связей, выражается в сохранении той же системы ценностей. О том, какие это ценности, мы уже неоднократно здесь упоминали: духовная свобода художника при строгой самодисциплине, неудержимое стремление вперед при сохранении понятия совершенного произведения, следование «высокому вкусу», осознание прекрасного как трудного, а интеллектуального — как духовного, и т. д. Разумеется, между венской классикой и авангардом XX века имеется

и множество культурно-типологических различий (здесь не место рассматривать их подробно). Но, вероятно, стоит задуматься над проблемой, поставленной А. В. Михайловым в докладе на российско-германском симпозиуме, проходившем в Московской консерватории в мае 1995 года: «Невозможность авангарда», то есть невозможность авангардного мышления в культуре конца XX столетия. «Авангард как понятие („развитие, прогресс“) уже принадлежит истории», — говорил ученый. — «Никакой музыкант не может быть впереди других в историческом смысле. Музыка переиначивает свои исторические границы, но сами границы возвращают ее назад, в историю» (записано со слов докладчика). Однако, продолжая высказанную здесь мысль, можно добавить, что по этим же причинам в конце XX века приходится констатировать и «невозможность классики» — то есть вновь создаваемого высокого искусства, которое строило бы себя как универсальное и образцовое, но притом и находилось бы «впереди» по отношению к некоему «хорошему» среднему уровню. В эпоху венских классиков такое искусство ориентировалось на восприятие избранных (просвещенных аристократов-любителей или профессионального музыкантского круга), хотя те же самые композиторы с удовольствием могли сочинять и что-то более популярное, нисходя до требований просто «хорошего» вкуса. Примеров тому больше всего, естественно, в сфере комической оперы и в некоторых жанрах камерной музыки (сонаты, вариации, песни и т. д.).

Однако и в подобных случаях венские классики никогда не позволяли себе опускаться до банальности или, тем паче, вульгарности; следовательно, аристократизм как духовная доминанта проявлялся и в этике малых жанров. Соблюдение этикета общения с публикой тоже считалось в XVIII веке одной из примет музыкантского профессионализма. В рамках избранного жанра художник мог, в сущности, делать почти все, что угодно, но он обязан был с самого начала оговорить условия «игры» («большая соната», «соната в концертирующем стиле», «соната quasi una fantasia» принадлежат как раз к таким необходимым авторским оговоркам). Этим правилам следовал даже Бетховен, вошедший в историю музыки с репутацией «революционера» и «бунтаря». Редко кто из музыкантов обращает внимание на то, что две легкие сонаты op. 49, играемые обычно учениками музыкальных школ, и «большие» сонаты op. 7 и op. 13, входящие в репертуар концертирующих пианистов, были написаны в один и тот же период 1795–1798 годов. Стилистический контраст столь велик, что можно подумать, будто сонаты op. 49 сочинены словно бы в пику тем рецензентам, которые корили Бетховена за «безвкусицу» и увлечение «диковинными модуляциями», однако мы знаем, что композитор не придавал этим выпадам особого значения. Сонаты op. 49 сознательно подчинены всем правилам «хоро-

шего тона», потому что предназначались, по-видимому, кому-то из венских аристократок — учениц и поклонниц Бетховена. В них господствуют такие категории, как благородная простота и непринужденное изящество, изысканность без какой-либо претенциозности, избегание всяких крайностей (как технических, так и эмоциональных) при особо тонкой проработке деталей. Здесь как бы встречаются и с улыбкой кланяются друг другу уже ушедший в прошлое «галантный стиль» с его светской грацией и еще не наступивший венский бидермайер с его домашней уютностью (вероятно, такое впечатление не случайно, ведь эти «малые» стили выросли на почве любительского музицирования). Но, в отличие от салонной музыки XIX века — ноктюрнов Дж. Фильда, «Песен без слов» Ф. Мендельсона и др. — у Бетховена в его легких сонатах ор. 49 и ор. 79, равно как в багателях ор. 33, ор. 119 и ор. 126, преобладает не льющийся из сердца мелодизм и не увлекательно-поэтическая танцевальность, а артистическо-аристократическое любование деталями, тщательность отбора и безупречность выполнения которых заставляет вспомнить о технике миниатюрных эмалевых портретов XVIII — начала XIX веков. Объединенные в опусе 49 две двухчастные сонаты содержат, если вслушаться и присмотреться, несколько самых важных для классического стиля топосов: меланхолическую элегию, пастораль, светскую беседу и, наконец, менуэт — танец танцев XVIII века (подробнее об этом см.: 114, 351–353). Подобной музыки, внешне простой, но внутренне весьма изысканной, еще больше у Гайдна и Моцарта, однако именно в творчестве Бетховена одновременное присутствие «высокого» (героического, патетического и т. п.) и «изящного» стилей производит особенно яркое впечатление.

Все, о чем говорилось ранее применительно к музыкальной и не только музыкальной эстетике классической эпохи — культ Разума и Чувства, Гения и Вкуса, Оригинальности и Естественности, Свободы и Этикета — порождало довольно развернутую систему категорий и критериев, при помощи которых музыка, создававшаяся тогда, оценивалась как ее творцами, так и слушателями, делившимися на «любителей», «знатоков» и «мастеров» (профессионалы ведь тоже составляли часть публики).

Данная система категорий и критериев была безусловно этически ориентированной. Единство понятий *истины*, *добра* и *красоты* принималось как аксиома. Зло, жестокость, уродство, порок отнюдь не исключались из картины мира, но в музыкальной эстетике практически отсутствовали такие категории, как *отвратительное*, *пошлое*, *безобразное*, *вульгарное* (они использовались иногда негодующими рецензентами, однако композиторы, насколько нам известно, не прибегали сознательно к применению подобных эффектов в художественных целях). Иерархия аффектов и жанров (высокие — средние — низкие) также

траговалась с позиций «нового антропоцентризма», то есть исходя из задачи выражения в искусстве лучших черт человеческой природы, и в этом смысле «пафос» и «этос», «возвышенное» и «приятное» были этически почти равнозначны.

Стремление к «пафосу» вело художника к созданию крупных, величественных, сложных произведений; следование же «этосу» — к появлению сочинений изящно-пропорциональных, приятных, не обременительных для восприятия. Но в обоих случаях искусство считалось делом гения и вкуса, и желанным результатом было появление *opus perfectum et absolutum* — совершенного самодостаточного произведения, в идеале — шедевра. В этом тоже сказывался аристократизм поэтики классического стиля — аристократизм как стремление к лучшему и в сфере «трудного», и в сфере «легкого».

Идея *трудности прекрасного и доброго*, отвергавшаяся «хорошим вкусом» середины XVIII столетия, была вновь поднята на щит классиками, для которых мерилom ценности был «высокий вкус»: Гердером, Шиллером, Гёте, Моцартом, Бетховеном.

В трактате «Каллиопа» (издан в 1800 году) Гердер, рассуждая о «приятном» и «прекрасном», возводил последнее понятие к древнегреческой «калокагатии» и к древнеримскому толкованию прекрасного (*pulchrum*) как «достойного» и «прославленного». По мнению Гердера, «отсюда часто встречающиеся у греков поговорки: прекрасное *трудно*, прекрасного *немного*, прекраснейшее — это *превосходнейшее, высшее*» (10, 200–201). Гёте в романе «Избирательное сродство» (1809) устами своей героини Оттилии утверждал: «Предмет искусства — трудное и доброе. Видя, как трудное исполняется с легкостью, мы получаем наглядное представление о невозможном» (16, VI, 355). О Моцарте в «Музыкальном журнале» К. Ф. Крамера за 1788 год говорилось: «...он проявляет решительную склонность к трудному и непривычному. Но при этом какими он обладает значительными и возвышенными мыслями, выдающими смелость духа!» (цит. по: 1, II/1, 389). Наконец, в 1817 году Бетховен в своем письме к издателю З. А. Штейнеру, готовившему к печати фортепианную сонату ор. 101, высказался еще более определенно: «Что касается наименования новой сонаты, то тут ничего другого не потребуется, кроме как перенести на нее титул, полученный от Венской м[узыкальной] г[азеты] симфонией в А, то есть: „трудноисполнимая соната в А“². [...] Этим сказано все, ибо то, что трудно, является прекрасным, добрым, великим и т. д.: каждый человек, таким образом, усмотрит в этом названии самую щедрую похвалу, какая только может быть, ибо *трудное вгоняет в пот*» (65, № 750). Любопытно, что

² Седьмая симфония и соната ор. 101 написаны в А-dur.

последняя фраза имеет аналогию в письме Моцарта к отцу от 26 мая 1784 года, где речь идет о фортепианных концертах, в частности, B-dur K. 450 и D-dur K. 451: «Я не в состоянии сделать выбор между двумя этими концертами — я почитаю их за концерты, что заставляют попеть» (1, II/1, 193); хотя Моцарт не пользуется возвышенной лексикой, в его тоне явно звучит «самая щедрая похвала» своему мастерству.

Категория трудного была связана не только с понятием калокагатии, но и с такими этико-эстетическими понятиями, как «героическое», «смелое» и «новое». Собственно, «героическое» как сочетание прекрасного и доброго содержалось уже в категории виртуозного, и музыканты с гордостью помнили, что «виртуоз» буквально означает «доблестный» (так, виртуозность, символизировавшая царственный блеск, рыцарственность и готовность к подвижничеству, была непременным атрибутом героических партий в опере-серии). Но особое значение категория героического приобрела в искусстве конца XVIII — начала XIX веков в связи с революционными и военными событиями, охватившими всю Европу. Героика проникла в творчество даже тех художников, которые казались далекими от политики (Д. Чимароза, опера в глюковском духе «Горации и Куриации», 1796), а также в те жанры, где она вообще не предусматривалась (Гайдн, Месса In tempore belli C-dur и так называемая «Нельсон-месса» d-moll — 1796 и 1798; Бетховен, соната op. 26 с траурным маршем «На смерть героя», 1801). Потребность в героике могла принимать самые разные формы: 1) высшую, то есть классическую, в которой героическое исследовалось во всей сложности своей философско-нравственной проблематики, как, например, в «Героической симфонии» Бетховена; 2) классицистскую, трактовавшую героическое более прямолинейно и, если угодно, тенденциозно, через аллегорические параллели между героями древности и современными правителями и полководцами; искусство такого рода могло быть вполне высоким по стилю, но не «трудным» в этико-эстетическом отношении (много подобной музыки сочинялось во Франции революционных лет и времени правления Наполеона; из венской классики сюда следует отнести лишь бетховенскую «Победу Веллингтона, или Битву при Виттории»); 3) форму массового по духу и не «высокого» по стилю искусства — это музыка действ под открытым небом, траурных и триумфальных шествий, парадов, патриотических гимнов, песен ополченцев и т. п. Когда эпоха возжадала маршей, «высокому вкусу» пришлось несколько потесниться, однако, с другой стороны, небывалое до этого яркое разнообразие фона и всамделишность переживавшихся исторических событий позволили достичь истинно классических вершин в «героических» сочинениях Бетховена 1802–1812 годов. Любопытно, однако, что в XVIII веке имелось и другое представление о героическом, сформули-

рованное, в частности, Зульцером, философствовавшим задолго до наступления революционной эпохи: «Героическое, впрочем, состоит не только в воинственных деяниях или в осуществлении смелых предприятий; бывают и тихие героические добродетели. Все, для чего требуется выдающаяся сила духа и необычайная душевная стойкость, является героическим» (145, II, 577). Если расширить категорию героического в эту сторону, то мы опять вернемся в сферу «великого и возвышенного», где повстречаемся с такими носителями «тихих героических добродетелей», как глюковские Альцеста и Ифигения, моцартовские Илия, Констанца и Памина — то есть героика окажется вполне сочетаемой и с женственным началом, лишенным воинственности — или, наоборот, с мужественным, но стремящимся к нравственным, а не кровавым подвигам (излюбленный в XVIII веке сюжет «Милосердие Тита»).

В эстетической энциклопедии Зульцера среди категорий, достойных отдельной статьи, присутствует и категория «смелого» («Kühn»): «Смелость свойственна преимущественно сильным душам, которые, благодаря ощущению своей силы, предпринимают вещи, на которые другие бы не отважились. Поэтому среди всех проявлений душевной силы нет ничего, что так мощно притягивало бы к себе и возбуждало бы высочайшее наше уважение, как соединение прекрасного и доброго со смелым. [...] Смелое принадлежит к величайшим эстетическим красотам, ибо оно вызывает изумление и почтение. [...] Из смелости возникает обычно возвышенное в мыслях, в чувствах и в деяниях. Стало быть, она относится к важнейшим эстетическим материям» (там же, III, 70–72). Примеры смелости, приводимые Зульцером, находятся явно в разных логических рядах, но все равно интересны. Он говорит о «смелости гения», который изобретает необычные художественные средства; о «смелости суждения», образцом которой является Ж.-Ж. Руссо — и о «смелости сердца», запечатленной в таких творениях, как «Илиада» Гомера, трагедии Эсхила, «Потерянный рай» Мильтона, «Мессия» Генделя и драмы Шекспира. Все это в представлениях эпохи Просвещения — высокая классика, и хотя среди примеров похвальной смелости фигурирует только одно музыкальное произведение («Мессия»), вполне понятно, что ничто не мешало распространять данную категорию и на творчество музыкальных гениев второй половины XVIII столетия. Слова, которыми пушкинский Сальери выражает свое восхищение музыкой Моцарта — «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» — были не просто найдены поэтом, а будто бы «подслушаны» у классической эпохи, которая нередко судила о высоком искусстве именно в таких терминах (они были, подчеркнем это, в большой мере эстетическими терминами).

Казалось бы, почитание смелого должно было повлечь за собой безоговорочное признание и ценности *нового*, однако с этим обстояло вовсе не столь однозначно. Зульцер, в частности, в данном вопросе предпочитает академическое здравомыслие безоглядному дерзанию, и многие его рассуждения, несмотря на внешнюю обыденность, на самом деле не лишены тонкости: «... новое уже само по себе эстетично, поскольку оно притягивает внимание и производит более сильное и определенное впечатление, чем нечто обычное того же рода. Но совершенно чуждым оно быть не должно, потому что это не поддается легкому или достаточно быстрому схватыванию. Полностью чуждые предметы, которые мы не можем сравнить ни с какими знаковыми подобными объектами, зачастую вовсе не притягивают к себе [...]: они подобны незнакомым словам, с которыми не связаны никакие понятия; они находятся вне сферы нашей способности представления» (145, III, 517).

Категория *нового*, в принципе, постоянно присутствовала в европейской культуре, являясь, вероятно, одним из существенных качеств европейской ментальности. Для этой ментальности всегда, даже во времена господства традиционалистских культурных установок, было характерно творческое и активное отношение к канону (религиозному, поведенческому, художественному и т. д.). Но особое значение эта категория приобрела в эпоху Ренессанса, хотя предпосылки для культа «нового» возникли, как утверждают некоторые историки, еще в XIII веке в связи с нарастанием эсхатологических настроений (см.: 39, 180–181); пережив небывалые бедствия — войны, чуму, голод и т. д. — многие люди уверовали, что близится конец света, вслед за которым, однако, настанет «новая жизнь», истинное царство Христа. Так «новое» было осознано как сакральная ценность, не противоречащая учению церкви. С наступлением Ренессанса эта идея приобрела иное значение: появилось ощущение, что «золотой век» чуть ли уже не настал, или что он близок и достижим, но для его обретения нужно двигаться как вперед, к «новому», так и назад, к лучшим временам человечества — к греко-римской классической античности. Отсюда — решительная критика «старого» (варварского, средневекового) и притом восторженное отношение к «древнему» (античному). Если пара понятий *vetus — novus* («старое» — «новое») составляла антитезу, то другая пара, *antiquus — modernus* («древнее» — «современное»), наоборот, являлась взаимодополняющей, как, например, в названии знаменитого трактата Н. Винченцино «L'antica musica ridotta alla moderna prattica» (1555). И соответственно «старое» виделось врагом «современного», а «древнее», напротив, представлялось союзником «нового» (или соперником, но таким соперником, которым восхищаются и которому стремятся подражать, чтобы превзойти — как в «споре о древних и новых»). Совершенно

не случайно *новый* вид искусства — музыкальная драма — возник из идеи воскрешения *древней* трагедии: такова была диалектика категории нового в культуре XVI—XVII веков. И столь же не случайно многих музыкантов этого периода исследователи нашего времени иногда именуют «авангардистами», сознательно проецируя в прошлое это понятие XX века — уж очень смело рвались экспериментаторы конца XVI — первой половины XVII веков в неведомое, додумываясь до идей, поражающих и ныне своей созвучностью современным поискам в области звука (микрохроматика), гармонии (полиmodalность, диссонантность), формы и т. д.

В XVII веке новое еще могло быть предметом особой гордости художника и его самоцелью; в классическую эпоху отношение к этой категории стало более уравновешенным. Хотя мы говорили о возможной параллели между «авангардным» и «классическим» мышлением, наши рассуждения касались в основном «аристократизма» того и другого искусства, его нацеленности на духовное и формальное превосходство над некоей обыденной средой. В отношении же к категории нового различия весьма существенны. Если для музыканта авангардного типа возможно поставить своей целью создание абсолютно нового музыкального языка, сознательно избавленного от исторической памяти, от груза интонационных реминисценций, не напоминающего никакую музыку прошлого (А. Веберн, Э. Варез, раннее творчество П. Булеза), то для композитора классической эпохи это нереально в силу природы его мышления. Классическая музыка, еще раз подчеркнем, ориентирована на слушателя, пусть на высокообразованного, однако имеющего тот же культурный «тезаурус», что и сам композитор. Поскольку цель такой музыки — *общение*, то содержащееся в ней *сообщение* не должно быть, по справедливому замечанию Зюльцера, настолько новым, чтобы его нельзя было схватить (*fassen*) — то есть классический музыкальный язык не может строить себя как нечто вновь изобретенное, не имеющее связей с уже знакомым и привычным. «Новое необходимо лишь там,— продолжал Зюльцер,— где старое либо недостаточно жизненно, либо недостаточно сильно. [...] Неумеренная жажда новизны часто возникает из легкомыслия: так детям нужны все новые и новые предметы для времяпрепровождения, поскольку они не в состоянии использовать то, что уже имеется» (145, III, 518).

Следовательно, критерий новизны не был в музыкальной эстетике классической эпохи априорно положительным: искушенные критики и сами мастера различали между осознанной и необходимой новизной (которая в этом случае сближалась с другими атрибутами «оригинального гения» — смелостью, возвышенностью мыслей, приверженностью высокому стилю, понятием трудно-прекрасного) — и новизной «легко-

мысленной», рассчитанной на внешний эффект и граничащей с «дурным вкусом». Классики довольно редко декларировали новизну своих сочинений, заявляя о ней лишь тогда, когда действительно речь шла о каких-то существенных открытиях. Так, в двух письмах Гайдна, написанных 3 декабря 1781 года и адресованных известному швейцарскому писателю И. К. Лафатеру и князю К. Э. цу Эттинген-Валлерштейну, вниманию этих «друзей музыкального искусства» предлагаются квартеты ор. 33, сочиненные «новым, совершенно особым образом» (82, № 39 и 40); новизна в данном случае состояла не в ломке сложившегося классического цикла и не в каких-то формальных экспериментах, а в ином, нежели прежде, содержательном наполнении жанра струнного квартета и в ином ощущении музыкального времени (см.: 137, 25). Бетховен в письмах от 18 октября и 18 декабря 1802 года сообщал издателю Г. Гертелю о своих фортепианных вариациях ор. 34 и ор. 35: «Я сочинил два вариационных цикла. [...] Оба они разработаны в совершенно новой манере, и каждый из них — по-другому, особым образом. [...] Обычно я только от других узнаю о том, что в моих сочинениях имеются новые идеи; сам же я никогда не замечаю этого. На этот раз, однако, я должен Вас и сам заверить, что манера, в которой я написал оба цикла, является действительно *новой*»: «Вместо всякой шумихи насчет новой методы сочинения [вариаций], каковую подняли бы в подобном случае наши господа-соседи галло-франки (как, например, один французский композитор презентовал мне фуги „après une nouvelle Méthode“, заключающейся в том, что *фуга уже более вовсе не фуга*) — я хотел бы обратить внимание непосвященных только на то, что эти вариации все же отличаются от других» (63, № 65 и 69). Приведенные здесь высказывания Бетховена неоднократно комментировались, и мы выделим только два штриха: во-первых, композитор, уже заимевший у критиков славу ниспровергателя принятых норм, отрешивается от укоров в нарочитом оригинальничаньи (о своем новаторстве он якобы узнает только от других, то есть оно возникает не из «головы», а из природы вещей); во-вторых же, как серьезный мастер, Бетховен вовсе не приветствует разрушение разумных правил кем бы то ни было. Специалистам-бетхововедам известно, что в автографе второго письма вместо слов «французский композитор» первоначально стояла конкретная фамилия Антонина Рейхи — приятеля Бетховена по боннской капелле и соученика в венском «классе» Альбрехтсбергера, волею судеб оказавшегося французским подданным. Ни о какой личной неприязни здесь речи быть не могло. Но 36 фортепианных фуг Рейхи, изданных в 1804 году (между прочим, с посвящением Гайдну), действительно отличались редкостной и даже вызывающей экстравагантностью: некоторые из них были тонально незамкнутыми; фуга № 20 содержала тритоновый ответ; тональ-

ный план фуги № 29 строился по цепочке увеличенных трезвучий и т. п. (подробнее см.: 50, 140–142). Бетховен как *классик* не мог смириться с тем, что «фуга уже более вовсе не фуга» — для него это был вопрос не личных отношений, а эстетических принципов, восходящих к опять же классическому горацевскому «*est modus in rebus*»...

Ощущение «меры в вещах» с одной стороны, полагало пределы сознательному дерзанию, но, с другой стороны, давало гению внутреннюю свободу — право быть новым или традиционным в зависимости от свойств задуманного произведения. Новое, оригинальное, смелое, трудное были уместными и естественными в высших жанрах и в крупномасштабных формах — и здесь, помимо прочих взаимосвязанных понятий, критерием авторской и слушательской оценки являлось также единство «*великого и возвышенного*». В эстетическом лексиконе классической эпохи эти слова обычно использовались как идиоматическое выражение (наподобие парного понятия «*доброе и прекрасное*»), хотя разница между «*великим*» и «*возвышенным*» существовала (см., например, «Критику способности суждения» Канта: 27, V, 252–257: величина, по мнению философа, чисто количественное понятие, а ощущение возвышенного — качественное, связанное только с человеческим восприятием, устремленным к бесконечному и абсолютному). В музыкальной эстетике «*великое*» могло пониматься и как «*большое*», и как «*высокое*», поскольку в немецком, французском, итальянском языках для этого существовало одно слово (*gross; grand; grande*). Если речь шла о произведении, то «*великое/большое/высокое*» подразумевало принадлежность к одному из высших жанров, значительность содержания, изрядную протяженность во времени, деление на крупные части, привлечение крупных исполнительских сил или требование личной музыкантской «*доблести*» (виртуозности), наличие ярких контрастов и смелых новшеств и т. д. Всему этому чаще всего сопутствовало и «*возвышенное*» как направленное «*вверх*» и «*вперед*», в сферу духовного, этического и эстетического идеала, и выражавшееся в соответствующей проблематике (религиозной, натурфилософской, героической, нравственной), равно как в «*высоком стиле*» музыкального языка. Гайдн, к примеру, желая похвалить оперу Й. Вейгля «*Принцесса Д'Амальфи*», писал ему на другой день после премьеры: «*Она нова по мысли, возвышенна, преисполнена выразительности — короче, шедевр*» (11.1.1794; 82, № 204); о своих сочинениях, предлагаемых издателям, он обычно отзывался скромнее, используя вместо упомянутых выше понятий другое излюбленное слово — «*prächtig*» («*великолепный*», «*роскошный*», «*замечательный*»), означавшее, по сути, то же самое — крупные размеры, высокий стиль, мастерскую разработку. Интересна, как весьма типичная, оценочная дифференциация произведений в письме Гайдна к лондонскому

издателю У. Форстеру от 8 апреля 1787 года, где к продаже предлагаются «шесть великолепных (prächtige) симфоний, один большой (grosses) клавирный концерт, три маленьких (kleine) дивертисмента для начинающих с клавиром, скрипкой и басом, и одна сольная клавирная соната» (там же, № 81) — произведения расположены строго по иерархии жанров, но «великолепными», то есть не просто «большими», а «возвышенными», «блестящими», «смелыми», названы только симфонии (речь шла о «Парижских» симфониях № 82–87). Правда, в 1790 году Гайдн писал издателю Артариа о «двенадцати новых чрезвычайно великолепных менуэтах и двенадцати трио»; эти оркестровые менуэты не сохранились, но, по мнению исследователей, они предназначались для свадебных торжеств князя Валлерштейна и, вероятно, действительно отличались от обычной бальной музыки (см. там же, № 129 и 137). Бетховен в письме к П. Зимроку от 10 марта 1823 года предлагал ему увертюру ор. 124 «Освящение дома», написанную «im grossen Stile» (110, № 1083) — это можно переводить как в «высоком/возвышенном», так и в «большом/великолепном» стиле, особенно если учесть, что музыкальный язык увертюры несколько стилизован под генделевскую «царственность». В целом ряде бетховенских писем 1823–1825 годов композитор характеризует Торжественную мессу как свое «grösstes Werk», что, опять же, можно понять и как «величайшее», и как «крупнейшее» произведение; эпитет «возвышенное» отсутствует, но подразумевается сам собой, коль скоро речь идет о церковном сочинении. «Великое и возвышенное» безотносительно к музыкальным жанрам использовались в классическую эпоху для обозначения свойств гениальной природы. Такую природу увидел в молодом Бетховене профессор Б. Фишених, писавший о нем жене Шиллера Шарлотте: «...насколько я его знаю, он весь устремлен к великому и возвышенному»; далее сообщалось о намерении Бетховена положить на музыку «Оду к радости» Шиллера (147, I, 282).

Дополняющей противоположностью «великого» в классической эстетике было «малое». Зульцер, упоминая «два вида красоты», описанных еще Цицероном в диалоге «Об обязанностях» — то есть красоты мужественной и женственной, воплощающей соответственно достоинство и грацию, полагал, что существует и третий тип — «малое» (Klein); этот тип связан с понятием «детского» — преходящего, мимолетного, но милого и приятного. «Великое служит для возбуждения страстей, а малое — для их утихомиривания, первое — для усиления, второе — для смягчения духа» (145, III, 51–62). Требования высокого вкуса остаются неизменными и здесь, но в «малом» они обращены на всевозможные тонкости. Примером тому является статья «Песня» (Lied), написанная для Зульцеровской энциклопедии И. А. П. Шульцем — признанным мастером данного жанра. Шульц начинает с опровержения поверхност-

ного мнения, будто песни сочинять легко — напротив, очень трудно писать просто и притом выразительно. Композитор должен учитывать множество факторов воздействия и обладать изысканным слухом и эстетическим чутьем. Он обязан знать свойства всех тональностей и правильно выбирать подходящую к характеру песни; ему следует вслушиваться в малейшие оттенки интонаций («Тот, для кого всякая секунда и терция так же хороша, как любая другая, тот, разумеется, не имеет нужного для песни чувства»); в песне нельзя прибегать к украшениям и прочим излишествам, но и простота должна быть внутренне весомой; в мелодии песни нужно соблюдать правила просодии, однако не превращать ее в речитатив («...песня должна быть совершенной и без баса, поскольку большинство песен подобно монологам исполняются одногласно»); нельзя требовать от исполнителей преодоления особых трудностей, поэтому объем мелодии не должен превышать сексты или октавы, однако и тут следует избегать неудобных для интонирования скачков (там же, III, 277–279). Поэтика песни и миниатюры у венских классиков вовсе не обязательно была связана с «детским» началом (позитизация детства свойственна скорее романтикам), но, как мы видим, «малое» тоже имело свои правила и критерии оценки. Хотя малые жанры занимали в иерархии нижние места, а для гениев, способных к великому и возвышенному, они и вовсе были побочными и необязательными, о них судили с неменьшей придирчивостью, чем о крупных жанрах, и композиторы гордились своими достижениями в этой сфере. Гайдн, предлагая издательству Артария 14 песен на немецкие тексты, писал, что они «изготовлены с особым усердием» и «пожалуй, превзойдут все предыдущие разнообразно-естественной, красивой и легкой мелодией» (82, № 33). Именно на фундаменте, заложенном в XVIII — начале XIX веков мастерами немецкой Lied могло расцвести искусство Шуберта — едва ли не первого композитора, открывшего в «малом» не только «изящное» и «приятное», но и по-настоящему великое. Однако то случилось уже в другую эпоху: ни Гайдн, ни Моцарт, ни даже Бетховен не предполагали, что «малое» может вместить в себя все, в том числе возвышенное, трагическое, героическое и т. д.

Впрочем, предпосылки к этому вызревали уже в классической культуре, идейно-эстетические полюса которой не исключали, а гармонично дополняли друг друга. Героика могла сосуществовать с меланхолией, трагизм с юмором, аристократическая изысканность с народной наивностью. Иерархичность системы ценностей сочеталась с ее сбалансированностью. Так было отнюдь не в каждую эпоху, которую по типу можно отнести к классическим. Вспомним начальные слова самых знаменитых эпических поэм (этот жанр всегда оставался высшим и наиболее влиятельным). Если «Илиада» открывается воззванием к Музе, а личное

«я» поэта преднамеренно изымается из стиха, так что субъективный аффект — гнев Ахиллеса, Пелеева сына — становится чем-то совершенно объективным, подобно стихии или ударам Рока, а значит и достойным голоса Музы, то «Энеида» Вергилия с ее еще более суровым, но притом более личным началом («*Arma virumquecano*» — «Битвы и мужа пою»; пер. С. Ошерова) говорит нам о другом отношении поэта к выбору предмета для творчества и к герою. Это отношение вряд ли допускает божественную остроту зрения на происходящее, однако, будучи по-человечески пристрастным, не предполагает и божественного всепонимания (Эней, в силу своей героической миссии, не имеет права отвлекаться на «пустяки» и поддаваться «эмоциям»). Ренессансные эпические герои, пройдя школу средневековой куртуазности, мыслятся уже совершенно иначе. «Неистовый Орландо» Лодовико Ариосто начинается не менее известными и декларативными строками: «Пою дам и рыцарей, пою брани и любовь, И придворное вежество, и отважные подвиги»... (пер. М. Гаспарова) — переключка с Вергилием сознательна и очевидна, но столь же заметна и смена системы ценностей; достойными воспевания становятся и дамы, и нежные чувства, и куртуазные манеры — а значит, и игра, и ирония, и юмор, сопутствующие ритуалу придворного любовного поклонения. Наконец, в 1795 году М. Херасков в зачине поэмы «Пилигрины», словно бы логически завершая линию «приземления» эпических сюжетов, провозглашает: «Я пел и буду петь героев и безделки» (на эту удивительную цитату обратил внимание в своей книге Д. Лихачев; см.: 45, 227). То, что прежде казалось несовместимым, в XVIII веке не мешало друг другу. «Герои» и «безделки», в общем, прекрасно уживались и в рамках барочной культуры, но явления, органичные для Барокко (смешение высокого и низкого стилей, гротеск, декоративная причудливость и др.), как раз порицались в классическую эпоху, считаясь знаком «дурного» или «варварского» вкуса. Следовательно, для сосуществования «героев» и «безделок» во второй половине XVIII века имелись другие причины, да и понятия эти в большинстве случаев были разведены (один и тот же художник мог «петь» про то и про другое, но, как правило, не в рамках одного произведения).

Ключевым и новым для культуры словом являлось легкомысленно звучащее «безделки», заключавшее в себе, однако, важный смысл. А. В. Михайлов анализировал это понятие в цикле лекций 1993 года (см.: 56), исходя из программных названий двух поэтических сборников — «Мои безделки» Н. Карамзина (1794) и сборника И. Дмитриева «И мои безделки» (1795). По мнению ученого, это понятие являлось риторическим топосом, обозначающим творчество как сферу непринужденной свободы, как нечто не-обязательное, не вызванное деловой не-

обходимостью. Еще в Древнем Риме существовало противопоставление понятий *negotium* — *otium* (дело — досуг), и первое, конечно, считалось главным, а второе побочным, но этимология странным образом выдает первичность слова *otium* — следовательно, занятость, дело, служба мыслится как не-досуг, с привкусом отрицательного смысла, заключенным в структуре самого слова. Праздник и досуг — понятия хоть и близкие, но разные, праздник предполагает некую всеобщность участия, внеличностность и надличностность. Досуг, наоборот, это время, которое принадлежит только человеку, и которое тот заполняет по своей прихоти. Обычно досуг считается привилегией людей, свободных от забот о хлебе насущном, и это верно, но, если вдуматься, в жизни монархов и высшей аристократии XVII—XVIII веков празднеств было больше, чем досугов; осознание ценности досуга пришло вместе с осознанием ценности личной свободы, равно как и ценности уединения, самоуглубления, самопознания. Было обнаружено, по словам А. В. Михайлова, что «топос ничегонеделания может вести к тому же результату, что топос труда» — к тексту или к произведению искусства.

Специфика музыки в ряду искусств XVIII века состояла, в частности, и в том, что она сама по себе могла рассматриваться как «безделка». Так полагали не только профаны, но и некоторые вполне авторитетные музыканты. Ч. Бёрни во вступлении к своей «Всеобщей истории музыки» писал: «Музыка — это невинная роскошь, поистине не являющаяся необходимой для нашего существования, но служащая к великому усовершенствованию и удовлетворению нашего слухового чувства» (93, I, XVII). На протяжении всей классической эпохи музыка старалась доказать несправедливость отношения к ней как к простому развлечению, устремляясь к великому, возвышенному, героическому и т. д. Однако категории свободы и высокого вкуса применялись также и в сфере «безделок» — сочинений, предназначенных именно для досуга. Эта сфера была весьма обширна и тоже внутри себя структурирована. Отчасти ее структура совпадала с иерархией жанров, но отчасти и нет. Музыцирование могло быть формой досуга для дилетантов, а могло быть и приятным времяпрепровождением профессионалов, однако в последнем случае в разряд «музыки досуга» порою попадали весьма сложные и ученые сочинения (как на вечерах у барона Г. ван Свитена, где играли преимущественно И. С. Баха и Генделя). Импровизации композиторов в светских салонах или в кругу друзей тоже были своеобразным проявлением профессиональной «праздности»: музыкант, сядя за инструмент не по приказу и не по необходимости, спонтанно «выплескивал» избыточное богатство своей фантазии и блистал неупотребительной виртуозностью, чувствуя себя свободным от строгих законов композиции, обязательных в законченном и зафиксированном произведе-

дени. «Безделками» могли быть и вполне благонравные сонаты, вариации, рондо, сочинявшиеся для конкретных симпатичных автору людей. Существовала, наконец, и откровенно развлекательная музыка — серенады, танцы, песни-каноны с шутливыми или афористически-нравоучительными текстами, и если танцы или серенады композиторы создавали, как правило, по чьему-то заказу, то сочинение канонов обычно было досугом в чистом виде, и у венских классиков таких канонов множество.

Гений в классическую эпоху мог проявлять себя как в возвышенном служении «святому искусству», так и в увлекательном создании «безделок», причем не делая раз и навсегда выбор между этими занятиями, а спокойно сочетая одно с другим, потому что и то, и другое подчинялось той же самой системе эстетических критериев. Ситуация XX века, когда композитор ради заработка аранжирует эстрадные шлягеры, от души ненавидя их (А. Шёнберг, А. Веберн), чтобы на досуге заняться высоким искусством, в классическую эпоху была невозможной или, во всяком случае, не принимала столь гротескно-трагического оборота (так, Бетховен делал обработки шотландских песен потому, что за них хорошо платили, но это не значило, что он питал к этой работе какое-либо отвращение). В классическую эпоху, особенно на ее последней стадии, примерно с конца 1780-х до начала 1810-х годов, во всех жанрах, великих и малых, трудных и легких, господствовал все-таки высокий вкус или то качество, которое П. В. Луцкер удачно назвал «самодовлеющим артистизмом» (48). Нормы совершенства были равно высокими, брался ли композитор за симфонию или за песню, за оперу или за серию менуэтов для придворного бала. В принципе о «героях» и о «безделках» можно было «петь» на одном языке, выбирая лишь между его разными стилистическими наклонениями. И вполне закономерно, что именно с 1780-х годов, с квартетов Гайдна оп. 33, написанных «новым, совершенно особым образом», в классический сонатно-симфонический цикл в качестве равноправной части вошло скерцо — воплощение не просто сферы шутки, юмора и остроумия, но и «самодовлеющего артистизма». Это был, вероятно, последний значительный штрих, завершивший классическую «гармонию мира».

*Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь;
Я знаю, я.*

Пушкин, «Моцарт и Сальери»

7. КОНЕЦ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ. ФЕНОМЕН ПОЗДНЕГО СТИЛЯ. АПОФЕОЗ ХУДОЖНИКА: ГАЙДН. МОЦАРТ. БЕТХОВЕН

Выпуск Берлинской всеобщей музыкальной газеты от 11 апреля 1827 года открывался словами, набранными самыми крупными литерами, заключенными в траурную рамку: «БЕТХОВЕН МЕРТВ». Возможно, кому-то из тогдашних читателей, имевших гимназическое образование, эти скорбные слова могли напомнить позднеантичное «Умер великий Пан» из предания, донесенного Плутархом («О падении оракулов»). У историка искусства XX века возникнет и другая параллель — с названием знаменитой статьи П. Булеза, опубликованной в 1951 году: «Шёнберг мертв». Смыслы этих эпитафий очень различны, но есть и нечто общее: ощущение завершившейся эпохи.

Современники, которых позднее не раз упрекали в непонимании творчества Бетховена, вполне отдавали себе отчет в том, кого они хоронили и что теряли. «Ушел из жизни наследник и продолжатель бессмертной славы Генделя и Баха, Гайдна и Моцарта. И мы стоим, плача над оборванной струной отзвучавшей песни», — говорилось в надгробной речи, сочиненной Ф. Грильпарцером (147, V, 496). Совершенно невиданное многотысячное стечение людей, провожавших Бетховена в последний путь, разительно отличало эти похороны от нищенского погребения Моцарта и более чем скромного ритуала над могилой старого Гайдна. В лице Бетховена отпевали классическую эпоху, которая кончилась теперь уже очевидно для всех и бесповоротно. В отличие от Моцарта и Гайдна, у Бетховена не было никакого несомненного преемника среди композиторов следующего поколения — К. М. фон Вебер умер годом раньше, Шуберту оставалось жить немногим дольше; плеяда великих романтиков, родившихся в 1810-е годы, еще не успела заявить о себе.

Это был последний рубеж классического искусства. Но классический стиль, связанный с ценностями Просвещения и героической эпохи 1789—1813 годов, претерпел к тому времени ряд сильных исторических ударов и перестал играть доминирующую роль в культуре.

Первый из этих ударов был нанесен Французской революцией (вернее, последовавшими за ней террором и казнью королевской четы): надежды целого столетия на возможность счастливого и справедливого переустройства мира были буквально залиты кровью. Вдалеке от Франции это в какой-то мере ощущалось не столь остро, но вместо торжества «свободы, равенства и братства» в сознании утвердилась другая реальность: люди действительно равны перед властью судьбы, смерти, случая, и нет никаких незыблемых ценностей, кроме человечности как таковой. На глазах одного поколения несколько раз перекраивалась карта Европы; исчезали и возникали монархии и династии. Произошла десакрализация царственности, аристократизма, двора, света, общественной иерархии. Но и классическое, и классицистское искусство нуждалось в каких-то позитивных идеалах; оно просто не могло существовать без некоей «великой и возвышенной» (а еще лучше — «прекрасной и доброй» при этом) идеи, пусть совершенно светской, но имеющей сакральное значение.

Такая идея была вновь обретена в «героическую эпоху». С одной стороны, это было связано с новым понятием *героя* как личности не мифологическо-легендарной, а вполне современной, сражающейся не с драконами и волшебниками, а с настоящим злом, имеющим узнаваемый облик (для кого-то таким героем был Наполеон, крушивший феодальные порядки; для кого-то — лорд Нельсон, вступавший в схватки с «корсиканским чудовищем»; кто-то оплакивал гибель Марата, а кто-то воздвигал памятники его убийце Шарлотте Корде — важным было не единомыслие, но само наличие героического идеала). С другой стороны, в эпоху наполеоновских войн классический стиль обрел новое дыхание благодаря тому, что идея свободы, несколько абстрактная во времена Просвещения и приведшая к устрашающим результатам в годы революции, превратилась в идею *освобождения*. Война против французского вторжения была «отечественной» не только для России; она воспринималась именно так и в Австрии, и в Германии, и в Испании, и в Италии (хотя итальянцы мечтали освободиться прежде всего от австрийского владычества, и потому иногда видели во французах своих союзников).

Венский конгресс 1814—1815 годов поставил предел и развитию этой идеи. «Освобождение» было приравнено к реставрации прежних порядков, «гражданственность» — к молчаливой законопослушности; «любовь к отечеству» приняла вид ура-патриотических здравниц. Классический стиль быстро превращался в официозный ампи́р или в своеобразное «буржуазное рококо» — милый непритязательный бидермайер.

Одной из вех, означавших конец высокого классического стиля, стала не раз упоминавшаяся на страницах нашей работы бетховенская

«Битва при Виттории» (1813) — произведение, имевшее феноменальный успех, причисленное затем к досадным неудачам гения, но все-таки, как нам кажется, очень интересное. Обычно оно исполняется большим оркестром с привлечением шумовых эффектов (пушечные и ружейные выстрелы), хотя задумывалось как пьеса для механического пангармоникума — звукозаписывающего и звуковоспроизводящего устройства, изобретенного И. Н. Мельцелем. Сам этот факт чрезвычайно показательен. XVIII век с его верой в разум и науку, с его убеждением в том, что все поддается исчислению и разбору на винтики, питал особое пристрастие к механизмам, машинам, заводным игрушкам, головоломкам — музыкальным шкатулкам, органчикам, часам с «музыкой» и с движущимися фигурками. и т. п. Это соответствовало также поэтике «малого» как «детского», «милого», «забавного». Доверить подобным игрушкам воплощение героической идеи в эпоху расцвета высокой классики вряд ли кому пришло бы в голову, исторические аналогии бетховенской «Битвы» можно найти только в итальянских органных пьесах жанра «батталия» начала XVII века (А. Банкьери, Дж. Фрескобальди и др.), но «батталии» и сочинялись как музыка декоративно-развлекательная, а Бетховен преследовал все же совсем другие цели: увековечить весьма значительное и вполне злободневное историческое событие. Правда, этим занимался не только он (стоит вспомнить и фортепианную фантазию Д. Штейбельта «Пожар Москвы»), однако у Бетховена явная конъюнктурность замысла сочеталась с искренним увлечением самой идеей. По идеологическому наполнению «Битва при Виттории» — произведение классицистское, но по музыкальному воплощению — даже барочное. Во-первых, барочность проявляется в генетической связи с жанром «батталии». Во-вторых, Бетховен здесь открыто нарушает один из важнейших законов «высокого вкуса» классической эпохи — не живописать звуками и не рисовать «картины», и уж тем более не привносить в музыку ничего немusыкального (в эпоху Барокко это было вполне возможно). В-третьих, сама битва представлена в данном случае как череда официальных ритуалов: трубные сигналы с той и другой стороны; построение и исполнение полковой музыки соответственно английских и французских войск; вызов на бой; планомерное наступление, краткая рукопашная схватка, победа англичан, вынос раненых — и, наконец, парад победителей под звуки государственного гимна «Боже, храни короля». Несмотря на большую разницу в стиле, все это может напомнить музыкальное решение, например, в «Ринальдо» Генделя, где битва между войсками рыцарей-крестоносцев и сарацин точно так же показана через контраст музыки «наших» и «варваров», причем и те, и другие неукоснительно следуют правилам «регулярного» сражения. Такая декоративная внеличностность была совершенно немислима у Бетховена

раньше и означала деградацию «высокого стиля». Ни «Героическая», ни Пятая симфонии, ни Пятый концерт не являлись «массовой» музыкой. «Битва при Виттории» откровенно следовала запросам «большинства», и, поскольку была все-таки написана рукой мастера, нравилась даже людям, обладавшим хорошим вкусом. Так, К. Ф. Цельтер радикально изменил свое мнение о «Битве» со скептического на восторженное всего за два дня. 8 мая 1816 года он писал Гёте: «Бетховен сочинил батальную симфонию, от которой можно стать таким же глухим, как он сам. Теперь женщины узнают до мельчайших подробностей, каково оно бывает в сражении, даже если никто больше не будет разумеать, что, собственно, является музыкой»; на другой день, послушав «Битву» из последних рядов партера, где шумовые эффекты смягчались расстоянием, Цельтер сообщал поэту: «...она все-таки захватила меня и даже потрясла»; подробно описав сюжет произведения и свои музыкальные впечатления, Цельтер завершил письмо настоящей здравницей Бетховену: «Да здравствует гений, и к черту всю критику!» (цит. по: 120, 350–351).

Совсем по-другому воспринял «Битву при Виттории» человек менее широких взглядов, Г. Вебер. Разгромную статью, опубликованную Вебером в 1816 году в «Йенской всеобщей литературной газете», Бетховен явно не читал, и, чтобы доставить ему такое «удовольствие», Вебер перепечатал значительную часть своих выпадов в эссе под невинным названием «О музыкальном живописании», помещенном в майнцком журнале «Цецилия» за 1825 год (этот журнал Бетховен получал от издательства «Шотт», и Вебер был уверен, что критика дойдет до адресата; хотя в 1825 году, после премьеры Девятой симфонии и Торжественной мессы, дискуссия о «Битве» была совсем не актуальной, Вебер намеренно пошел на провокацию и даже после смерти Бетховена утверждал, что «гордится своим поступком»; см.: 122, 247–248). Бетховен действительно прочел статью и был ею настолько взбешен, что оставил на полях реплики, содержание которых не удобно для цитирования (факсимильное воспроизведение см.: 83, 82); стало быть, удар угодил прямо в цель.

В чем же классицист Г. Вебер винил Бетховена? Не больше и не меньше, как в предательстве *классических* идеалов. «Батальная симфония ван Бетховена не является даже и звуковой картиной. Потому что, вместо того, чтобы изображать нам звуками грозное приближение и нарастание битвы, пробуждающийся восторг борьбы, саму схватку, ощущение сражения, ружейную стрельбу и гром канонады, он заставляет нас слушать подлинные барабанные дробы сближающихся противников, подлинную канонаду, подлинные выстрелы войск [...] — примерно так же, как поступил бы пейзажист, который, вместо того, чтобы написать на своей картине восходящее солнце, вырезал бы круглую дыру среди

своего неба, дабы сквозь нее сияло настоящее утреннее солнце или просто свет» (151, 166). Но не только «натурализм» звукового решения «Битвы» шокировал критика. Вебер был возмущен и *трагикомическим* искажением темы «Мальбрук в поход собрался», которым изображается «ковыляющее» удаление с поля боя разбитых французов. По мнению Вебера — это грубая бестактная шутка, «возможная в частном кругу после бокала вина» (Цельтер оценивал тот же прием иначе: «Словно из-под земли, глухо и таинственно, печально звучит песня Мальбрука в миноре, и к ней примешиваются замирающие интонации плача и стоны»; 120, 350). А финальная «победная симфония» вызвала у Вебера и вовсе брезгливое недоумение: «Даже самые горячие приверженцы ван Бетховена не могут найти этому финалу более высокого названия, чем „разнузданное ликование опьяненной победой толпы“»: сравнивая окончание «Битвы» с триумфальными звучаниями финалов увертюры «Эгмонт» и Пятой симфонии, Вебер восклицал: «Чтобы *Бетховен* мог так унижить столь великий сюжет!» (151, 170–171).

Никто в это время, когда Бетховен занимал положение живого классика, не критиковал его столь беспощадно и оскорбительно, но доля истины в выпадах Г. Вебера была. «Битва при Виттории» отразила ситуацию крушения системы идейных, моральных и эстетических ценностей классицизма. В «Героической симфонии» мы не можем сказать, где звучит музыка «своих», а где — «врагов», ибо речь там идет вообще не об этом, а о самой идее героя, героизма, подвига, самопожертвования и *апофеоза*. В «Битве при Виттории» выбор материала уже открыто тенденциозен: французы охарактеризованы не своим гимном («Марсельезой»), как англичане, а насмешливой песенкой про Мальбрука; как музыкант, Бетховен не мог не понимать, что мелодия наподобие «Марсельезы» была способна не просто тягаться с английскими темами «Правь, Британия» и «Боже, храни короля», а и «побороть» их в открытом столкновении. Да и исказить ту же «Марсельезу» на трагикомический лад вряд ли бы вполне удалось; так что при помощи «Мальбрука» музыкальный исход «Битвы» был заранее предreshен. Между тем один из принципов классического и классицистского искусства — соблюдать рыцарственность даже по отношению к врагу. Поединок удостоивают только того, кого уважают, и благородный победитель не может глумиться над побежденным. Но у «Битвы» другая поэтика — это плакат, предназначенный для массового распространения или, как сам Бетховен признавал, «пьеса на случай».

Период увлечения победными фанфарами и славословиями оказался у Бетховена очень недолгим. Политическая реакция, воцарившаяся в Европе после Венского конгресса и образования Священного Союза, быстро заставила его охладеть к ампириному официозу. В письме Бетхо-

вена к П. Зимроку от 18 марта 1820 года мы читаем: «Думаю, что охота на народные песни — более полезный промысел, нежели охота на людей, которой занимаются столь прославленные герои» (65, № 1042) — вероятно, под «героями» подразумевались правители стран — победительниц Наполеона, и особенно власти Австрии и Германии, развязавшие полицейские репрессии после убийства А. фон Коцебу студентом К. Л. Зандом в 1819 году.

Все это — разочарование в победе и победителях, отвращение как к «верхам», так и к «обывателям» — дало толчок к становлению еще одного круга идей, несовместимых или малосовместимых с высоким классическим искусством: идеи враждебности к человеку всякой власти, идеи отчуждения между человеком и обществом, человеком и государством. Надеяться стало можно только на себя, и искать душевной поддержки где угодно — в природе, в собственной фантазии, в старинных книгах, в кругу ближайших единомышленников, в семье — то только не в «обществе» и не в «свете». Одиноким мечтатель, неприкаянный странник, непонятый чудак — персонажи, типичные для романтиков, но почти отсутствующие в классическом искусстве. Соответственно сместились и понятия о ценности различных жанров: высшие жанры классической эпохи продолжали считаться таковыми, но самые интересные открытия делались как раз в «низших» жанрах — в песне, фортепианной миниатюре, опозитизированном бальном танце, сказочной опере, балете...

После рубежа 1813–1815 годов в музыке началась эра романтизма, но, повторим, пока продолжал творить Бетховен, был жив и классический стиль, вступивший в свою самую загадочную позднюю фазу. Переименовав название известной книги Й. Хейзинги, этот период можно было бы обозначить как «осень классицизма». Проблема позднего стиля касается не только Бетховена. Это вообще проблема завершения некоего феномена культуры, достижения некоей внутренней исчерпанности при естественном ходе вещей, когда «старое» не уничтожается чем-то агрессивновым, а заканчивает свой путь ненасильственно, достойно и величаво. Это относится и к природным явлениям, и к историческим, и к художественным. Качественные характеристики позднего стиля зависят не только от природы самого художника, от его склонности к трагическому или светлому мирозерцанию, но и от местонахождения его внутри своей эпохи и вообще внутри истории. Мрачная экспрессия позднего творчества, например, Микельанджело или Эль Греко может объясняться как субъективными, так и объективными причинами (не просто конец, а крушение идеалов Ренессанса). Позднее же творчество Гайдна — просветленное и монументальное, поскольку классическая эпоха еще не завершилась, и Гайдну не пришлось разувериться

ни в чем из того, что он полагал святым и истинным. А вот стиль Брамса, Брукнера, Вагнера, Малера — изначально «поздний», ибо расцвет этих композиторов пришелся на заключительную стадию развития романтизма.

Поздний стиль, как стиль эпохи, так и стиль отдельного художника, является совершенно особой областью культуры, где властвуют иные законы пространства и времени. Самые плодотворные и «необходимые» в историческом смысле периоды — срединные, центральные, «зрелые», когда эпоха или художник высказывает все самое существенное и новое в наиболее неотразимо воздействующей, порою даже в категорически-властной форме. Потом, хотя эпохальный стиль еще не умер, а тот или иной художник продолжает создавать подлинные шедевры, начинается другое — чужое — время, и эти шедевры оказываются как бы «лишними»; они никуда не вписываются. В подобной ситуации были в последние годы своей жизни И. С. Бах и Гендель — «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги» Баха виделись современникам архаическими чудачествами на фоне торжествующего «галантного стиля», а предпоследняя оратория Генделя, «Теодора», которую он сам считал своим лучшим произведением в данном жанре (и, возможно, был прав), исполнялась при ледяном равнодушии полупустого зала. Бетховен никогда не испытывал ничего подобного; каждая премьера его поздних сочинений вызвала огромный интерес публики и сопровождалась обычно хвалебной прессой. Но, в сущности, и эти шедевры были исторически «избыточными»: Бетховен исполнил свой долг перед классической эпохой, и после ее громкого завершения мог делать, что хотел — хранить молчание, заниматься обработками народных песен, писать сонаты или квартеты — это уже как бы не влияло на естественный ход вещей: романтическая поэтика складывалась без него и помимо него. Отсюда — ощущение полной свободы, гораздо большей, чем была допустима в пределах своей «родной» эпохи. При всей своей смелости Бетховен в молодости не отважился бы написать симфонию с хорами, струнный квартет в семи частях (ор. 131) или сонату с совершенно головоломной фугой в финале (ор. 106).

Особенность позднего стиля — переход в иные измерения: историческое и внеисторическое, «прошлое» и «вечное», «архаическое» и «авангардное». При этом основополагающие константы мировоззрения сохраняются. Бетховен остался верен идеалам Просвещения, но парадокс заключался в том, что стремление к объективным истинам (Бог, Природа, Разум, Братство, Священное искусство, Доброе и Прекрасное, Великое и Возвышенное) в данную эпоху и в данном месте — в Вене 1820-х годов — было проявлением чистейшей субъективности, нежелания следовать общему потоку событий, становиться заложником «вкуса

большинства». Отсюда — две самые удивительные черты позднего бетховенского стиля: сознательная апелляция к традиции (причем традиции более глубокой, чем классическая) и одновременно — абсолютная свобода экспериментирования. Нечто подобное наблюдалось и в последних сочинениях Моцарта, но моцартовский поздний стиль, если о таком вообще можно говорить, пришелся на кульминацию классической эпохи, и потому хотя бы внешне оставался в границах норм. Бетховен же в творчестве 1815—1826 годов сам себе устанавливал границы, нормы, законы. Едва ли не главным из этих законов было сочинение только крупных произведений высших жанров. Перечень неосуществленных замыслов Бетховена тоже весьма показателен: это духовная и церковная музыка (месса *cis-moll*, реквием, оратория «Саул»), оперы (в частности, «Фауст» по Гёте), Десятая симфония (эскизы к ней сохранились), увертюра памяти И. С. Баха... Набор жанров, как легко убедиться, совершенно неромантический, зато подразумевающий чисто классическую идею состязания «древних и новых»: здесь и бахианство, и генделианство, и моцартианство, и увлечение Палестриной. Однако при этом каждый жанр и каждое произведение трактуются индивидуально: композитор словно ставит перед собой задачу нигде и никогда не повторяться. Классический тип идеального сочинения — *opus perfectum et absolutum* — в позднем творчестве Бетховена приобретает характер единственного в своем роде произведения — *opus unicum*, а в творчестве мастеров хорошего «среднего» уровня начинает превалировать тип *opus ordinatum* — «обычного» произведения, основанного на сознательном применении универсальных профессиональных правил (см. подробнее в кандидатской диссертации автора этих строк: 30, 8—9). Такое разделение, в принципе, существовало и внутри классической эпохи, но в XIX веке контраст «уникального» и «ординарного» превратился, в конце концов, в антагонизм «новаторского» и «рутинного», «высокого» и «заурядного» и т. п.

Когда заходит речь о позднем творчестве Бетховена, обычно подчеркивают содержащееся в нем невероятное количество «пророчеств», предсказаний весьма далекого музыкального будущего, простирающихся на весь XIX и даже на XX век. Но столь же много в нем взглядов «назад», в раннюю классику, Барокко, Ренессанс. Это и есть особое, «неевклидово», пространство и время позднего стиля, находящегося уже за пределами своего времени, в другом духовном измерении. Позднеромантический стиль чаще устремлен назад, к «золотому веку», где ищет убежища от своей сложности. Для бетховенского позднего стиля «золотой век» — это время Гайдна и Моцарта, но композитору интересны и всякие другие времена, которые запросто могут сосуществовать в одном пространстве. Особенно много таких парадоксов в бетховен-

ских вариационных циклах. Так, в Вариациях на вальс Диабелли вариация № 31 напоминает как барочную арию-ламенто в ритме сицилианы (и ассоциируется с 25-й из баховских «Гольдберг-вариаций»), так и шопеновский ноктюрн; объединяющее их пространство — это культура итальянского бельканто на всем ее протяжении от конца XVII до первой трети XIX века — культура, вовсе не «родная» для Бетховена, но ставшая одним из компонентов высокого венско-классического стиля (линия А. Скарлатти — Гендель — Хассе — И. К. Бах — Моцарт), а впоследствии оплодотворившая и стиль Шопена (через влияние Беллини). Тема, лежащая у Бетховена в основе вариаций из сонаты ор. 109, является жанровым синтезом менуэта, сарабанды и хорала, погружая нас в «глубокий», еще генделевский, XVIII век, но уже первая вариация — медленный вальс, вторая — как бы «шумановское» скерцо (или, с равным правом, клавесинная токката раннеклассического времени) и т. д. — а в последней вариации из приема диминуции, популярного в старинной клавирной музыке, возникает прямо-таки «скрябинская» фактура, предвосхищающая даже письмо Мессиаана... Времена здесь выстраиваются почти строго в историческом порядке, но пространство, в котором они сообщаются, едино, хотя мы не взяли бы обозначить его каким-то одним словом. Прекрасное как трудное, трудное как умное, умное как духовное, духовное как абсолютное — все эти константы классического искусства объединяют здесь явления, находящиеся уже за пределами классицизма как такового.

Может показаться, что все это граничит с мистикой, но культура, в отличие от цивилизации, вряд ли вообще способна обходиться без мистики и мифологии. Она не просто допускает, но и требует чего-то непостижимого, необъяснимого, иррационального. Когда старые мифы уходят в тень, рождаются новые. Мы имеем в виду не только смену антично-языческой мифологии на мифологию христианскую (внутри риторической культуры они гармонично сосуществовали), но и нечто другое: формирование в новоевропейской культуре пантеона почти обожествленных Великих Творцов. В каждой области знания или искусства — свой пантеон (так, набор портретов ученых или писателей в библиотеке или в школьном классе воплощает эту идею сакрализации Знания: имя отделяется от конкретной личной судьбы своего носителя и становится обозначением очередной ступени Прогресса). В основе этого лежит, вероятно, не совсем уже архаичный культ «предков», а традиция древнеримского апофеоза — посмертного обожествления правителя или героя, о котором заведомо известно, что он был смертным человеком, но перешел в иное духовное измерение. Трогательно-буквальное претворение данной идеи можно обнаружить в программных сочинениях Ф. Куперена «Апофеоз Корелли» и «Апофеоз Люлли»: Ку-

перен изображает восхождение своих великих предшественников на Парнас, где их встречают Аполлон и Музы. Если вдуматься, творец здесь действительно уходит из исторического пространства и времени в вечность, вмещающую все пространства и все времена, или в мифологическое прошлое, которое определяет суть настоящего и является возделенной будущей целью ныне живущих. Так, Бетховену в последние годы его жизни хотелось оказаться в одном измерении со своими кумирами — Генделем, Бахом, Моцартом, Гайдном, Палестриной, Гомером, Шиллером — и он создал тот мир, где это оказалось возможным. Ни к романтическому ощущению истории, ни к стилизаторству это отношение не имело.

Венские классики, особенно Моцарт и Бетховен, сами стали героями новой культурной мифологии. Еще в начале XIX века современники были склонны рассматривать всех трех великих композиторов как одно целое (тройственность тоже обладала своей притягательной магией), но позднее Гайдна отделили от двух других классиков, прочно поместив его в XVIII век, в отличие от «бессмертного» Моцарта и вечно «современного» Бетховена. Таким образом, и классический стиль оказался в восприятии потомков как бы разьединенным на неравноценные составляющие — то, что относится к веку пудренных париков, галантного этикета и музицирования при свечах — и то, что корреспондирует с эпохой «бури и натиска», революции и героики.

Гайдн был одним из сравнительно немногих художников, удостоившихся еще прижизненного апофеоза. Для современников он был бесспорно «гением», «великим мужем», «отцом гармонии» и т. д. Но этот гений был явно лишен того, что особенно ценилось в романтическую эпоху — демонизма. Еще Платон устами Сократа в диалоге «Федр» воспевал священную исступленность, посылаемую художнику Музами и говорил, что «творчество здравомыслящих исчезает перед творчеством исступленных» (§ 245; цит. по: 66, 24). Нельзя сказать, что Гайдну была чужда подобная одержимость вдохновением, но в XIX веке его творчество стало казаться слишком «здравомысленным» — то есть уравновешенным, спокойным, безмятежным; между тем как XVIII век подразумевал под «здравомыслием» и нечто другое — высокий вкус, чувство меры, благочестивую бодрость духа, общительность и деликатность. В газете «Wienerisches Diarium» от 18 октября 1776 года была помещена статья «О венском вкусе в музыке», где о Гайдне, в частности, говорилось: «Г-н Йозеф Гайдн — любимец нации; его мягкий характер запечатлен в каждом его сочинении. Его композициям присуща красота, строгость, чистота, тонкая и благородная простота, которую слушатель ощущает прежде, чем ему об этом напомним [...]. В симфониях он столь же мужествен и силен, как и изобретателен. В кантатах — очарователен,

вкрадчив, увлекателен; в концертах — естественен, шутилив, пленителен» (цит. по: 61, 178). В том же году, составляя автобиографическую заметку для альманаха «Ученая Австрия», Гайдн признавался: «Все мое честолюбие направлено на то, чтобы весь мир видел во мне, таком, каков я есть, человека добросердечного. За славу свою я благодарен Всемогущему Господу, ибо всем я обязан одному ему. Мое единственное желание — не обидеть ни ближнего моего, ни моего князя, и еще менее милостивого Господа моего» (там же, 244; 82, № 21).

И все же внутренний мир самого Гайдна и его музыки намного сложнее и богаче, чем можно судить по приведенным — предназначенным для публичного распространения — словам. В какой-то мере личность Гайдна напоминает личность Шуберта, но только без трагизма ощущения своей судьбы. Остальное схоже: умение видеть поэзию в обыденном; способность радоваться каждой малости и без иронии относиться к великому и возвышенному; сочетание чистосердечия, доходящего до наивности, и подлинной мудрости; искренность и стыдливая скрытность; чувство юмора и понимание всех бедствий человеческой жизни. Гайдн богобоязнен и благочестив, но без святошества и занудства — музыка его месс нередко столь жизнерадостна, что в XIX веке казалась просто неподобающей для богослужения. Вместе с тем существует и драматический, и трагический Гайдн (и не только в таких сочинениях, как симфонии № 44, 45, 49, «Нельсон-месса», «Семь слов» и т. п., но и в некоторых медленных частях, причем не обязательно минорных, квартетов и сонат). Однако едва ли не важнейший принцип эстетики Гайдна — избегание неразрешимых конфликтов, ведущих к ощущению безнадежности. Такие конфликты либо отстраняются, либо о них говорится как бы вполголоса, намеком, мимолетно. Отсюда и излюбленный принцип гайдновской музыкальной формы: однотемность в сонатной форме, но двухтемность в вариациях. Контраст композитору необходим, однако он не должен быть чрезмерным, поэтому в сонатном *allegro* он выносится «за скобки» (в сумрачное или патетическое минорное вступление), либо становится контрастом не характеров, а структур (побочная тема всегда более «рыхлая», расчлененная паузами и кадансами, в отличие от «собранной» и сжатой главной). Для классического стиля это совершенно нормально, но в романтическую эпоху симфония стала восприниматься как драма, полная борьбы и столкновений, из-за чего гайдновские симфонии начали выглядеть «бесконфликтными». В типично гайдновских вариациях — двойных — контраст структур обычно отсутствует (обе темы в устойчивых песенных формах), поэтому возникает контраст характеров (мажор — минор, свет — тень, грация — меланхолия), но эти характеры, как правило, генетически родственны — обе темы являются вариантами друг друга, так что контраст вполне со-

ответствует гайдновскому ощущению гармоничности бытия. Действительно резкие контрасты у Гайдна возникают лишь между разделами крупной формы (части цикла; соседние номера в ораториях; иногда менуэт и трио, и т. п.). «Трудное» у Гайдна содержится не в броских сопоставлениях, не в конфликтной тематической драматургии, не в нагнетании чисто звуковой мощи, а в тех деталях и тонкостях, которые в XVIII веке улавливались знатоками, но в романтическую эпоху перестали вызывать восхищенное удивление даже у мастеров, ибо сменилась вся система эстетических ценностей (композиторы-романтики боготворили либо Бетховена, либо Моцарта, но не Гайдна, к которому относились в лучшем случае с приязненной снисходительностью). Гайдн на самом деле порою чрезвычайно глубок, однако это глубина не океана или темного омута, а прозрачного горного озера: при поверхностном взгляде кажется, что дно близко, ибо отчетливо видны все камешки и водоросли, но это лишь иллюзия ясности и безмятежности — приглядевшись, можно заметить, что там, в глубине, происходят свои трагедии и драмы (кто-то за кем-то охотится, кто-то кого-то пожирает, кто-то умирает, кто-то рождается) — звуки, интонации, мотивы, ритмы, акценты, паузы ведут себя как живые существа, населяющие эти прозрачные воды.

Возможно, Гайдн обладал тем, что действительно отличало его от других венских классиков — чисто австрийским складом души и ума (Бетховен всегда сознавал себя немцем, Моцарт же с детства чувствовал себя европейцем и рвался прочь из «провинциального» Зальцбурга). И в таком случае линия исторической преемственности поведет нас от Гайдна не к Бетховену, Листу, Вагнеру и т. д., а напрямую к Шуберту, Брукнеру и — в конечном итоге — к Веберну. Большинство «демонических» романтиков из этой генеалогии выпадают, и совершенно понятно, что в эпоху увлечения монументальными формами, драматическими коллизиями и конфликтным симфонизмом Гайдн не мог стать «культурным героем», божественным предком-первооткрывателем, и подвергнуться мифологизации, подобно Моцарту и Бетховену. Из обширного и не менее, чем у Моцарта, универсального наследия Гайдна в музыкальной практике XIX века удержалось прежде всего то, что соответствовало вкусам нового исторического времени: Лондонские симфонии и «романтическая» более ранняя симфония № 45 («Прошальная»), две грандиозные поздние оратории «Сотворение мира» и «Времена года» и кое-что из камерной музыки. Оперы же, церковная музыка и огромное количество сочинений в прочих жанрах оказались в тени или просто были забыты.

С личностью Гайдна в XIX веке прочно соединилась лишь одна устойчивая мифологема: «папа Гайдн», благодушный старец-патриарх,

несколько простоватый, но по-крестьянски мудрый, в чем-то смешной, однако вполне безобидный. По мнению известного гайдноведа Г. Федера, этот традиционный образ возник, вероятно, вследствие того, что общеевропейская громкая слава пришла к Гайдну, когда он был уже стар и сам не скрывал наступающей немощи — большинство известных портретов Гайдна написаны именно в это время, и биографы композитора, авторы первых книг о нем, общались с ним лишь в последние годы его жизни (Г. Гризингер, А. Дис и Дж. Карпани; 97, 291). Тогда же возникло и выражение «папа Гайдн», которое тот воспринимал как вполне лестное и заслуженное — так обращались к нему ученики и младшие коллеги (В. А. Моцарт, И. Н. Гуммель, С. Нейкомм, Л. Керубини и др.), и даже попугай, привезенный Гайдном из Англии, был обучен выговаривать эти слова. Но в более торжественных случаях, когда к Гайдну обращались от лица музыкальной общественности в официальных посланиях или в прессе, «папа» превращался в «Отца и Реформатора благородного искусства музыки» или в «Патриарха новейшей музыки» (там же, 292).

Многие авторитетные гайдноведы XX столетия — Й. П. Ларсен, Л. Новак, Х. Ч. Р. Ландон, Г. Федер и др. — приложили немалые усилия к пересмотру чересчур упрощенного образа Гайдна и к освобождению его от предвзятых клише («папаша», наивный «крестьянин», самородок без образования, «филистер», княжеский слуга, негероическая и аполитичная личность). Необходимость нового взгляда на Гайдна очевидна. Однако заметим, что негативное наполнение все перечисленные выше характеристики получили лишь в романтическую эпоху, а в XVIII веке они таковыми не выглядели, хотя личность Гайдна, конечно же, не могла определяться только ими. Поэтому логично следует вывод, при котором все те же самые компоненты приобретают иной смысл: Гайдн — едва ли не наиболее гармоничное олицетворение классического XVIII века, устремленного к Просвещению, но сознательно отвергающего Революцию, проповедующего милосердие к другим и высочайшую требовательность к себе. В этом смысле Гайдн — один из редких «идеальных» людей своей эпохи, сочетавший в себе гений и добродетель, благородство и скромность, чувство внутреннего достоинства и искреннюю сердечность. Рядом с ним мало кого из современников можно поставить, разве что уже упоминавшегося в этой связи Канта. Оба они внешне выглядели «обывателями», но сила воли у обоих была, пожалуй, не меньшей, чем у Наполеона — человека, который тоже сознательно сделал сам себя, однако по совсем иному пути к славе и величию. В XIX веке Гайдн казался уже порождением далекого прошлого. Ныне, на исходе XX века, можно задаться вопросом — не был ли он (и подобные ему «мирные» гении) на самом деле «человеком бу-

душего»? Гармоническую вписанность Гайдна в окружавшую его действительность кто-то сочтет конформизмом, но еще в XVIII веке многие осознали, что согласие заключает в себе больше мудрости, нежели «буря и натиск» (недаром Шиллер и Гёте, начинавшие как «штюрмеры», вернулись к классическим идеалам, противопоставляя их крайностям романтизма). «Демоническая» личность бывает привлекательна в художественном произведении или при взгляде издали, но в человеческом общении она весьма неудобна — как аристократический, так и демократический быт требует соблюдения определенного этикета, определенной заботы о тех, кто рядом. Гайдн стремился следовать этим принципам в своей жизни, однако и его музыка, в лучших традициях Просвещения, подчинена незыблемому «категорическому императиву»: не подавлять, не шокировать, не оглушать слушателя, не докучать ему, не ввергать его в уныние, не навязывать себя, но и не оставлять в одиночестве, без напутствия и утешения. «Не бойтесь, там, где Гайдн, ничего дурного случиться не может», — эти слова, сказанные старым мастером перепуганным домочадцам во время артиллерийского обстрела Вены французами в мае 1809 года, способны служить эпиграфом ко всему его творчеству.

Как мы пытались показать, гуманистическая направленность творчества Гайдна заключалась не в каких-то декларируемых художником идеях, а в самом его стиле. При этом Гайдн, вопреки сложившемуся стереотипу, вовсе не был равнодушен к общественным и политическим треволнениям своей эпохи, и стало быть, героический классицизм тоже не был ему чужд. Однако идеалы Гайдна находились не в сфере французского, а в сфере английского и австрийского Просвещения, и были связаны не с проповедью «свободы, равенства и братства», революции и республиканизма, а с утверждением вечных, как ему казалось, ценностей — законного монархического строя, разумной иерархичности, патристического служения отечеству. В этом смысле многие произведения позднего Гайдна весьма «политизированны». Английский гимн «Боже, храни короля», служивший в конце XVIII — начале XIX веков музыкальным антиподом «Марсельезы», стал для Гайдна образцом при сочинении им в 1797 году гимна «Боже, храни императора Франца» — гимна, использованного композитором в качестве темы вариаций в медленной части квартета op. 76 № 3. Этот квартет — одно из популярнейших произведений Гайдна, но редко кто отдает себе отчет в том, что случай «политизации» сугубо камерного и даже интимного жанра был из ряда вон выходящим. Впоследствии композиторы (Бетховен, Шуберт, Чайковский) иногда пользовались в камерных сочинениях песенными мелодиями, народными или собственными, но никто больше не приносил государственной тематики в «домашнюю» музыку.

У Гайдна одно нисколько не противоречило другому: собрание любителей, играющих на досуге квартет и гимн императору — это все символы дома, отечества, чего-то милого и притом священного, возвышенного, но лишенного официозности. Что касается собственно английского гимна, то в сочинениях Гайдна встречаются и его реминисценции, легко распознававшиеся в ту эпоху, когда эта мелодия была у всех на слуху (ее начальный оборот угадывается в начале медленной части Лондонской симфонии № 98 и, что еще более интересно, в *Agnus Dei* из так называемой «Мессы с духовыми инструментами» («*Harmoniemesse*», 1802) — если случай с симфонией можно расценить как любезный поклон композитора английской публике, то в «*Harmoniemesse*» прослеживается линия месс «военного времени», и здесь государственное сливается с сакральным и общечеловеческим). Исследователи не имеют единого мнения о том, действительно ли замысел гайдновской мессы *d-moll* (1798) был хоть как-то связан с именем адмирала Нельсона — по преданию, уже сочиняя *Benedictus*, предпоследнюю часть, Гайдн узнал о разгроме Нельсоном флота Наполеона в битве при Абукире, и потому ввел в эту часть грозное звучание труб и литавр. Против этой гипотезы говорит то, что сама месса была задумана до того, как Гайдн услышал о победе Нельсона, и трубы с литаврами применялись в ней с самого начала, являясь вообще инструментальным атрибутом «торжественной», праздничной мессы. Но в пользу «нельсоновской» версии — обнаруженные впоследствии в архиве Гайдна два портрета Нельсона и гравюра 1799 г. с планом Абукирского сражения, а также тот факт, что во время пребывания в 1800 году лорда Нельсона и леди Гамильтон в Эйзенштадте, резиденции князя Эстергази, для них была исполнена именно эта, а не какая-то другая из месс Гайдна (см.: 121, 562, 328). Заслуживает внимания интересное указание О. Бибы на возможность чисто теологического объяснение необычности *Benedictus* из «Нельсон-мессы». В большинстве барочных и классических месс этот текст («Благословен грядый во имя Господне») трактуется как пастораль или просто как лирическая ария, поскольку подразумевается образ Христа-младенца — отрада и надежда человечества; иногда умиление связывается со скорбью, но только не с воинственными фанфарами. По предположению Бибы, в мессе Гайдна — исключительный случай, когда в *Benedictus* приветствуется не Христос-младенец, а Христос Вседержитель, а трубы и литавры в музыке издавна обозначали появление Царя (106, 150). Мы бы добавили к этому, что не исключено даже более грозное толкование — Христос-судия, ибо музыка *Benedictus* не столько торжественна, сколько полна сурового пафоса. Однако все это, на наш взгляд, не исключает и «нельсоновскую» гипотезу: коль скоро Наполеон, цареубийца и тиран, считался тогда воплощением Антихриста, то герой, отважив-

шийся противостоять ему и победить, и есть «грядый во имя Господне», ибо Христос тоже провозглашал, что принес «не мир, но меч». Возможно, Гайдн не имел в виду столь непосредственное сопоставление, однако оно имело и исторический прецедент (библейские оратории Генделя, подразумевавшие злободневную политическую подоплеку), и эстетическую оправданность (аллегория — традиционный прием риторической поэтики), и, наконец, аналогии в творчестве непосредственного преемника, Бетховена: у Бетховена в *Dona nobis pacem* расет из «Торжественной мессы» также врываются трубные фанфары и раскаты литавр, и исследователи тоже спорят, что это — вторжение звуков войны или напоминание о Страшном суде; скорее всего — и то, и другое.

В целом же Гайдн, бесспорно, не очень склонен к героике и драматизму. Его величие строилось не на идее борьбы против кого-то или чего-то, а на идее постоянного самосовершенствования и неукоснительного исполнения своего творческого и человеческого долга (хотя Гайдн не принадлежал к поклонникам Вольтера, он-то вполне всерьез следовал иронической максиме из «Кандида»: «Надо возделывать свой сад»). Логическим завершением гайдновского пути стало его восхождение к Богу (шесть поздних месс) и фактическое воспроизведение в музыкальном творчестве акта создания мира (оратории «Сотворение мира» и «Времена года») — мира, в котором, вразрез с библейско-христианским учением, но в согласии с философией Просвещения, отсутствуют Зло, Грех, Бедствия и Война. Такое превращение «папы Гайдна» в «творца мироздания» вполне сознавалось современниками. В частности, на премьере «Сотворения мира» 19 марта 1799 года Гайдну было преподнесено стихотворение Габриэлы фон Баумберг, в котором говорилось: «Только что Твое Творческое „Да будет!“ создало гром через раскаты литавр, а также небо — солнце — луну — и землю, все Мироздание — во второй раз» (приводим дословно; см.: 105, 63).

Поклонение Гайдну в последние годы его жизни и некоторое время после его смерти имело характер апофеоза, однако личность Гайдна, несмотря на прослеженную цепочку возрастания смыслов — «папа», «Отец», «Создатель», «Творец» — все-таки не поддавалась настоящей мифологизации: то ли в его биографии отсутствовал элемент таинственного, чудесного и сверхчеловеческого, то ли ему просто не было места в пантеоне новых святых и героев. Миф о творце, который радостно создаст совершенное творение на радость всякой — великой и малой — живой душе, был не актуален для XIX века.

Зато Моцарт и Бетховен стали настоящими «культурными героями» новой эпохи и необходимыми персонажами новоевропейской мифологии. Эта мифология отчасти состояла из литературных образов, заживших собственной жизнью за пределами исходных художественных тек-

стов (Дон Жуан, Дон Кихот, Фауст), а отчасти из исторических лиц, также «изъятых» из собственной конкретной истории (Жанна Д'Арк или тот же Наполеон). Подобные герои восполняли лакуны в традиционной антично-христианской мифологии или являлись новыми воплощениями уже известных, но слишком древних, чтобы ощущаться непосредственно, богов и героев (так, в цепочке Геракл — Александр — Цезарь — Карл Великий — Наполеон современников и ближайших потомков по-настоящему волновал, становясь объектом даже поведенческого подражания, лишь последний).

Моцарт и Бетховен — единственные из музыкантов классической эпохи, вошедшие в общекультурный пантеон Нового и Новейшего времени. Это может быть объяснено не одной лишь их гениальностью, но и некоторыми соответствиями типов их личности и творчества двум самым существенным для культуры мифам: аполлоническому и дионисийскому. Конечно, после огромного количества книг и эссе, написанных на эту тему после Фридриха Ницше, такая мысль должна показаться слишком очевидной и банальной. Но без произнесения данных слов — аполлоническое и дионисийское — нам обойтись просто нельзя; апофеозы Моцарта и Бетховена действительно были связаны с потребностью культуры в новом возвращении именно к этой идее.

Как и в греческой мифологии, в посмертных образах Моцарта и Бетховена аполлоническое и дионисийское тесно переплетены: Моцарт чаще всего видится как «аполлонический» художник, который, однако, способен спускаться в хтонический мрак (психологические бездны «Дон Жуана» и «Реквиема»); Бетховен, наоборот, как творец, одержимый дионисийским священным безумием, но стремящийся к солнечной гармонии и к дельфийской просветленности.

Но в моцартовском и бетховенском мифах присутствуют и черты совсем других «культурных героев», придающие их образам другие нюансы, отчасти объясняющие и восприятие потомками личных судеб этих художников, и традиционную трактовку их музыки.

Ассоциация великого музыканта с «новым Орфеем» вообще достаточно типична для всей новоевропейской культуры; чаще всего это просто метафора или аллегория. Но в случае с Моцартом орфический миф обретает иное качество: аполлоническо-дионисийский миф сливается с христианским. Моцарт предстает действительно как реинкарнация Орфея (чудо-ребенок, которого не в силах превзойти именитые мужи, ибо его дарование — от самого Аполлона); подобно мифическому прапредку, он познает Диониса (стихию бессознательного или сферу человеческих страстей), приобщается к мистериям (интерес Моцарта к эзотерике и серьезное отношение к масонству) — и гибнет как невинная жертва (взамен растерзания вакханками здесь — глумление над телом,

погребение в общей бедняцкой могиле). По-видимому, напрасны старания музыковедов, время от времени пытающихся развеять легенды о жизни и смерти Моцарта, и, прежде всего, легенду об отравлении гения рукою «бездарного» Антонио Сальери. В трагедии Пушкина Сальери, как известно, говорит: «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь; я знаю, я»; Моцарт действительно этого «не знал», но и реальный Сальери вряд ли мог считать его таковым — однако элементом и дионисийского, и орфического, и христианского мифа является идея, с одной стороны, божественной жертвы, с другой стороны — нечестивого богоубийства. Пушкинский Сальери — такая же мифологическая фигура, как пушкинский Моцарт; к их реальным взаимоотношениям это не имеет прямого касательства.

Другое проявление связи Моцарта с орфическим мифом в его аполлоническом наклонении — это ассоциирование музыки Моцарта прежде всего с мелодией, а мелодии — с пением, с изливанием души в звуках живого голоса. Сам Моцарт, кстати, не сомневался в первенстве мелодического дара как главного для композитора; «Мелодия — сущность музыки. Того, кто придумывает мелодии, я сравниваю с лошадью благородных кровей, простого же контрапунктиста — с наемной почтовой клячей» (из напутствия певцу М. О'Келли; 1, I/II, 501–502). Но ведь изначальная стихия Орфея — именно пение, способное усмирить диких зверей и растрогать стражей Аида; инструментальная музыка здесь предстает вторичной и побочной, столь же совершенной и гармоничной, как вокальная, но вспомогательной.

Если с Моцартом оказался связан миф о светлом боге, становящемся невинной жертвой, то с Бетховеном — миф о страдающем герое-богоборце, но не о Люцифере, а о Прометее. «Дионисийство», приписываемое Бетховену, этому не противоречит: и Дионис, и Прометей — «культурные герои», освободители и благодетели человечества, даровавшие людям священный восторг и живительное пламя; к тому же оба эти мифических персонажа находятся в сложных отношениях с верховным богом (Зевсом) и другими обитателями Олимпа, изначально пребывая вне иерархии или ломая ее. Прометей — богоборец не из гордыни и тщеславия, а из любви к людям и истине; он тоже принадлежит к страдающим и терзаемым богам, но идет на муки сознательно; его удел — предсмертное примирение с небом и освобождение от цепей.

Параллель «Бетховен — Прометей» проводилась еще при жизни композитора и некоторых музыкально-критических статьях 1820-х годов; кроме того, создан еще в 1801 году балет «Творения Прометея», он сам, по-видимому, отдавал себе отчет в возможности подобных сравнений, и даже тема финального контрданса из этого балета сделалась сквозной темой целого ряда его сочинений 1801–1804 годов (вариации

ор. 35, соната ор. 31 № 3, «Героическая симфония» — см. об этом: 73, 46–55; по мнению Е. В. Вязковой, к этому кругу сочинений можно отнести и ораторию «Христос на Масличной горе»¹. Однако был еще один герой эпохи, удостаивавшийся подобного уподобления: Наполеон. В частности, в 1797 году итальянский поэт Винченцо Монти посвятил Наполеону свой эпос «Прометей», в котором проводилась мысль о том, что Наполеон не только повторил подвиг титана, восставшего против тирании Зевса и олимпийской «аристократии», но и превзошел его, ибо остался непобедимым (см.: 99, 107–110). Так бетховенский и наполеоновский мифы пересеклись в одной точке, что было, конечно же, не случайно: в героическую и революционную эпоху культура нуждалась именно в таком мифе, где идея богоборчества представляла бы не в мрачном, а в благородном свете. Но и сопоставление «Бетховен — Наполеон» тоже имело свою субъективно-психологическую основу; их человеческий тип был в чем-то близок, и уж Бетховен-то прекрасно это осознавал (услышав в 1806 году о победе Наполеона над Пруссией, Бетховен, по свидетельству А. Фукса, произнес: «Жаль, что я не разбираюсь в военном искусстве, как в музыкальном, а то бы я дал ему бой и победил его»; цит. по: 63, 250). Даже если эти слова апокрифичны, их смысл удивительно точен — Наполеон действовал в сфере политики, где неизбежны кровь, грязь и жертвы, а Бетховен — исключительно в сфере искусства, которую он сам полагал наивысшей. Но характерно и то, что Бетховена постоянно влекло к выходу за рамки своего искусства (ему «не хватало» объема фортепианной клавиатуры; «не хватало» гайдновско-моцартовского оркестра, куда он добавлял то тромбоны, то флейту-пикколо с контрфаготом; «не хватало», наконец, и инструментальной музыки как таковой — в Девятую симфонию был введен хор, и т. п.). Таково вообще свойство прометеевского мифа, в отличие от орфического, и естественно, что для Бетховена-Прометея главная стихия — инструментальное начало; инструмент — это то, что расширяет власть человека над природой и преобразовывает мир. Нельзя сказать, что Бетховен вообще не обладал даром сочинять красивые мелодии широкого дыхания, но они попадают у него в основном в инструментальной музыке, вокальная же обычно написана редкостно неудобно для исполнителей — ограниченный диапазон живого певческого голоса словно стесняет Бетховена, и «петь» он может только на инструменте.

В этом кратком очерке мы не собирались рисовать портреты трех величайших мастеров классической эпохи; нам хотелось лишь показать, насколько много мифологических наслоений образовалось за почти уже два истекших столетия — XIX и XX — над реальностью, в которой они

¹ Эта идея была высказана в докладе Е. В. Вязковой 28 февраля 1995 года на конференции памяти Н. Л. Фишмана в Государственном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

жили и творили. Поскольку, как говорилось ранее, культура в принципе нуждается в мифах, у классической эпохи эти мифы тоже были, но следует, вероятно, все же различать между «аутентичным» и «романтическим» восприятием классического искусства. Полной адекватности не удастся достичь уже никогда, однако, чтобы понять какое-то время, нужно прислушаться к голосам, доносящимся к нам из того самого времени, и суметь отличить их от многоголосицы последующих времен, которые, даже когда полагали, что доносят до потомков священную традицию в неизменном виде, непременно ее переистолковывали и видоизменяли. Это относится практически ко всем основным понятиям культуры и музыкальной практики классической эпохи. Мы по-прежнему говорим «классики», «гений», «чувство», «совершенство», но вкладываем в эти слова другое, нежели тогда было принято, содержание. Именно осознание того, каково это привнесенное «другое», позволяет приблизиться к пониманию, чем данное явление было для своего времени. И, как кажется автору этих строк, классическая эпоха была единым феноменом не благодаря какой-то особой стилистической цельности, а благодаря цельности духовной, которую можно обозначить как «систему ценностей» или как-то иначе, но которая все равно останется трудноописуемой и трудноуловимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, кн. I и II; ч. II, кн. I и II. М., 1978–1985.
2. Ариосто Л. Неистовый Роланд. М., 1993.
3. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.
4. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
5. Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.
6. Вергилий Марон П. Собрание сочинений. СПб, 1994.
7. Винкельман И. И. История искусства древности. [Л.], 1933.
8. Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М., 1971.
9. Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1974.
10. Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.-Л., 1959.
11. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
12. [Герстенберг И. Д.] Карманная книга для любителей музыки на 1795 год. СПб., 1795.
13. [Герстенберг И. Д.] Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год. СПб., 1796.
14. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986.
15. Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969.
16. Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1975–1980.
17. Гете И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988.
18. Гораций Флакк Кв. Собрание сочинений. СПб., 1993.
19. Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972.
20. Гретри А. Э. М. Мемуары, или Очерки о музыке. М.— Л., 1939.
21. Дефо Д. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо. М., 1955.
22. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.
23. Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской. М., 1979.
24. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. М., 1980.
25. В. А. Жуковский — критик. М., 1985.
26. Зульцер И. Г. Сокращение всех наук и других частей учености [С параллельным немецким текстом]. М., 1781.
27. Кант И. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3–5. М., 1964–66.
28. Келдыш Ю. Классицизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974.

29. [Кельнер Д.] Верное наставление в сочинении генерал-баса. М., 1791.
30. Кириллина Л. Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX веков: Дис. ... канд. иск. М., 1988.
31. Кириллина Л. Бетховен и «религия искусства» // *Laudamus*. М., 1992.
32. Кириллина Л., Бетховен как учитель композиции // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории, методологии / Научно-практическая конференция: 17–21 ноября 1992. Вып. 2. М., 1994.
33. Кириллина Л. Историзм как категория современного музыкального мышления // На грани тысячелетий. Судьба традиций в искусстве XX века. М., 1994.
34. Кириллина Л. Гёте в духовной жизни Бетховена // Гётевские чтения 1993. М., 1994.
35. Кириллина Л. Бетховен и французская революция // Мир искусств: Альманах М., 1995.
36. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.
37. Конен В. Театр и симфония. 2-е изд. М., 1975.
38. Корнель П. Театр: В 2 т. М., 1984.
39. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
40. Лекции по истории эстетики / Под ред. М. Кагана. Кн. 2. Л., 1974.
41. Лесовиченко А. Западная музыкальная традиция и средневековое религиозное сознание: Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1992.
42. Лессинг Г. Э. Лаокоон М., 1957.
43. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
44. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
45. Лихачев Д. Поэзия салонов 2-е изд СПб, 1991.
46. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики М., 1994
47. Лосев А. Классицизм // Литературная учеба. 1990. № 4.
48. Луцкер П. «Così fan tutte» и проблема позднего стиля Моцарта // В. А. Моцарт: Проблемы стиля. М., 1996.
49. Матель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
50. Мельник В. «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонина Рейха (Музыкальная теория и практика во Франции XIX века): Дис. ... канд. иск. М., 1992.
51. Михайлов Ал. В. Дialeктика литературной эпохи // Контекст 1982: Литературно-теоретические исследования. М., 1983.
52. Михайлов Ал. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв // Античность как тип культуры. М., 1988.
53. Михайлов Ал. В. Из истории характера // Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М., 1990.
54. Михайлов Ал. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Морциц // Гётевские чтения 1991. М., 1994.

55. Михайлов Ал. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
56. Михайлов Ал. В. Н. М. Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком: Лекции, прочитанные в Московской консерватории 16 и 23 февраля, 2 и 9 марта 1993 г. (Конспект).
57. Михайлов Ал. В. Невозможность авангарда: Доклад на Российско-Германском симпозиуме в Московской консерватории 10 мая 1995 г. (Конспект).
58. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1981.
59. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971.
60. Насонов Р. Афанасий Кирхер и становление музыкально-исторического сознания: Курсовая работа по истории музыки. Московская консерватория, 1992. (Рукопись.)
61. Новак Л. Йозеф Гайдн. М., 1973.
62. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. М., 1962.
63. Письма Бетховена 1787–1811. М., 1970.
64. Письма Бетховена 1812–1816. М., 1977.
65. Письма Бетховена 1817–1822. М., 1986.
66. Платон. Федр. М., 1989.
67. Полный французский и российский лексикон. Ч.1. СПб, 1786.
68. [Псевдо-Лонгин] О возвышенном. М., 1994.
69. Радищев А. Путешествие из Петербурга в Москву. М., 1990.
70. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
71. Спор о древних и новых. М., 1985.
72. Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989.
73. Фишман Н. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы: Исследование. М., 1962.
74. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987.
75. Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. М., 1990.
76. Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1967.
77. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М., 1984.
78. Шельтинг Е. Категория вкуса в музыкально-эстетических трактатах 1-й половины XVIII века // Из истории теоретического музыкознания. М., 1990.
79. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Ереван, 1988.
80. Эстетика Ренессанса. Т. I. М., 1981.
81. Avison Ch. An Essay on Musical Expression. London, 1753.
82. [Bartha D.] Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Budapest, 1965.

83. Beethoven. Mensch seiner Zeit. Bonn, 1980.
84. L. van Beethovens Konversationshefte. 10 Bde. Leipzig, 1968–1993.
85. Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1961.
86. Biba O. Die Adelige und bürgerliche Musikkultur. Das Konzertwesen // Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.
87. Biba O. Der Sozial-Status des Musikers // *ibid.*
88. Blankenburg F. von. Litterarische Zusätze zu Johann George Sulzer allgemeiner Theorie der schönen Künste. Bd. I. Leipzig, 1796.
89. Blume F. Klassik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd.VII. Kassel, 1958.
90. [Borde de la, J. B.] Essai sur la musique ancienne et moderne. Vol. I–IV. Paris, 1780.
91. Brandenburg S. The historical Background to the «Heiliger Dankgesang» in Beethoven's A-Minor Quartet Op. 132 // Beethoven Studies 3. Cambridge, 1982.
92. Braunbehrens V. Mozart in Wien. München — Mainz, 1991.
93. Burney Ch. General History of Music. Vol. I–IV. London, 1776–1789.
94. Eggebrecht H. H. Beethoven und der Begriff der Klassik // Beethoven Symposium Wien 1970. Wien, 1971.
95. Eggebrecht H. H. Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zum Gegenwart. München — Zürich, 1991.
96. Eximeno A. Dell' origine e delle regole della Musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione. Roma, 1774.
97. Feder G. Joseph Haydn als Mensch und Musiker // Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.
98. Fellingner I. Friedrich August Kanne als Kritiker Beethovens // Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970. Kassel, 1971.
99. Floros C. Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Wilhelmshaven, 1978.
100. Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. I. Leipzig, 1788.
101. Forkel J. N. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. [Leipzig, 1802]. Berlin, 1968.
102. Gianelli P. Dizionario della musica sacra e profana. Venezia, 1801.
103. Goldschmidt H. Um die Unsterbliche Geliebte. Leipzig, 1977.
104. Grohmann J. G. Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste. Bd. I. Leipzig, 1795.
105. Haydn compositions in the music collections of the National Széchnényi Library Budapest. Budapest, 1960.
106. Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.
107. Hertz D. Classical // The New Grove Dictionary of Music and musicians. London, 1980. Vol. 4.
108. Hollis H. R. The musical instruments of Joseph Haydn. Washington, 1977.
109. Hortschansky K. Zwischen Klassizismus und Originalgenie: Zu Mozarts Beschäftigung mit Händel und Bach // Händel Jahrbuch. Jg. 38. Köln, 1992.

110. [Kastner E., Kapp J.] Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe. Leipzig, 1923.
111. [Kerst F.] Die Erinnerungen an Beethoven. 2 Bde. Stuttgart, 1913.
112. Kinsky G., Halm G. Das Werk Beethovens. München, 1955.
113. Kircher A. Musurgia universalis. Roma, 1650.
114. Kirillina L. 2 Klaviersonaten g-Moll und G-Dur Op. 49 // Beethoven: Interpretationen seiner Werke. Bd. I. Laaber, 1994.
115. Kirkendale W. New Roads to Old Ideas in Beethoven's «Missa Solemnis» // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56.
116. Koch H. C. Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Bde. Leipzig – Rudolstadt, 1782, 1787, 1793.
117. Koch H. C. Musikalisches Lexikon. [Frankfurt am Main, 1802]. Faximile Hildesheim, 1964.
118. Koch H. C. Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik. Leipzig, 1807.
119. Kollmann A. F. G. An essay on practical musical composition. London, 1799.
120. Kropfinger K. Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830) // Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert. Regensburg, 1980.
121. Landon H. C. R. Haydn: Chronicle and Works. Vol. I: The Years of «The Creation» 1796–1800. London – Bloomington, 1977.
122. Lemke A. Jacob Gottfried Weber. Leben und Werk. Mainz, 1968.
123. Martini G. Storia della musica. Vol. I–III. Bologna, 1757, 1770, 1781.
124. Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg, 1739.
125. Morrow M. S. Ignoring Mimesis: New Paths for German instrumental Music aesthetics: A Paper // 9. International Congress on the Enlightenment. Münster, 1995.
126. Mozart L. Gründliche Violinschule. 2. Aufl. Augsburg, 1769.
127. Mozart W. A.. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe. Bd. 3. Kassel, 1963.
128. Mozart W. A. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30. Bd. I: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. Kassel, 1965.
129. Newman W. P. A History of the Sonata Idea. Vol. 2: The Sonata in the Classical Era. Chapel Hill, 1963.
130. Rameau J.-Ph. Generation harmonique. [Paris, 1737]. New York, 1966.
131. Rameau J.-Ph. Code de musique pratique. [Paris, 1760]. New York, 1965.
132. Ratner L. G. Classic Music: Expression, Form, and Style. New York – London, 1980.
133. Reichardt J. F. Briefe, die Musik betreffend. Leipzig, 1976.
134. Riepel J. Grundregeln der Tonordnung insgemein. Frankfurt – Leipzig, 1755.
135. Ritzel F. Die Entwicklung der «Sonatenform» im musikalischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1969.
136. Rosen Ch. The Classical Style. London, 1976.
137. Rothschild F. Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven: The Lost Tradition in Music. Part II. London – New York, 1961.

138. Rousseau J. J. Dictionnaire de Musique. Paris, 1768.
139. Rummenhöller P. Die musikalische Vorklassik: Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik. Kassel, 1983.
140. Scheibe J. A. Compendium musices theoretico-practicum (1736) // Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts: Anhang. Leipzig, 1961.
141. Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. Leipzig, 1973.
142. Schubart C. F. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1784). Leipzig, 1977.
143. Schwab H. W. Konzert // Musikgeschichte in Bildern. Bd. IV. Lieferung 2. Leipzig, o. J.
144. Solomon M. Beethoven's Tagebuch of 1812–1818 // Beethoven Studies 3. Cambridge, 1982.
145. Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste (1774). 4 Bde. Leipzig, 1792–1794.
146. Sulzer J. G. Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit. Frankfurt — Leipzig, 1772.
147. Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben / Neubearb. v. H. Deiters, hrsg. v. H. Riemann. 5 Bde. Leipzig, 1907–1908.
148. Türk D. G. Klavierschule. Leipzig — Halle, 1789.
149. Walther J. G. Praecepta der musikalischen Composition (1708). Hrsg. von P. Benary. Leipzig, 1955.
150. Weber G. Meine Ansichten über Composition des Requiems überhaupt, und mit Beziehung auf mein Requiem // Cäcilia (Mainz). 1825. Bd. 3.
151. Weber G. Ueber Tonmalerey // *ibid.*
152. Weber G. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst (1817–1818). 2. Ausg. Bd. I. Mainz, 1821.



Илл.1. Гравюра, предпосланная трактату А. Кирхера
«Musurgia universalis» (1650)



Илл.2. Гравюра на фронтиспие «Музыкаль
И. Г. Вальтера (1732)



Илл.3. Гравюра на фронтиспise «Скрипичной школ
(воспроизводится по изданию 1769 г.)



Илл.4. Портрет Л. ван Бетховена работы В
(около 1804 г.)



Илл.5. Д. Досси. «Аполлон» (XVI век)

S U M M A R Y

LARISSA KIRILLINA

The Classical Style in the Music of the Eighteenth — Early Nineteenth Centuries. Self-consciousness of the Epoch and the Musical Practice

The study is dedicated to the problem of interconnection of the main philosophical, ethical, and aesthetical ideas of the Eighteenth — early Nineteenth centuries and the poetics of the classical style in the music of that period. The classical style is considered as a system of values which dominated in the self-consciousness of musicians and their audience from about the second half of the Eighteenth century to the times of Beethoven. This leading (great) style of the epoch assumed also the possibility of co-existence with several secondary (or minor) styles. The study includes many quotations from authentic sources — musical treatises, dictionaries, critical articles, letters of the great composers, etc.

CHAPTER 1: TOWARDS THE HISTORY OF THE TERMS "CLASSIC" AND "CLASSICISM" IN MUSIC. It deals with the emergence and employment of the terms "Classic", "Classical" in the musical criticism of the early Nineteenth century and with the interpretation of these terms in the modern musicology.

CHAPTER 2: THE PICTURE OF THE WORLD. THE "NEW ANTHROPOCENTRISM". "HISTORY" AND "GEOGRAPHY" IN THE MUSICAL AESTHETICS. The main characteristics of our outlook (world, nature, God, man, etc.) are regarded here in connection with the historical development of the European culture and its great artistic styles. The "new anthropocentrism" of the Enlightenment era was to a great extent an "Eurocentrism"; that's why there could be no genuine "history" and "geography" in the classical music, although some writers and composers recognized the value of other cultures.

CHAPTER 3: EPOCH AND STYLE. THE OLD AND THE NEW. BAROQUE AND CLASSICISM. As well as an epoch can include different artistic styles, a great style can survive within two or more epochs. The presence of the Baroque tradition inside the classical music is analyzed here as an example of such continuity.

CHAPTER 4: THE PLACE OF MUSIC IN THE SYSTEM OF ARTS. SELF-DETERMINATION OF A COMPOSER. In the first half of the Eighteenth century the music was still defined as a "science", and its main task was to praise God; in the second half of the century it became only a fine art whose task was to bring joy and pleasure. Some philosophers appreciated the music lower than other arts because of its "irrationalism". But towards the end of the century the music regained its high position. The technical term "composer" (unwillingly used even by the Viennese classics) began to designate not only a skillful master, but a free artist, a "poet of sounds".

CHAPTER 5: MUSIC AS A "LANGUAGE OF FEELINGS". THE HIERARCHY OF GENRES. THE TOPOS OF MELANCHOLY. The definition of the music as a "language of feelings" became commonplace since the second half of the Eighteenth century. The category of "feeling" or "sentiment" (German "Empfindung") penetrated all the concepts of the musical aesthetics (genre system, harmony, thematic development, etc.). A specific role belonged to such feeling as melancholy which became one of the important (though subordinate) topoi of the classical music.

CHAPTER 6: GENIUS AND TASTE. ARISTOCRATICISM OF THE VIENNESE CLASSICAL STYLE. THE SYSTEM OF AESTHETICAL CRITERIA. The category of "feeling" existed in the classical music only in connection with the categories of "genius" and "taste". Towards the end of the Eighteenth century there grew the difference between a "good master" and a "man of genius", and between a "good taste" and a "high taste". The Viennese classical style can be considered as an "aristocratic" one because it was orientated to realization of the highest artistic ideals not always understandable for the common audience.

CHAPTER 7: THE END OF THE CLASSICAL ERA. THE PHENOMENON OF THE "LATE" STYLE. APOTHEOSIS OF AN ARTIST: HAYDN, MOZART, BEETHOVEN. The end of the classical era in music coincides with the end of the Enlightenment mentality and with the end of the "heroic" epoch. Beethoven's "late" style continued the classical tradition after its evident decay, and Beethoven's death symbolized the end of the classical art.

КИРИЛЛИНА ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА

Классический стиль в музыке XVIII–XIX веков:

Самосознание эпохи и музыкальная практика

ЛР – 040595 (19.02.1993)

Подп. к печ. 5.04.1996

Бумага офсет. № 1. форм. бум. 60×90 1/16.

Гарнитура шрифта Таймс. Печать офсетная.

Печ. л. 12,0 Усл. печ. л. 11,75. Тираж 500 экз. Цена договорная.

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского. НТЦ “Консерватория”.
Москва, Б. Никитская ул., 13

ОИПД ВЦ ГКС РФ
Измайловское шоссе, 44

Заказ 2435