

вместе с тем в конфронтацию с принятыми нормами общественной жизни? Задача тем более трудная, что отныне слишком мучительное проявление скромности воспринимается критиками как завуалированное желание знаменитости. Многие женщины оказываются заложниками этой ситуации³⁸.

ВИРТУОЗЫ

Как и в прошлом веке, сцена оставалась — начиная с гастролом испанской певицы Малибран, выступавшей во всех оперных театрах Европы, и заканчивая успехами мадемуазель Марс и Рашели на подмостках Комеди Франсез — одним из немногих, фактически единственным местом, где было узаконено право женщины на знаменитость. После успеха в «Федре» Рашель выторговала себе в театре особые условия, и коллеги актрисы вынуждены были проглотить обиду, считаясь с ее знаменитостью³⁹. Ее смерть, последовавшая в 1858 году, породила поток панегириков, анекдотов, биографий, сопровождавшихся погоней за автографами и скандальными подробностями ее частной жизни. У редактора «Фигаро» еще за несколько недель до смерти Рашели была готова статья о ней, и едва она умерла, он выпустил специальный номер, «состоявший из анекдотов о великой Рашели, одного ее автографа и пятидесяти ее прежде не издававшихся писем, весьма пикантных и разнообразных»⁴⁰.

В культурной жизни европейских столиц театр продолжал играть ту же ключевую роль, какая досталась ему еще в начале XVIII века, и поставлять публике звезд. В Париже Фредерик Леметр, пока Рашель блистала в трагических ролях, вывел на сцену бульварных театров Мари Дорваль, заняв ее в комедиях и народных драмах, и превратил бандита Робера Макера в комического персонажа. Для обозначения подобных им звездных актеров стали использовать заимствованный из английского термин «stars». В Лондоне Эдмунд Кин, самая яркая звезда Друри-Лейн, привлекал внимание публики не только театральными

юстановками, но и эпатажным образом, который он сам себе создал. Потомственный актер, он принадлежал к совершенно иной среде, чем Байрон, но, как и тот, своей знаменитостью был обязан соединению в нем таланта, получившего быстрое признание, с бурной частной жизнью, в которой ничто не укрывалось от взглядов публики. Через несколько лет после громкого бракоразводного процесса Байрона Кин был осужден за адюльтер в ходе подобного судебного разбирательства, на несколько месяцев приковавшего к себе внимание английских газетчиков. На этом сходство с Байроном кончается. Кин воплощал не меланхоличного героя-романтика, а шута и фигляра, готового превратить свою жизнь в шоу и своими чудачествами давать обильную пищу для самых нелепых слухов. Газеты во всех красках живописали его оргии и попойки, утверждая, что он держит дома ручного льва, привозит ему на заклание еще живую дичь и участвует в боксерских поединках без перчаток⁴¹. Актер шекспировского репертуара и гениальный эксцентрик, Кин оказал влияние не только на современников в Англии, где его постоянно сопровождал дух скандала, но также в Америке, которую он посетил дважды, и во Франции, где через три года после его смерти Александр Дюма посвятил ему пьесу.

Во всем этом, в сущности, не было ничего нового. Подлинная революция произошла скорее в сфере музыки, а не театра. В музыке XVIII века были выдающиеся фигуры вроде композиторов Генделя, Гретри и Глюка или певцов-кастратов Фаринелли и Тендуччи. Но музыка хранила отпечаток своего религиозного происхождения и связи с церковной или аристократической средой, для представителей которой она чаще всего и исполнялась, оставаясь привилегией ограниченного слоя культурной элиты. Глюк и даже Гайдн, несмотря на все их успехи, не знали настоящей популярности, выходящей за пределы узкого круга любителей музыки и меценатов. Правда, великий Моцарт уже в шесть лет сумел во время своего первого европейского турне пленить лондонскую и парижскую публику. Он воспринимался как вундеркинд, в котором как будто воплотились модные тогда

теории о врожденном характере творческого гения⁴². Однако по мере того, как Моцарт вырос, эффект неожиданности и удивления притуплялся. Если среди знатоков авторитет Моцарта оставался высоким, независимо от его провала в Зальцбурге и триумфа в Вене, у широкой публики он уже не вызывал прежних восторгов. Он был горько разочарован приемом, устроенным ему в Париже в 1778 году, и жаловался, что должен выступать в обстановке полного безразличия перед какими-то коммерсантами⁴³. Временем триумфа звезд музыки стала первая половина XIX века. Расширение практики публичных концертов, уже не спонсировавшихся меценатами из аристократической среды, появление сольных вечеров изменили социальные условия исполнения⁴⁴. А главное, изменился сам статус музыки: она стала образцом чистого искусства, идеальным выразителем чувств. Возникнув в эпоху Глюка, это новое отношение к музыке достигло апогея в 1830–1850 годах, когда на всю Европу прогремел Лист. От Вены до Берлина, от Будапешта до Парижа и от Неаполя до Лондона концерты собирали бесчисленных зрителей, восторговавшихся новой музыкой, ее авторами и исполнителями. Генрих Гейне не без иронии замечал в своих парижских хрониках: «В Париже все утонуло в потоках музыки. Нет почти ни одного дома, где можно было бы спастись, как в Ноевом ковчеге, от этого потопа. Благородное музыкальное искусство затопило вконец всю нашу жизнь»⁴⁵.

Как известно, в это время воплощением романтического гения становится Бетховен. При жизни он, правда, не приобрел такой известности, какая была, например, у Байрона. Не будем рассматривать карьеру Бетховена через призму того пиетета, каким было с середины XIX века окружено его имя. Конечно, он отнюдь не принадлежал к числу «отверженных». Его восторженно встретили в Вене. Он очень рано был признан если не самым великим, то одним из самых великих композиторов своего времени. Он пользовался поддержкой влиятельных лиц при императорском дворе, которые относились к нему с искренним восхищением и оказывали финансовую поддержку. Но упрочивающаяся ре-

путация Бетховена все же не выходила за пределы узкого круга меценатствующих меломанов. Часть венской публики сомневалась в его таланте, находя его произведения слишком трудными, слишком тяжелыми, слишком далекими от форм, способных понравиться широкому зрительскому массам. Но Бетховен неохотно шел на уступки критикам. После провала оперы «Фиделио» он, возмущенный и раздосадованный, воскликнул: «Я не пишу для толпы». Подобную непримиримость он мог позволить себе только благодаря неизменной поддержке меценатов. Вопреки легенде, карьера Бетховена развивалась в традиционном русле, будучи связана с императорским двором и венскими салонами⁴⁶.

Только в 1814 году Бетховен приобрел разом и мировую славу, и подлинную популярность в Австрии, написав несколько произведений, прославляющих победы над Наполеоном. Ноябрьский концерт 1814 года по случаю Венского конгресса создал ему репутацию великого композитора-патриота. Однако эта популярность не была столь устойчивой, как принято думать. Повторные концерты, состоявшиеся несколькими днями позже, закончились провалом. В последующие годы Бетховен частично лишился поддержки двора, все более и более замыкаясь в себе по причине не только своей глухоты, но и творческой эволюции. У Бетховена сохранялись восторженные поклонники, он получал заказы из Англии, Германии и даже Америки, но они приходили от музыкальных обществ или любителей. Его смерть в 1827 году стала событием лишь для Вены и некоторых немецких городов. В Париже в это время его почти совсем не исполняли.

На примере Бетховена можно увидеть разницу между настоящей славой и репутацией, пусть даже исключительной. Нет сомнения, что Бетховен достаточно рано, уже в середине девяностых годов XVIII века, получил безусловную поддержку определенной части венского высшего общества и европейских меломанов, восторгавшихся его музыкой, и что эта поддержка только усилилась в 1800-е, в период его наивысшего творческого подъема. Триумф 1814 года упрочил его репутацию, но зиждилась она лишь на героических и патриотических мотивах, появившихся в то

время в его работах. Именно они принесли ему успех, но именно от них он позднее норовил отойти. Настоящее увлечение музыкой Бетховена началось лишь после его смерти⁴⁷.

Знаменитость всю жизнь маячила перед Бетховеном, но так к нему и не пришла. Он не был таким популярным, как, например, Россини. Когда Стендаль в 1824 году (год создания Седьмой симфонии) писал, что «нашелся новый Наполеон, о котором что ни день говорят повсюду, от Москвы до Неаполя, от Лондона до Вены, от Парижа до Калькутты», он имел в виду именно Россини, тридцатидвухлетнего композитора, чьи успехи в Неаполе и Вене и триумфальные гастролы в Лондоне и Париже привлекли внимание публики и прессы и побудили Стендаля взяться за его биографию⁴⁸. В то же время музыканты романтического направления создают посмертный культ Бетховена. Он способствует формированию нового отношения к музыке и музыкантам, на почве которого возрастет популярность Ференца Листа.

Лист, названный после смерти «самым известным лицом Европы»⁴⁹, и сам внес весомый вклад в создание культа Бетховена. Рано познав славу, Лист еще ребенком выступал в Париже (1823–1824), где его с первых же концертов сочли юным дарованием; через десять лет он становится любимцем парижской публики, привлекая ее интерес виртуозной игрой, слухами о романе с Мари д'Агу и провокационными статьями, проникнутыми духом сенсимонизма, в которых он ратовал за повышение социального статуса музыкантов и отстаивал важность духовной музыки. Баловень света, входящий в лучшие салоны предместья Сен-Жермен, Лист не боялся говорить о «презренной» роли музыканта в подобном обществе («разве мы в этом салоне не простые шуты?»), высмеивать невежество своих покровителей и призывать к музыке народной, братской, вдохновенной, всеобщей. «Приди, о приди, — писал он, — желанный час свободы, когда поэту и музыканту не надо будет думать о „публике“, а надо — о „НАРОДЕ и БОГЕ“!»⁵⁰ В культурной жизни Парижа Лист сумел занять особое, но очень заметное место, объединив в себе традиционный образ салонного пианиста с романтиче-

кой фигурой свободного художника, провозвестника грядущих еремен⁵¹.

Вершин славы Лист достиг во время больших гастролей по Европе, начатых в 1838 году, когда композитор, переезжая из Вены в Берлин, из Лондона в Париж, покорила европейскую публику, подчас доводя зрителей до экстаза⁵². Публичные шоу такого рода не могли не вызвать также критики и насмешек. Ажиотаж, сопровождающий берлинский концерт 1842 года, достигает таких масштабов, что привлекает к себе внимание критиков и журналистов. Сами концерты отходят на второй план: возникает потребность описать и понять состояние коллективного неистовства, в которое впадает публика. Общим местом становится говорить об этом в медицинских терминах, как о некой патологии, которой нужно найти объяснение⁵³. На карикатурах тех лет часто можно видеть, как слушателей Листа прямо с концерта уводят в сумасшедший дом. Либералы усматривают в популярности музыканта признаки отсутствия политической свободы: должна же энергия толпы получать какой-то выход! Консерваторам не по душе подобная экзальтированность чувств, кажущаяся им чрезмерной и неуместной. Они встревожены реакцией женской части аудитории, намекая на сексуальную подоплеку увлечения виртуозом. В общем, преобладают удивление и тревога в сочетании с иронией. Отзвук триумфа Листа разносится все дальше. Мало того что зрители сами становятся участниками спектакля: комментарии, сопровождающие столь необычное проявление зрительской любви, обостряют интерес публики к Листу. Если присутствие на его концертах доступно лишь берлинской буржуазии и высшему обществу ввиду высокой цены на билеты, то любопытство, вызванное приездом композитора в город, охватывает гораздо более широкие слои населения и удовлетворяется с помощью статей в прессе, разговоров в кофейнях и многочисленных карикатур. Густав Николаи пишет в местной газете, что «о Листе говорят как во дворцах богачей, так и в домах бедняков»⁵⁴.

Чем объяснить такую популярность? В основе успеха Листа лежит изменение условий жизни музыкантов. Если в первые

десятилетия своей деятельности Лист полностью зависел от меценатов, резкое увеличение публичных концертов и совершенствование возможностей фортепиано дали ему толчок для самостоятельного роста. Исполняя свои собственные или чужие композиции, Лист с 1835 года вводит практику индивидуальных концертов, на которых музыкант появляется на сцене перед публикой один, без сопровождения. Даже великий виртуоз Пaganini, концерты которого так впечатляли его вначале, играл вместе с оркестром. Лист изобретает сольный концерт. В это же время любимым инструментом буржуазных кругов становится пианино, обучение игре на котором превращается в обязательный элемент образования девушек из хороших семейств. Это способствует росту интереса как к самому инструменту, так и к исполнителям-виртуозам вроде Листа, Сигизмунда Тальберга или Анри Герца⁵⁵.

Мастерство музыканта с тех пор выходит за рамки эстетического опыта и становится чем-то сродни спортивным показателям. Нагляднее всего это проявляется в музыкальных «поединках» типа дуэли Листа с Тальбергом, явившейся высшей точкой в состязании двух виртуозов, которому не давали ослабеть постоянные попытки обоих соперников покорить очередную высоту и их провокационные заявления в адрес друг друга. Аналогия с боксерами, с их поединками и их подначиванием соперника может показаться чистым анахронизмом. Однако именно это сравнение непроизвольно пришло на ум современникам Листа, особенно англичанам, где боксерские бои с конца XVIII века стали популярным народным зрелищем, обеспечив известность целому ряду спортсменов вроде Даниэля Мендозы, настоящего творца собственной славы⁵⁶. Но даже когда мастерство виртуоза не связано с каким бы то ни было соперничеством, когда он играет исключительно ради публики, его искусство характеризуется не столько совершенством исполнения, сколько способностью пробуждать в зрителях сильные эмоции. Люди приходят посмотреть на музыканта, умеющего добиться того, что кажется невыполнимым с точки зрения возможностей человека и тех-

ники исполнения. Многие современники проводят параллель между Листом и Бонапартом: Лист изображается таким же дерзким и решительным человеком, часто встающим в позу и выказывающим склонность к авантюрам⁵⁷. Он ставит себе невыполнимые задачи, например, играет на пианино финал «Фантастической симфонии» Берлиоза, возбуждая «настоящее умопомрачение» публики столь виртуозным владением инструментом⁵⁸. В марте 1837 года он вызывает фурор, объявив о намерении провести сольный концерт для фортепиано в Опере в одно из ближайших воскресений. Пресса не может в это поверить: «Играть на пианино в Опере! Перенести слабые, еле слышные звуки одного инструмента в этот необъятный зал, звучащий еще эхом „Гугенотов“*, привыкший к таким драматическим эмоциям <...> и это в воскресенье, перед столь неотесанной и разношерстной публикой! Какое смелое решение!»⁵⁹.

Слова о «неотесанной и разношерстной публике» здесь ключевые. Чтобы покорить подобную публику, Лист не берет оригинальные и трудные композиции, но играет импровизации и фантазии на мелодии известных опер. К восхищению музыкальной техникой добавляется знакомство с популярными мелодиями. Отзвук этих нововведений усиливается с помощью рекламы. Лист — один из первых музыкантов после Паганини, кто пользуется услугами импресарио. Гаэтано Беллони берет на себя организацию его гастролей, размещение рекламных объявлений и хвалебных отзывов в прессе, а также следит за изданием гравированных портретов Листа⁶⁰. Впрочем, тот и сам обладает талантом к самопиару: выпускает свою краткую биографию на немецком и французском, призванную подогреть интерес публики к его персоне, не считает зазорным полемизировать с оппонентами через прессу, публикует в газетах письма, адресованные друзьям, где рассказывает о приеме, который устраивает его концертам публика. Особенно он любит подчеркивать свое велико-

* Опера «Гугеноты» Дж. Мейербера была впервые поставлена 29 февраля 1836 года на сцене Парижской оперы.

душие; организует благотворительные концерты (например, после наводнения в Будапеште) и всеми силами стремится создать впечатление человека бескорыстного.

Результатом этой напряженной музыкальной и рекламной деятельности становится бытование странной публичной фигуры, разом и сентиментального музыканта, лелеявшего мечту о духовной музыке, и шоумена, способного привлечь толпу, и «человека из народа», любящего аристократические и изысканные позы. Ведь Лист лучше любого другого музыканта его времени умеет быть по-настоящему двойственным, как и подобает «виртуозу-ниспровергателю», одновременно враждебному элите и очарованному ее моделью поведения, эмоционально близкому своей публике и в то же время надменно от нее отстраняющемуся. Не было ли это со времен Руссо и Байрона, особо ценимых Листом, одним из самых эффективных средств достижения знаменитости?

Фигура сентиментального музыканта и виртуоза, использовавшего все рычаги влияния на публику, находит язвительного критика в лице Генриха Гейне, немецкого писателя, живущего в Париже, меломана, человека пронизательного и саркастичного. Во время триумфальных гастролей Листа в Париже в 1844 году Гейне зло и остроумно высмеивает успехи «великого смутьяна», «Ференца нашего Листа», «доктора философии и профессора нотной грамоты», «современного Гомера, которого не могут поделить между собой Германия, Венгрия и Франция, в то время как на право считаться родиной создателя „Илиады“ претендовало только семь маленьких провинциальных городков», аттестуя его также «новым Аттилой, бичом божьим для всех роялей Эрара*». После череды шуточных сравнений он упоминает о «невероятном *furore*», поразившем парижское общество, об «истерической толпе» поклонниц и их «неистовых аплодисментах», потом с деланным удивлением пишет, что парижская публика, которую он считал более пресыщенной, чем немецкую,

* Себастьян Эрар (1752–1831) — мастер по изготовлению музыкальных инструментов, основатель одноименной фирмы.

так увлеклась пианистом. «Странная вещь, — думал я, — эти парижане, видевшие Наполеона, великого Наполеона, которому нужно было давать сражение за сражением, чтобы только привлечь их внимание и заслужить их похвалу, эти самые парижане теперь осыпают аплодисментами нашего Ференца! И как они ему рукоплещут! Настоящее помешательство, которому нет равных в истории человеческого безумия». Он тоже прибегает к клиническим терминам, утверждая, что эта коллективная мания относится «скорее к патологии, чем к эстетике». Затем критический пафос, столь привычный в устах обвинителей Листа, уступает место более прозаическим рассуждениям: композитор по-настоящему гениален лишь в «продвижении своей карьеры, вернее, в организации своего триумфа».

Гейне выступает яростным обличителем всей системы рыночных механизмов славы. Даже репутацию филантропа, которую Лист усиленно себе создает, он подвергает сомнению. Кроме того, по мнению Гейне, слава пианиста — дутая, ибо добыта лишь благодаря новейшим достижениям в области пиар-технологий: главная роль принадлежит здесь Беллони, «генеральному управляющему его знаменитости», который оплачивает из собственного кошелька все лавры Листа, все букеты цветов, «хвалебные вирши и прочие издержки славы». Мы видим начало эры недоверия к знаменитости. Речь идет не только о критике чрезмерного энтузиазма публики — ставится под вопрос и сам талант виртуозов: не трюкачество, не пускание ли пыли в глаза все их грандиозные шоу?⁶¹ Здесь Гейне, предвосхитивший нынешних хулителей «общества спектакля» и мира звезд, переходит к обобщениям, распространяя свои критические выпады на всех виртуозов и их популярность, достойную не столько возмущения, сколько указания на ее истинные масштабы. «Не будем, — пишет он, — уделять слишком много внимания лаврам, которые пожинают знаменитые виртуозы. Ведь их никчемная слава живет очень недолго»; и далее, весьма образно и несколько неожиданно: «Эфемерная слава виртуозов быстро испаряется, не оставляя ни следов, ни эха, как рев верблюда, бредущего по пескам пустыни»⁶².

Лист и сам ощущал ограниченность «бесплодной знаменитости» и ее «эгоистических радостей», он и сам бичевал их в статье на смерть Паганини, противопоставлял ей истинное искусство⁶³. Может быть, желая избежать грустной судьбы, предсказанной ему Гейне, бывой виртуоз предпочел уйти в тень, то и дело вспоминая об ушедшей славе. Вероятно, он долго разрывался между опьянением собственными успехами и желанием создать подлинный шедевр. В 1847 году, находясь на пике славы, он решил прервать карьеру исполнителя-виртуоза, принять должность в Веймаре и посвятить себя сочинительству. Этот выбор, сопровождающийся торжественным возвращением в лоно католической церкви, позволяет думать, что заявления Листа, где он утверждал, что презирает славу, были более искренними, чем можно было подумать. Он писал уже, почти десятью годами ранее, во время триумфального турне по Италии:

Признаюсь, я часто сожалел о ничтожных радостях удовлетворенного самолюбия; я с горечью видел, с каким восторгом принимаются мои самые пустые и поверхностные произведения; я плакал над тем, что другие называли моими успехами, когда мне открывалось, что толпа требует от музыканта мимолетного развлечения, а не воспитания благородных чувств. Я был оскорблен равно худой и похвалами в свой адрес, исходящими от таких легкомысленных судей⁶⁴.

Почему бы скептикам, неспособным увидеть в этих утверждениях ничего, кроме кокетства, не попытаться поверить Листу, признав, что у него, как у Руссо, Байрона и Сиддонс, отношение к собственной знаменитости могло быть сложным и неоднозначным? Знаменитость — не вполне легитимная форма признания, поскольку восторги толпы нарушают равновесие системы признания равных равными. Знаменитость подозрительна, поскольку слишком многим обязана рыночным технологиям, пиар-кампаниям и приемам «маркетинга культуры», как назвали бы явление сейчас. Виртуоз — воплощение всего этого. По-

жившись в XVIII веке; он в равной мере принадлежит миру развлечений и миру искусства, он очаровывает своими выступлениями больше, чем своими творениями, он отказывается от долговременных проектов, требующих кропотливой работы, ради безотлагательного удовлетворения публики, которая жаждет одновременно быть потрясенной мастерством и удовлетворенной в своих вкусах. Он выходит на сцену и сам становится объектом шоу, делаясь продюсером своего собственного публичного образа⁶⁵. Он не прочь потешить собственное самолюбие, но может и осознавать всю суетность успеха, ибо лучше любого другого знает цену рекламным приемам, где знаменитость — лишь часть пиар-кампании. Дав волю злой иронии, Лист высмеивает третьесортные концерты, устраиваемые «заурядными и бесцветными музыкантами, которые, несмотря на двести афиш — зеленых, желтых, красных или голубых, — неустанно возвещающих об их известности во всех уголках Парижа, обречены всю жизнь оставаться в тени»⁶⁶. Таким образом, он в самом начале карьеры выражает недоверие к формам публичного успеха, которыми, однако, сам впоследствии не пренебрежет. Его отношение к музыке отличается двойственностью: он мечется между жадой немедленного признания, сопровождающейся любовью к успеху, и пониманием того, что творческий мир — закрытая среда, где истинное признание предполагает сохранение дистанции между художником и толпой.

О ЗНАМЕНИТОСТИ В АМЕРИКЕ

Европейская карьера Листа показывает, что изменилась сама «география» известности. Его слава, отнюдь не ограничиваясь Парижем или Веной, зовет его то в Загреб и Будапешт, то в Берлин и Лондон. Но все-таки Лист не покидает Европу. Зато другие виртуозы побывали по ту сторону Атлантики — взять хотя бы французского пианиста Анри Герца, австрийскую танцовщицу Фанни Эльслер, чьи американские гастроли 1840–1842 годов