



НОРБЕРТ  
ЭЛИАС  
*Моцарт*

К  
СОЦИОЛОГИИ  
ОДНОГО  
ГЕНИЯ

**Норберт Элиас**  
**Моцарт. К социологии**  
**одного гения**

Серия «Интеллектуальная история»

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=68018837](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68018837)*

*Моцарт. К социологии одного гения: Новое литературное обозрение;*

*Москва; 2022*

*ISBN 9785444820278*

**Аннотация**

В своем последнем бестселлере Норберт Элиас на глазах замороженных читателей превращает фундаментальную науку в высокое искусство. Классик немецкой социологии изображает Моцарта не только музыкальным гением, но и человеком, вовлеченным в социальное взаимодействие в эпоху драматических перемен, причем человеком отнюдь не самым успешным. Элиас приземляет расхожие представления о творческом таланте Моцарта и показывает его с неожиданной стороны – как композитора, стремившегося контролировать свои страсти и занять достойное место в профессиональной иерархии. Социологический анализ перехода от придворного общества с системой патронажа и личной зависимости к буржуазному анонимному рынку дополняется автором обращением к

психоанализу. Исследование немецкого ученого позволяет дать ответы на вопросы, часть которых, кажется, переносит нас по ту сторону научного знания. Был ли Моцарт прирожденным гением и что это означало? Почему он умер в нищете, оставленный друзьями и близкими, хотя его старшие и младшие современники были востребованы? Что делает произведение великим и позволяет ему стать частью канона для многих поколений? Почему личная трагедия не является платой за уникальный творческий дар? И наконец один из самых важных вопросов: как воспитать гения?

# Содержание

Социологические размышления о Моцарте	5
Он сдался и махнул на себя рукой	5
Музыканты-буржуа в придворном обществе	16
Конец ознакомительного фрагмента.	28

# Норберт Элиас Моцарт. К социологии одного гения

*Социологические  
размышления о Моцарте*

**Он сдался и махнул на себя рукой**

1

Вольфганг Амадей Моцарт умер в 1791 году в возрасте 35 лет и был похоронен 6 декабря в могиле для неимущих. Каким бы ни было то острое заболевание, что способствовало его ранней кончине, в период перед смертью Моцарт часто был близок к отчаянию. Он начинал чувствовать себя человеком, побитым жизнью. Долги накапливались. Семья постоянно меняла место жительства. Успех в Вене, который был ему, пожалуй, важнее любого другого, не состоялся. Венское «хорошее общество» отвернулось от него. Быстрое

прогрессирование его смертельной болезни, вероятно, не в последнюю очередь было связано с тем, что жизнь потеряла для него свою ценность. Очевидно, Моцарт умер с ощущением, что его социальное существование потерпело крах, то есть – говоря метафорически – он умер оттого, что жизнь его лишилась смысла, от полной утраты веры в возможность исполнения того, чего он больше всего желал в глубине сердца. Два источника его воли к продолжению жизни, из которых питалось осознание собственной ценности и осмысленности, почти иссякли: любовь к нему женщины, которой он мог доверять, и любовь венской публики к его музыке. Некоторое время он наслаждался и тем и другим; и то и другое занимало одно из первых мест в иерархии его желаний. Есть много оснований полагать, что в последние годы жизни он все больше и больше чувствовал, что и то и другое для него потеряно. Это его и наша – человечества – трагедия.

Сегодня, когда само имя Моцарта стало для многих символом восхитительнейших музыкальных творений, известных нашему миру, легко может показаться непостижимым, что человек, обладавший такой волшебной творческой силой, возможно, слишком рано умер и унес с собой в могилу неизвестно какие еще не рожденные музыкальные произведения из-за того, что утрата приязни и любви других людей углубила его сомнения в ценности и смысле собственной жизни. Особенно непостижимым это покажется тому, кого интересует только творчество Моцарта, а не личность твор-

ца. Но, размышляя о таких взаимосвязях, не следует поддаваться искушению измерять наполненность смыслом или утрату смысла другим человеком по тому, что нам самим показалось бы осмысленной или бессмысленной жизнью. Нужно спросить себя, что другой человек воспринимал как наполненность или опустошение своего существования.

Сам Моцарт хорошо знал о своем необычном даре и делился им по мере сил. Большую часть своей жизни он неустанно трудился. Было бы слишком смело утверждать, что он не видел непреходящей ценности результатов своего музыкального искусства. Но он был не тем человеком, которого могло бы утешить предчувствие того, какой широкий отклик его произведения найдут у будущих поколений, когда он ясно ощущал отсутствие подобного отклика в последние годы своей жизни, особенно на своей второй родине, в Вене. Посмертная слава значила для него сравнительно мало, а вот прижизненная была важнее всего. За нее он боролся, полностью осознавая свою ценность. Он, как это часто бывает, нуждался в свежих подтверждениях своей ценности со стороны других людей, особенно близкого круга знакомых и друзей. А большинство тех, кто прежде входил в этот круг, в конце концов Моцарта покинули. Это была не только их ошибка – в этой истории не все так однозначно. Но нет сомнений в том, что Моцарт стал более одиноким. Возможно, в конце концов он просто сдался и махнул на себя рукой.

Поздно начавшаяся, но затем быстро шедшая

деградация Моцарта, – пишет один из его биографов, – после долгих периодов интенсивной работы, редко прерываемой болезнями и недомоганиями; короткий, как бы на перехваченном дыхании, акт умирания, внезапная смерть после всего лишь двухчасовой комы, – все это требует лучшего объяснения, чем то, которое задним числом дает нам традиционная медицина.

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

Это два неразрывно связанных слоя той утраты смысла, которую он пережил в последние годы жизни.

## 2

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

песнь.

Насколько достоверны имеющиеся у нас изображения Моцарта, особенно молодого, – вопрос открытый. Но одной из черт, которые делают его в особенности достойным любви или, если хотите, в особенности человечным, является то, что у него не было такого героического лица, как – если говорить о наиболее известных – лица Гёте или Бетховена, выдававшие в их обладателях, как только они входили в комнату или появлялись на улице, людей необыкновенных, гениев. У Моцарта было совершенно негероическое лицо. Выдающийся, мясистый нос, который словно бы наклоняется навстречу слегка приподнятому подбородку, теряет часть своей громоздкости по мере того, как лицо становится полнее. Очень внимательные, живые, одновременно лукавые и мечтательные глаза смотрят мимо – у юноши 24 лет (на семейном портрете работы Иоганна Непомука делла Кроче) еще немного смущенно (то, что называется непереводимым английским словом *sheepish*), на более поздних портретах – это глаза уверенного в себе человека, но все еще лукавого и мечтательного. Эти картины показывают нам немного тех черт Моцарта, которые, когда его произведения отбираются по вкусу публики, любящей концерты, обычно выпадают из внимания, а между тем заслуживают упоминания, если мы хотим увидеть его как человека: это Моцарт-шутник, клоун, который прыгает через столы и стулья, кувыркается, играет словами и, конечно же, звуками. Нельзя полностью понять

Моцарта, если забыть, что у его личности есть потаенные уголки, которые лучше всего характеризуются позднейшими образами – такими, как «Смейся, паяц» или нелюбимый и обманутый Петрушка.

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

Поначалу, много лет, дела у него шли в гору. Жесткая дисциплина, которую навязал ему отец, принесла свои плоды. Она стала самодисциплиной, переросла в способность очистить в процессе работы все запутанные мечты, бурлящие внутри молодого человека, от личных наслоений и превратить их без утраты спонтанности и изобретательности в пуб-

личную музыку. Однако за ту огромную выгоду, которую он получал от способности объективировать свои личные фантазии, Моцарту пришлось заплатить очень высокую цену.

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

В случае с Моцартом эти последние еще в какой-то степени ощутимы; они в немалой степени ответственны за трагический ход его жизни. У нас есть стереотипные *termini tecnici* для обозначения аспектов его характера, к которым относится это утверждение. Так, можно говорить о мани-

акально-депрессивной структуре личности с параноидальными чертами, чья склонность к депрессии какое-то время подавлялась контролируемой, ориентированной на реальность способностью предаваться музыкальным грезам и успехом, который она обеспечивала, но затем эти депрессивные тенденции в виде саморазрушительных устремлений, в особенности борьба против любви и социального успеха, взяли верх. Однако особая конституция, которую образуют подобные тенденции в случае Моцарта, требует, возможно, несколько иного языка.

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

ной, другими женщинами, людьми в целом, он жаждал быть любимым как человек и как музыкант. Грандиозная способность Моцарта мечтать звуками служила этому тайному выманиванию любви и приязни.

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

Трагедия паяца – это только образ. Но он в какой-то степени иллюстрирует связь между Моцартом-шутником и Моцартом – величайшим художником, между вечным ребенком и творческим человеком, между «тра-ля-ля» Папагено и глубокой серьезностью тоски Памины по смерти. То, что человек является великим художником, не исключает того, что в нем есть что-то от клоуна; то, что он был на самом деле победителем и, безусловно, принес пользу человечеству, не исключает того, что в душе он считал себя неудачником и тем самым обрек себя на то, чтобы стать настоящим неудачником. Трагичность Моцарта, которая отчасти относится к этому типу, слишком быстро заслоняется для позднейших

слушателей магией его музыки. Такое сокрытие делает сострадание менее глубоким. Наверное, не совсем правильно, воспринимая произведения, полностью отделять их автора как художника от него же как человека. Наверное, трудно любить искусство Моцарта, не любя хоть немножко человека, который его создал.

# Музыканты-буржуа в придворном обществе

## 3

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

Трудность заключается в том, что с такими категориями мало что можно сделать. Они являются академическими абстракциями, не соответствующими динамическому характеру наблюдаемых социальных условий, к которым относятся. Они основаны на представлении, будто аккуратное деление на эпохи, принятое для препарирования исторического материала в учебниках, лучше всего соответствует реальному ходу общественного развития. Каждый человек, извест-

ный благодаря своим достижениям, обычно назначается в них кульминацией той или иной эпохи. При ближайшем рассмотрении, однако, нередко оказывается, что великие достижения случаются во множестве именно в те времена, которые при использовании столь статичных понятий, как «эпоха», можно назвать в лучшем случае переходными периодами. Другими словами, такие достижения то и дело возникают из динамики конфликта между канонами нисходящих более старых слоев и канонами восходящих более новых.

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

Жизнь Моцарта ярко иллюстрирует положение буржуазных групп, которые, будучи зависимыми аутсайдерами, действовали в экономической сфере, где доминировала придворная аристократия, причем в то время, когда у придворного истеблишмента было еще значительно больше власти, но это преимущество уже сокращалось и не могло полностью предотвратить выражение протеста, по крайней мере в поли-

тически менее опасной сфере культуры. Моцарт, будучи буржуазным аутсайдером на придворной службе, с поразительным мужеством вел освободительную борьбу против своих аристократических работодателей и покровителей. Он сделал это сам, в одиночку, ради своего личного достоинства и своего музыкального творчества. И он проиграл битву – глядя из будущего, можно высокомерно добавить: проиграл предсказуемо. Но это высокомерие здесь, как и в других случаях, не позволяет увидеть структуру того, что в наши дни называется «историей». Одновременно оно блокирует понимание смысла, который ход событий былой эпохи имел для самих ее представителей.

Я в другом контексте уже говорил кое-что о структуре конфликта канонов между придворно-аристократическими и буржуазными группами. Я пытался показать, что во второй половине XVIII века такие термины, как «цивизованность» или «цивилизация», с одной стороны, и «культура», с другой, служили в Германии символами различных канонов поведения и чувствования. В употреблении этих слов, как можно показать, отражалось хроническое напряжение между придворным аристократическим истеблишментом и буржуазными аутсайдерскими группами. Увидев это, мы одновременно увидим и некоторые аспекты упорной борьбы между буржуазным и дворянским слоями (восходящей к возникновению средневековых городов в Европе). Как и структура европейских обществ, социальный характер обеих групп

менялся специфическим образом в течение семи или восьми веков их борьбы друг с другом, которая наконец завершилась в XX веке с подъемом двух экономических классов и утратой дворянством как социальным слоем своей былой функции. Разноречия и конфликты канонов, а также выравнивание и слияние канонов буржуазных и дворянских групп можно наблюдать на протяжении всего периода борьбы между дворянским и буржуазным слоями. Это была та почва, из которой произрос дворянский абсолютизм, так же как буржуазный и пролетарский абсолютизм наших дней возник из борьбы между этими двумя экономическими слоями.

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

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

В музыке же ситуация в тот период была еще совершенно иная – особенно в Австрии и ее столице Вене, резиденции императорского двора, но в целом и в других, меньших немецких государствах. В Германии, как и во Франции, люди, занимавшиеся музыкой, все еще очень сильно зависели от фавора, покровительства и, следовательно, от вкуса придворно-аристократических кругов (и ориентировавшегося на них городского буржуазного патрициата). Действительно, вплоть до поколения Моцарта музыкант, который хотел быть признанным в обществе как серьезный художник и в то же время иметь возможность содержать се-

бя и свою семью, должен был найти положение в сети придворно-аристократических институтов и их ответвлений. У него не было другого выбора. Если он чувствовал в себе призвание к выдающимся свершениям, будь то как исполнитель или как композитор, само собой разумелось, что своей цели он мог достичь, только получив постоянную должность при дворе, предпочтительно роскошном и богатом. В протестантских странах ему также была доступна должность церковного органиста и капельмейстера в одном из крупных, полуавтономных городов, обычно управлявшихся патрицианской группой. Но и там, как показывает биография Телемана, профессиональный музыкант имел лучшие шансы получить место, если он ранее занимал должность при дворе.

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

Такова была жесткая структура, рамка, в которой происходило раскрытие каждого индивидуального музыкально-

го таланта. Едва ли можно понять музыку того времени, ее «стиль», как его часто называют, не имея в виду этих условий. Об этом речь пойдет ниже.

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

То, как двадцатиоднолетний Моцарт в 1777 году просит у своего работодателя, князя-епископа Зальцбурга, отставку (после того как ему было отказано в отпуске), как он затем свежо, весело и с надеждой отправляется на поиски места при мюнхенском дворе, у аугсбургских патрициев, в Мангейм и Париж, где он тщетно и все более озлобленно обивает пороги влиятельных дам и господ из высшей знати, и как он, наконец, неохотно и разочарованно возвращается в Зальц-

бург и получает там место концертмейстера и придворного органиста, – достаточно хорошо известно. Но значение этого опыта для развития личности Моцарта – а значит, конечно, и для его развития как музыканта или, другими словами, для развития его музыки – невозможно установить убедительно и адекватно реальности, если описывать судьбу индивида, не предлагая в то же время модели социальных структур его времени, особенно в той мере, в какой они определяли разницу во власти. Только в рамках такой модели можно понять, что мог в одиночку сделать человек, вплетенный в это общество, а чего он не мог сделать, каким бы сильным, великим, уникальным он ни был. Одним словом, только тогда можно уяснить, какие неотвратимые жесткие требования действовали на человека и как он вел себя перед лицом этих требований, подчинялся ли он их давлению и, благодаря этому, формировался под их влиянием в своем музыкальном творчестве – или же пытался уйти от них, а может быть, даже противиться им.

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

когда традиционные отношения власти все еще были очень прочны.

## 5

Большинство людей, начинавших карьеру музыканта, были недворянского происхождения, в нашей терминологии – буржуа. Если они хотели сделать карьеру в придворном обществе, то есть найти возможности для раскрытия своего исполнительского или композиторского таланта, им приходилось из-за более низкого положения подчиняться придворным канонам поведения и чувствования не только в своем музыкальном вкусе, но и в одежде, во всем облике и манерах. В наше время такое приспособление к истеблишменту – в зависимости от распределения «весовых категорий» власти – осуществляется социально зависимыми людьми как нечто более или менее само собой разумеющееся. Сотрудники крупного концерна или универмага, особенно если они стремятся к продвижению по службе, обычно довольно быстро научаются вести себя в соответствии с канонами корпоративного истеблишмента. Однако в обществах, где уже существует относительно свободный рынок спроса и предложения, а в некоторых областях еще и рынок вакансий в профессиональных сферах, разница во власти между представителями истеблишмента и аутсайдерами в бизнесе значительно меньше, чем разница между абсолютными монар-

хами или их советниками и их придворными музыкантами – хотя деятели искусств, которые были знаменитыми и модными в придворном обществе, могли позволять себе очень многое. Знаменитый Глюк, человек мелкобуржуазного происхождения, с большим рвением усваивавший тонкости господствующего канона как в отношении музыкального вкуса, так и в отношении поведения, мог, как и любой другой придворный, разрешить себе даже грубости. Таким образом, существовала не только придворная знать, но и придворная буржуазия.

В определенной степени принадлежал к этому классу и отец Моцарта. Он был служащим, а точнее – слугой архиепископа Зальцбурга, который в то время, конечно, являлся правящим князем – в небольшом государстве. Как и у всех правителей его ранга, у архиепископа имелся, хотя и в уменьшенном масштабе, полный набор должностей, полагавшихся абсолютистскому двору, включая оркестр. Леопольд Моцарт был его вице-капельмейстером. Такие должности замещались и оплачивались более или менее так же, как в XIX веке должности в частной компании. Только знаки верноподданнического подчинения, ожидавшиеся от придворных слуг, были, вероятно, еще более демонстративными в соответствии с большей разницей во власти; то же самое относится к само собой разумеющимся демонстрациям собственного превосходства, совершавшимся правителями.

Возможно, следует добавить, что даже при венском импе-

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

вался в их домах во время путешествий и, соответственно, был близко знаком и с их образом жизни, и с их вкусом.

Характерным для крупного придворного художника-буржуа обстоятельством было то, что он жил как бы в двух социальных мирах. Вся жизнь и все творчество Моцарта отмечены этой раздвоенностью. С одной стороны, он вращался в придворно-аристократических кругах, чьи музыкальные вкусы он усвоил и где от него ожидали поведения, соответствующего придворному канону. С другой стороны, он представлял специфический тип, который нам приходится, используя слишком грубую категорию, назвать «мелкой буржуазией» того времени. Он принадлежал к кругу придворных слуг среднего ранга, то есть к миру, для обозначения которого у англичан есть выражение *below stairs*

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.