

Эйнштейн Альфред

Моцарт

Личность, Творчество

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94
ББК 63.3-8
Э1

Э1 **Эйнштейн Альфред**
Моцарт: Личность, Творчество / Эйнштейн Альфред – М.: Книга по Требова-
нию, 2012. – 451 с.

ISBN 978-5-458-28567-4

ISBN 978-5-458-28567-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2012

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2012

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ОТ РЕДАКТОРА

Альфред Эйништейн (1880—1952) — один из серьезнейших музыковедов первой половины нашего века. Наследие его охватывает разные области музыкознания: критику, исторические исследования, библиографию, работу по редактированию и публикации старинной и классической музыки. При этом в круг научно-эстетических интересов Эйништейна входят явления искусства от эпохи Возрождения до новейших музыкальных направлений (одна из его работ так и озаглавлена — «От Генриха Шютца до Хиндемита»).

Широта и фундаментальность научного мышления роднят Эйништейна не только с лучшими представителями немецкого музыкознания начала века (Г. Аберт, Э. Курт, А. Зандбергер), но и с выдающимися современниками в сфере немецкой литературы, такими, как Т. Манн, творческие принципы которого формировались в те же годы и в том же городе — Мюнхене, где родился и начал свою деятельность А. Эйништейн (выход романа «Будденброхи» Т. Манна всего на два года опередил защиту докторской диссертации Эйништейна «Немецкая литература для виолы да гамба»; 1903).

Получив солидную музыкальную подготовку в мюнхенском университете и Академии музыки (по композиции у В. Беера, по музыкознанию у А. Зандбергера), Эйништейн энергично включился в исследовательскую и музыкально-общественную деятельность. Успешному ее развитию способствовал общий высокий уровень мюнхенской художественной культуры 10-х — 20-х годов и приходящее ей в ту пору разнообразие направлений: операми и симфоническими концертами дирижировал выдающийся бетховенианец Б. Вальтер; в литературе, наряду с представителями реалистической школы — братьями Г. Манном и Т. Манном, выдвинулся предтеча экспрессионизма Ф. Ведекинд; Академия живописи выпустила из своих стен художников-новаторов В. Кандинского и П. Клее.

Обилие художественных впечатлений, естественно, побуждало к активному отклику, и А. Эйништейн вскоре приобрел известность как знаток современного искусства и влиятельный музыкальный критик, сотрудник «Münchener Post» и «Berliner Tageblatt». Сотрудничество это продолжалось вплоть до 1933 года, то есть до прихода к власти Гитлера. Одновременно Эйништейн состоял

редактором «*Zeitschrift für Musikwissenschaft*» — одного из серьезнейших музыкальных журналов в Германии и публиковал исторические исследования, посвященные музыке XVI и XVII веков, работы обзорного характера (*Geschichte der Musik*. Leipzig, 1917—1918; «*Heinrich Schütz*». Kassel, 1928).

Но наибольшую известность принесли ему в ту пору труды библиографические: немецкая обработка «Словаря современной музыки и музыкантов» (Eaglefiel-Hulla. *A dictionary of modern music and musicians*) и новое, расширенное издание «Музыкального лексикона» (Riemann H. *Musiklexicon*. Berlin, 1929); в них проявилась не только обширная эрудиция автора, но и редкая его трудоспособность — в переработке Эйништейна словарь Римана увеличился почти вдвое. Работы эти, стимулируя интерес молодого исследователя к библиографии, послужили хорошей подготовкой к предпринятому позднее капитальному труду — пересмотру и переработке тематического указателя творений Моцарта, составленного Кёхелем (Köchel L. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W.A. Mozarts*). Труду этому Эйништейн отдал более десяти лет жизни: новое издание каталога Кёхеля, выпущенное в 1937 году, в 1940 было снабжено дополнением, а в 1947 переиздано в расширенном виде.

Большая часть этой работы пришлось на годы эмиграции. Приход к власти нацистов вынудил Эйништейна, как и многих других его соотечественников, покинуть Германию (1933). После недолгого пребывания в Лондоне, Эйништейн обосновался в Италии (Меццомонте близ Флоренции), где прожил до 1938 года. В 1939 году те же политические условия заставили его снова переселиться, на этот раз в США — сначала в Нью-Йорк, а затем в Нортхэмптон (штат Массачусетс), куда он был приглашен в качестве профессора колледжа Смита.

При всех сложностях эмигрантского существования А. Эйништейн продолжал неутомимо работать, используя любую возможность знакомства с интересовавшим его материалом, предоставляющуюся в той или другой стране. В Меццомонте он занялся исследованием итальянского мадригала. К этой теме его подвели собственные ранние статьи о музыке XVI—XVII веков, и живой интерес к ней не покидал Эйништейна вплоть до последних лет жизни.

Таким образом, два капитальных труда — один, посвященный светской вокальной музыке Италии XVI—XVII веков, другой — научной систематизации наследия Моцарта — велись почти параллельно. И в обоих случаях автор, начав с задач библиографического порядка, настолько углубился в анализ материала, что у него возникла потребность обобщить свои наблюдения в работах монографического характера. Так появился его трехтомный труд «Итальянский мадригал» («*The Italian madrigal*»), изданный в 1949 году Принстонским университетом, где за два года до того автору было присвоено звание доктора «*Honoris causa*».

Родилась в начале 40-х годов и большая книга о Моцарте, выдержавшая ряд изданий за рубежом и выходящая сейчас в СССР в русском переводе.

По содержанию и форме книга эта несколько отличается от монографий классического типа. Уже в подзаголовке («Моцарт, его личность, его творчество») Эйништейн подчеркнул известную свободу в рассмотрении и изложении материала. За годы, отданные масштабному и в то же время кропотливейшему труду над тематическим указателем Кёхеля, он настолько сроднился с предметом исследования, так полно ощутил сложное сплетение гениальной одаренности и неповторимых черт личности композитора (проследив проявления ее в быту, в социальных взаимоотношениях, в профессиональном окружении), что именно такого, «живого» Моцарта и стремился запечатлеть в своем труде. В общем, он попытался осветить его человеческий и творческий облик с разных, подчас противоречивых сторон, не стремясь насильственно привести разные аспекты к общему знаменателю.

Этим и обусловлена структура книги. Ее можно уподобить сюите из отдельных очерков, затрагивающих разные проблемы и в то же время объединенных мыслью исследователя в целостный труд. Каковы же эти проблемы? Даже названия глав свидетельствуют о их широте и разнообразии: «Путешественник», «Моцарт и „вечно-женственное“», «Католицизм и масонство», «Бюргер и гений» и т. д. Такого рода эссе, собранные в первой части работы, заменяют традиционный для монографии биографический раздел.

Вторая часть книги посвящена обзору творчества Моцарта и по типу ближе к классическим трудам моцартоведов — Г. Аберта или Т. Визева и Ж. Сен-Фуа. Однако и здесь есть существенное отличие. Эйништейн отказывается от характерного для предшественников хронологического принципа, дающего возможность проследить путь Моцарта от первых до последних дней с наибольшей полнотой и последовательностью. Он предпочитает рассматривать наследие композитора по жанрам, выделяя для каждого из них особую главу. В итоге и вторая часть распадается на ряд самостоятельных очерков, посвященных обзору определенного жанра и его места в творчестве Моцарта, а не этапам роста гениального композитора.

К такому методу изложения материала Эйништейн прибегает ради более острой и четкой постановки интересных его творческих проблем. Некоторые из них он выделяет потому, что они еще не получили достаточного освещения в моцартоведческой литературе, другие — потому, что здесь открывается возможность polemизировать с теми устоявшимися взглядами на Моцарта, которые с течением времени, а еще больше в свете политических событий, свидетелем которых оказался автор, — нуждаются, по его убеждению, в коренном пересмотре.

Знакомясь с книгой Альфреда Эйништейна, не следует забывать, что писалась она в страшные годы гитлеровского нашествия,

писалась в эмиграции и впервые была опубликована в переводе на английский, а не на родном языке. Но всем своим существом она обращена к Германии, к той среде, которая выпестовала дарование Эйнштейна и разработала характерные для немецкого музыкознания принципы и методы исследования. К своим предшественникам в области моцартоведения он относится с глубоким уважением, хотя полемизирует с ними не только с позиций ученого, вооруженного опытом современной социологии, философии, психологии, но и с позиций человека, познавшего трагический опыт двух мировых войн. Поэтому к решению ряда вопросов Эйнштейн подходит далеко не «академически», всячески подчеркивая непосредственную связь прошлого с настоящим и невозможность отрыва художественной проблематики от нравственных устоев общества. Этим объясняется жесткость, а подчас и нетерпимость возражений, направленных в адрес тех, кто все еще склонен утверждать в Моцарте примат «ангельского», рафаэлевского начала, не замечая всей глубины и драматизма его творческих исканий.

Основная задача Эйнштейна — окончательно опровергнуть эту точку зрения, показав художника в сложной борьбе со временем и подчеркнув значение самой борьбы как для данной эпохи, так и для последующих времен и поколений. В Моцарте он видит не только небывало одаренного музыканта, но ярчайшего представителя того высшего духовного начала, которое одно лишь способно противостоять напору внешних и внутренних разрушительных влияний, искажающих облик искусства в критические для него эпохи. С этого, собственно, и начинается Эйнштейн набрасывать литературный портрет композитора — с описания борьбы полярных сил, характеризующих гений Моцарта, и ее разрешения в «лучезарной гармонии», как следствие трудно завоеванного внутреннего равновесия.

Эйнштейн подчеркивает, что это гармония выстраданная, мужественная, умудренная, ничего общего не имеющая ни с «греческой порхающей грацией», ни с беспечной веселостью рококо — чертами, которыми пытался наделить Моцарта XIX век. Исследователь связывает ее с органически присущей Моцарту независимостью мысли: именно она помогла композитору в детстве пройти сквозь искушения ранних успехов и влияния «модных» музыкальных стилей, а в юные и зрелые годы — сквозь горечь неудач, сохранив в неприкосновенности свою индивидуальность, духовную утонченность и веру в высшие задачи искусства, подобно тому, как звуки волшебной флейты помогли героям его последней оперы выдержать испытания страхом и соблазнами.

В сущности, эта мысль и является руководящей нитью, скрепляющей главы книги Эйнштейна; это ее «фило»(нить — итал.), если применить выражение Леопольда Моцарта, которым Эйнштейн часто и охотно пользуется. Казалось бы, подобная позиция для XX века не так уж нова — она характерна для ряда работ, поя-

жившихся и до, и после книги Эйнштейна; но, думается, никто не акцентировал ее с такой настойчивостью, как он. Возможно, пафос полемики Эйнштейна направлен был не столько против отдельных представителей музыкальной науки, сколько против малодушной капитуляции перед идеями гитлеризма, к которым ряд его соотечественников — деятелей искусства пытался приспособиться, не пробуя оказать противодействие их губительному воздействию. В противовес этой капитуляции интеллекта Эйнштейн, со всей страстью ученого и гуманиста, отстаивал внутреннюю независимость великого художника, как явление, способное служить образцом для человечества.

При этом он многократно подчеркивал, что Моцарт по складу характера и дарования отнюдь не был «революционером», что он не обладал ни широтой философско-политических взглядов Бетховена, ни яростной энергией борца, присущей Глюку, ни врожденным демократизмом мышления и языка, свойственным Гайдну и Шуберту; наоборот, он открыто называет его «традиционалистом». Отвага и бескомпромиссность Моцарта сказывались в ином — в верности самому себе и той художественной неподкупности, в силу которой он ни разу ни для кого не поступился своим эстетическим кредо. Этим-то и объясняется, по мнению Эйнштейна, непостижимое совершенство моцартовских творений.

Какой бы проблемы ни коснулся Эйнштейн, в любом его суждении проступает вышеизложенная точка зрения. Размышляет ли он о патриотизме Моцарта или его связях с масонством, рисует ли семейную среду и отношения композитора с отцом, анализирует ли церковную или симфоническую его музыку, говорит ли о влиянии на его стиль музыкантов-современников — падре Мартини, Иоганна Кристиана или Филиппа Эмануэля Баха, Глюка или Паизиелло, — в любом очерке подчеркивается острота избирательного чутья Моцарта, безошибочный отбор жизненных и художественных впечатлений, способных плодотворно участвовать в формировании его творческой личности, умение проложить собственный путь в искусстве.

С точки зрения важнейших задач современности оценивает Эйнштейн и историческую миссию, выполненную Моцартом — органическое слияние предшествующего ученого стиля (то есть церковной полифонии) с новым галантным (светской гомофонией), а значит, и преодоление того кризиса, через который прошли и должны были пройти в своем развитии музыканты XVIII века. Это второе «filo» — вторая руководящая нить исследования Эйнштейна, непосредственно связанная с его размышлениями о состоянии современной музыки и том разрыве между бытовым и профессиональным языком, который отдалил композиторов нашей эпохи от массовой аудитории.

Параллель между критическими моментами в развитии музыкального искусства XVIII и XX веков прямо автором не проводится, но подразумевается отчетливо, благодаря чему анализ моцар-

товских художественных принципов и соотношения традиционных и новаторских приемов в любом из культивируемых им жанров приобретает особо актуальное звучание.

Эти два основных аспекта исследования нашли отражение и в структуре книги, определив отбор и содержание «портретных» глав (первая часть) и угол зрения, главенствующий в очерках, посвященных творчеству (вторая часть). Благодаря такой четкой направленности композиция книги приобрела стройность и обозримость, делающие ее доступной для читателей разного уровня. То же можно сказать и о литературном стиле Эйништейна: адресуя свой труд не только музыкальным теоретикам-профессионалам, автор в ряде глав (особенно в первой части) сумел избежать обычной для музыковедческих работ тяжеловесности изложения и перегруженности сведениями, рассчитанными на специалистов.

В этом ученом исследовании порой явственно ощущается перо критика, журналиста, публициста, умеющего увлечь читателя занимательным документальным материалом и оживить теоретические рассуждения остроумными, язвительными или гневными «репликами в сторону». Отсюда выпуклость и весомость не только основных мыслей и наблюдений, но подчас и тех мельчайших бытовых деталей, с помощью которых Эйништейн помогает читателю заглянуть в творческую лабораторию гения (отметим хотя бы сведения о манере записи партитуры, присущей Моцарту). Возникающее благодаря этому ощущение достоверности является одной из самых привлекательных сторон книги.

Однако, при всех достоинствах работы Эйништейна, далеко не любое его положение кажется нам достаточно убедительным: в пылу полемики автор нередко впадает в крайности и в таких случаях допускает своего рода идеализацию, под стать той, против которой сам же и восстает. Упрек этот можно отнести к главам, где Эйништейн высказывает свой взгляд на национальное и народное начало в творчестве Моцарта. Концепция его явно направлена против яда нацистских «идей», против расовой теории и хищнического патриотизма, против вульгарного и ограниченного толкования понятия «народность искусства»; его задача — показать, насколько чужд всему этому гений Моцарта, как широка, даже безгранична, сфера его музыкальных замыслов. Однако в своем отпоре противникам Эйништейн забывает (а может быть, намеренно избегает говорить) о таком сложном явлении, как национальная психология, накладывающая неизгладимую печать на формирование любой творческой личности и ее образное мышление. Поэтому его попытка рассматривать Моцарта, как композитора, не принадлежащего «ни одной нации и в то же время каждой из них», утверждение его наднациональной, наднародной, надысторической сущности не имеет под собой необходимой опоры.

В пылу увлеченности Эйништейн лишает корневую систему его творчества всякой связи с реальной питательной почвой. Это явствует хотя бы из подчеркнуто резкого противопоставления «ари-

стократически традиционного» мышления Моцарта «демократически оригинальному» мышлению Гайдна, и особенно из характеристики отношения обоих композиторов к песенному фольклору. Тут Эйштейн, в сущности, противоречит самому себе, не желая считаться с многообразием закономерностей, которые устанавливает в искусстве каждая яркая художественная индивидуальность: как бы естественно ни звучали народные мелодии в произведениях Моцарта (концертах, сонатах, дивертисментах, серенадах), Эйштейн трактует их как нечто чужеродное стилю композитора; в самом же обращении Моцарта к фольклору он видит лишь род веселого маскарада или, в лучшем случае, благодушно снисходительное отношение гения к элементарной первооснове искусства: так элегантный аристократ подчас готов полюбоваться грубоватой деревенской красоткой. Сравнение это, при всей его броскости, кажется нам малоубедительным — чего же стоит тогда органичность процесса мышления, которую так упорно подчеркивает Эйштейн в любом произведении Моцарта?

Не меньшее сомнение вызывает и настойчивое упоминание автора о «профильтрованности» искусства Моцарта, то есть отсутствия в нем, якобы, тех непосредственных связей с жизненными впечатлениями, которые так явственно проступают в искусстве Гайдна или Шуберта. В частности, это относится и к общению композитора с природой: Моцарт — комнатный человек, — утверждает автор, приводя строки из писем Моцарта-путешественника; природа его не вдохновляет, и уже это одно резко отличает его не только от композиторов XIX века, но и от Бетховена: «... музыка Моцарта не нуждается во внешних возбудителях, будь это даже картины природы, — пишет Эйштейн. — Она замкнута в самой себе, она следует собственным, небесным, астральным законам, и на нее не оказывает влияния реальное небо — ни сияющее, ни затянутое облаками».

Подобная цитата легко могла бы быть истолкована как отрицание какой бы то ни было связи музыки с действительностью, как готовность свести ее содержание к абстрактному соотношению звуков и форм, если бы этому не противоречили основная задача книги — создать портрет живого Моцарта — и конкретные анализы его произведений, жанровые черты которых весьма убедительно «привязаны» к кругу сложившихся бытовых отношений, условий, традиций, образов (см. анализы дивертисментов, скрипичных концертов, масонских кантат, песен, духовных произведений и т. д.).

Думается, в данном случае перед нами заблуждение, основанное на несколько одностороннем представлении о связи образного мышления художника с внешним миром. Конечно, Моцарт ни в письмах, ни в музыке не воспевал природу так, как это свойственно романтикам, и все же ощущение природы неотделимо от его творчества. Разве могли бы возникнуть такие тонко дифференцированные «ночные» сцены, как ария Сюзанны в саду, серенада

Дон-Жуана или тревожный терцет масок под окнами замка, без проникновенного ощущения поэзии ночи, ее то идиллического, то таинственного или тревожного колорита? Разве не предвещают медленные части концертов, сонат и оркестровых серенад образов и настроений, характерных для шопеновских ноктюрнов? Разве не передает оркестровое вступление к первой арии Розины — с его щебечущими трелями — свежести утренних красок, подчеркивающих, в силу контраста, одиночество героини? Таких примеров действенного участия природы в замыслах Моцарта можно привести много, хотя пейзаж как таковой и не получил в его музыке самостоятельного воплощения. Он воспринимается через ощущения, мысли, настроения человека и чаще всего представляет собой своеобразный подтекст к портрету, подобно пейзажу в знаменитой «Джоконде». В этом смысле Моцарт такой же «комнатный» человек, как и многие великие его современники, в том числе и Гёте, в лирике которого пейзаж необычайно лаконичен. Ведь многое здесь зависит от общеэстетического направления, свойственного эпохе Просвещения — от той сдержанности в описании внешней среды, которая является одним из характерных ее признаков.

Иногда потребность рассматривать описываемые события вблизи, подвергать тщательному анализу отношения Моцарта с окружающими его людьми заслоняет от автора широкую перспективу общественной жизни эпохи; в частности, это относится к трактовке Эйнштейном социальной трагедии гениального художника. Его разрыв с аристократическими хозяевами исследователь склонен объяснять не только унижительными условиями придворной службы, но и особенностями характера Моцарта — сочетанием душевной независимости с полным отсутствием дипломатических способностей и частыми проявлениями детской доверчивости и вспыльчивости. В этом смысле история отношений с архиепископом Колоредо освещена им скорее с индивидуально-психологических, чем с тех общеисторических позиций, с каких разрыв Моцарта с правящей австрийской знатью рассматривается советским музыковедением.

Противоречивостью грешит и определение сущности церковной музыки Моцарта. Характеризуя «просвещенное» отношение семьи Моцартов к религиозным обрядам и представителям духовенства, подчеркивая присущий ранним мессам Моцарта (как и всей австрийской духовной музыке) светски-жизнерадостный, праздничный характер, совершенно верно отмечая, что в период творческой зрелости композитора привычные религиозные представления как бы подменяются в его сознании философскими взглядами, навеянными учением масонов, Эйнштейн все же пытается отграничить «благочестивый» гуманизм духовных произведений Моцарта (он это называет «католичностью в высшем смысле») от того прогрессивного общечеловеческого гуманизма, который составляет подлинное содержание всей музыки Моцар-

та — как светской, так и духовной. Эта двойственность позиции и придает **сбивчивость** его эстетическим определениям, хотя основная направленность конкретных анализов ведет читателя по верному руслу.

Иного рода возражения возникают при знакомстве со вторым разделом книги, целиком посвященным творчеству Моцарта. Хотя Эйништейн **выстроил** свой труд иначе, чем это делали его предшественники, он все же не смог **окончательно** расстаться с испытанным хронологическим методом и применил его в построении отдельных глав: следя в них за развитием того или иного жанра, исследователь каждый раз снова проделывает тот же **путь** — от ранних опытов к поздним произведениям, продвигаясь как бы по концентрическим окружностям.

В сущности, главы эти представляют собой своеобразный комментарий к полному собранию сочинений Моцарта, нечто вроде дневника, отразившего многолетний опыт работы Эйништейна над каталогом **Кёхеля**. Мессы и дивертисменты, симфонии и камерная музыка, оперы и **клавирные** произведения, арии и песни проходят перед читателем, сопровождаемые интересными экскурсами в историю жанра, меткими сравнениями и ассоциациями. Автор как бы перелистывает перед нами страницу за страницей, останавливаясь на наиболее значительных моментах, не упуская ничего, что могло бы, по его мнению, **помочь** читателю **расширить** угол зрения и по достоинству **оценить смелость и тонкость** художественных приемов Моцарта.

Во многом этот **несколько медлительный** метод обзора оправдывает себя, особенно когда автор «демонстрирует» те произведения, которые редко исполняются в концертах и мало знакомы не только широкой публике, но и знатокам. Едва ли не **наибольший** интерес в этом смысле представляет обзор церковной музыки Моцарта, равно как и анализ его дивертисментов и серенад; много нового откроет для себя **читатель** в главах, посвященных камерной — **инструментальной и вокальной** — **музыке** и произведениям, специально сочиненным для механических инструментов. Однако в труде, претендующем на универсальный охват творчества, подобная структура таит в себе опасность схематизма. Эйништейн предвидел ее и даже заранее предупредил читателей об этом. Сам он **сознательно** предпочел данную структуру более традиционной, при которой **путь композитора** **раскрывается** постепенно, подобно тому, как из ростка год от года формируется «дерево с широкой кроной, **листьями** и плодами». Конечно, признается автор, подобное строение **книги** было бы более органичным, но оно потребовало бы широкой, повествовательной манеры изложения. Концентрируя же внимание читателя на какой-либо одной области творчества, Эйништейн выигрывал в уплотненности материала, в возможности сопоставления на близком расстоянии произведений одного типа, но разной степени зрелости. Тут несомненное преимущество избранной им структуры. Недостаток же, по выраже-

нию самого автора, заключается в том, что нередко он бывал вынужден «делить неделимое». И нужно сказать, что с недостатком этим автор далеко не всюду смог справиться.

Дело не только в том, что неизбежное возвращение к начальному этапу творчества композитора от главы к главе все больше утомляет читателя, а автора зачастую заставляет повторяться. Гораздо существеннее тот механицизм группировки, при котором произведения несомненно родственные, такие, как **клавирные сонаты** и **клавирные же концерты**, рассматриваются **отдельно друг от друга**, да еще в довольно далеко отстоящих главах.

Сколько ни объясняй Эйнштейн **логику** подобного распределения материала тем, что от «облегченной» ансамблевой музыки с клавиром всего естественнее перейти к музыке концертной — сначала оркестровой, затем к **сольным концертам** для духовых инструментов, а от них уже к **клавирным концертам** (которые исследователь рассматривает, как синтез всего, достигнутого в данной области **композитором**), — чувство натяжки, пестроты последования глав не оставляет читателя. Думается, что при всем уважении Моцарта к установленным границам того или иного жанра замыслы его в большей степени определялись особенностями звучания и техническими возможностями инструмента (весьма индивидуально при этом трактованными), а это давало ему право не только смело обходить жанровые границы, но, как правило, смешивать признаки разных жанров.

Особенно обнаженно выступает схематизм членения в разделе «Опера», где догматизм жанрового принципа грубо довлеет над самым методом анализа, заставляя Эйнштейна дробить драматургию Моцарта на ряд замкнутых, не сообщающихся между собой отсеков — оперы *seria* (от «Митридата» до «Милосердия Тита»), оперы *buffa* (от «Мнимой простушки» до «Так поступают все», вкупе с «Мнимой садовницей», «Свадьбой Фигаро» и «Дон-Жуаном»), немецкие оперы (от «Бастьена и Бастьенны» до «Волшебной флейты», вкупе с «Тамосом», «Заидой» и «Похищением из сераля»).

Автору этих строк уже приходилось возражать и против формального подхода к трактовке оперных жанров, явствующего из подобного дробления, и, особенно, против ошибочных выводов о неравноценности зрелого оперного наследия Моцарта, сделанных на подобной основе Эйнштейном*. «Итальянские оперы, — пишет Эйнштейн, — не нашли преемников; Моцарт — с исторической точки зрения — напрасно произвел их на свет. Германия не могла заставить их плодоносить, в Италии они, несмотря на весь энтузиазм, проявленный Россини, прошли вообще незамеченными, а уж сам Россини и вовсе ничего здесь не позаимствовал. А вот «Волшебная флейта» стала исходным пунктом немецкой оперы, и без нее, вероятно, не было бы ни «Оберона», ни «Вампира», ни

* См.: Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.