

БЕТХОВЕН



ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

Бернар Фоколье

БЕТХОВЕН



ЖЗЛ

Annotation

Людвиг ван Бетховен (1770–1827) — великий немецкий композитор и исполнитель, один из трех (наряду с Гайдном и Моцартом) «венских классиков», ключевая фигура переходного периода от классицизма к романтической эпохе в классической музыке.

Автор представленной биографии прослеживает, как гениальность и всепоглощающее желание творить, вопреки личной неустроенности и губительному для музыканта недугу — глухоте, подняли творчество композитора на небывалые высоты мастерства. Произведения Бетховена изумляли современников новаторской смелостью и мощностью, они и по сей день остаются одними из самых известных и исполняемых в мире. Музыкальная культура человечества навеки разделена на «до» и «после» Бетховена.

Перевод с французского и комментарии Е. В. Колодочкиной
Знак информационной продукции 16+

- [Оглавление](#)
 -
 - [Мрачное детство](#)
 - [Молодой человек при дворе](#)
 - [«Папа Гайдн»](#)
 - [Любовь, дружба...](#)
 - [Годы кризиса](#)
 - [Новая семья](#)
 - [Гейлигенштадт](#)
 - [Эпоха «Героической»](#)
 - [Эпопея «Фиделио»](#)
 - [Разорванные связи](#)
 - [Апофеоз](#)
 - [Дни войны](#)
 - [Бенина и Гёте](#)
 - [«Бессмертная возлюбленная»](#)
 - [Депрессия](#)
 - [Карл](#)
 - [Месса для человечества](#)
 - [Девятая симфония](#)

- [Лебединые песни](#)
- [Убить отца](#)
- [Последний бой](#)
- [Основные даты жизни и творчества Людвига ван Бетховена](#)
- [ЛИТЕРАТУРА](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)

- [comments](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)

- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)

- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)

Оглавление

Ludwig Van Beethoven

Бернар Фоконье Бетховен

Жизнь замечательных людей

Серия биографий

Основана в 1890 году Ф. Павленковым и продолжена в 1933 году М.

Горьким

Малая серия выпуск 69



Посвящается Орели



Мрачное детство

Вся жизнь Людвиг ван Бетховена — насмешка над мнимо неопровержимыми законами генетики и наследственности. Сын буйного пьяницы-певчего и чахоточной матери, выросший рядом с умственно ограниченными и порой зловредными братьями, позднее переживший разочарование в горячо любимом племяннике, воспитывая которого он доходил до тирании, этот ранимый и непокорный человек мог вырваться из своей затхлой среды только одним способом: стать гением.

Гениальность прилась очень кстати: романтизм, зародившийся в недрах эпохи Просвещения и французской революции, приспособил слово «гений» для собственного употребления. Что гений, что герой — всё едино. Бетховен очень быстро почувствовал, в чем его шанс. Человек ярких дарований и непоколебимой воли, он быстро уверовал в свою судьбу, как герои Шиллера или Гёте, как великие люди из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, откуда он почерпнет для себя образцы для подражания...

Он учился музыке в таких условиях, что мог бы навсегда проникнуться к ней отвращением; роль ученой обезьяны или вундеркинда, которую в подражание Моцарту хотел навязать ему отец, подрезала бы ему крылья, если бы он благодаря силе воли и счастливому стечению обстоятельств не сумел утвердить исключительность своей натуры и мощь личности, наполненной взрывной смесью грубости и меланхолии, чувствительной нежности и неумеренных амбиций.

Бетховен не может жить вне всепоглощающего желания творить, дарить людям, самому себе, своим идеалам свободы, возможно, даже своему собственному, очень личному представлению о Боге нечто ни на что не похожее, новое — то, что волнует и потрясает. Он принадлежит к редким артистам, которые доходят до самой сути своего искусства и оставляют его иным, не таким, как до них. В музыке есть «до» и «после» Бетховена, как в живописи — «до» и «после» Сезанна... Молодой композитор еще идет по стопам Моцарта и Гайдна, одного из своих духовных отцов. Зрелый человек уходит в сторону, создавая сочинения столь смелые и мощные, что они порой шокировали его современников и отдаляли его от слушателей, хотя это и не отражалось на его популярности. «Поздний» Бетховен оставил произведения-завещания поразительной, неисчерпаемой глубины, которые подготавливают, возвещают, указывают

музыке путь на два века вперед. Ибо мы не расстались с Бетховеном — ни с его порой загадочной жизнью, ни с его творчеством — провидческим, пророческим и при этом столь близким нам.

Людвиг ван Бетховен родился в Бонне, в доме номер 515 по Боннгассе, 17 декабря 1770 года^[1].

Бонн — столица кёльнских курфюрстов, исполняющих и церковную, и светскую должности. В те времена Германия была лишена политического единства и представляла собой россыпь небольших государств. Бонн находился в зависимости от Вены, столицы Священной Римской империи германской нации и резиденции Габсбургов. Это маленький городок на 12 тысяч жителей, расположенный на берегу Рейна. Никакой промышленности: ремесленники, чиновники, двор курфюрста — провинция, пленительная, замкнутая, окруженная гармонией природы, красота которой окажет свое влияние на Людвига. Управляет этим маленьким государством Максимилиан Фридрих, восприимчивый к идеям Просвещения. Как писал барон Иоганн Каспар Рисбек, «нынешнее правительство архиепископства Кёльнского и епископства Мюнстера, наверное, самое просвещенное и самое деятельное из всех церковных правительств в Германии. Состав правительства Боннского двора — один из лучших. Открывать отличные образовательные учреждения, поощрять сельское хозяйство и промышленность, искоренять монастыри всякого рода — вот самые замечательные деяния Боннского кабинета».

Идеи Просвещения встретили в этом городке благосклонный прием; искусства, в особенности театр и опера, процветали. Несмотря на неблагоприятную обстановку в семье, всё детство Бетховена протекало в этой либеральной и просвещенной атмосфере; именно туда уходят корнями его эстетические и человеческие идеалы. Люди в большей степени дети своего времени, чем своих отцов.

Кстати, о семье. Дед Бетховена, тоже Людвиг, поселился в Бонне в 1734 году, приехав туда из Фландрии. Он учился музыке в Малине, пожил какое-то время в Лувене и Льеже, прежде чем оказаться при дворе курфюрста в Бонне и жениться на Марии Жозефе Полль. Фамилия «Бетховен», звучащая мрачно и грандиозно и навсегда связанная с одними из самых прекрасных музыкальных страниц в истории, на фламандском языке означает попросту «свекольное поле».

Бывает так, что талант передается во втором поколении. Людвиг-старший был замечательным человеком, в Бонне его все уважали. Он был душой музыкальной жизни города и с крепкой деловой хваткой заправлял небольшим винным погребком, приносящим ему неплохой

дополнительный доход (должность придворного музыканта была не самой прибыльной). В браке с Марией Жозефой родились трое детей, из которых выжил только один — Иоганн, отец Людвиг. Известно, что юный Людвиг свято хранил память о деде, который умер, когда ему было всего три года. Лучший друг Людвиг и его первый достойный доверия биограф Франц Герхард Вегелер пишет:

«Первое полученное им впечатление по-прежнему жило в нем. Он охотно рассказывал друзьям детства о своем деде. <...> Дед был небольшого роста, коренастый, с очень подвижным взглядом. Его высоко ценили как артиста».

А Иоганн... Мало кто из отцов «великих» людей снискал себе столь отвратительную репутацию, как этот бездарный музыкант, родитель, которого часто выставляли чудовищем, и уж, во всяком случае, безответственный пьяница, что похоже на правду. Он пошел в мать, Марию Жозефу, — отпетую алкоголичку, которая умерла в Кёльнском приюте от белой горячки. Отец обучил его музыке, и Иоганн начал свою жизнь довольно сносно. В 1767 году, несмотря на яростные возражения Людвиг-старшего, противника мезальянсов, он женился на Марии Магдалене Кеверих, дочери шеф-повара трирского курфюрста, в свои 20 лет она уже была вдовой камердинера того же курфюрста, за которого вышла замуж в 16 лет. Людвиг рвал и метал: дочь повара, какой позор! Иоганн уперся: наверное, это было одно из редких проявлений воли в его жизни, которая затем покатила под откос в ритме пьянок по кабакам. Людвиг отказался присутствовать на свадьбе. Потом, будучи добрым по натуре, все-таки запоздало благословил молодых. Ведь Мария Магдалена была порядочной, мягкой, великодушной, терпеливой, глубоко несчастной. Впрочем, по другим свидетельствам, она могла и вспылить и имела довольно тяжелый характер. В ее речах было много горечи. В одном письме своей подруге Цецилии Фишер она ратует за безбрачие — источник спокойной, приятной и уютной жизни. И противопоставляет ему брак, который, на ее взгляд, приносит мало радости и много горя.

Разумеется, столь заурядное происхождение вызвало сомнения относительно того, кто в действительности был отцом Бетховена. «Яблоко от яблони недалеко падает», — гласит пословица. Возможно ли, чтобы гений происходил от столь посредственных родителей? Впоследствии, когда Бетховен прославился, пробежал слухок о том, что он, возможно, побочный сын прусского короля Фридриха II, который, как известно, увлекался музыкой. Интересно, каким чудом прусский король мог бы в один прекрасный день остановиться в Бонне, чтобы сблизиться со

скромной и незаметной Марией Магдаленой; это всё легенды. Бетховен же всегда отвечал на такие намеки уклончиво, словно ему льстило, что ему приписывают королевское происхождение, хотя как демократ он и восставал против этого. За несколько месяцев до смерти, 7 октября 1826 года, он написал своему другу Вегелеру такие по меньшей мере двусмысленные строки:

«Ты пишешь, что меня кое-где представляют побочным сыном покойного прусского короля; мне об этом тоже говорили, еще давно. Я положил себе за правило никогда ничего о себе не писать, даже в ответ на то, что могли бы написать на мой счет».

От брака Иоганна и Марии Магдалены родились семеро детей. Четверо умерли в младенчестве. Людвиг был вторым ребенком, первый умер в предыдущем году, прожив четыре дня. Его тоже звали Людвигом. Возможно, в детстве у Бетховена сложилось впечатление, что он «замена» умершему брату? Известно, как сильно подобная ситуация может отражаться на психике.

Подробностей, относящихся к его детству, очень мало. Самый распространенный образ, подтвержденный некоторыми свидетельствами, в частности булочника Фишера, — неутомный и не совсем опрятный мальчик, играющий на берегу Рейна или в садах при Боннском замке со своими братьями, под нестрогим присмотром какой-нибудь служанки. Людвиг мало ходил в школу: отец утверждал, что ему там нечему учиться; у него были другие виды на сына. Последствия ущербного и урывочного образования Людвиг потом ощущал всю жизнь: писал он с ошибками, считал с трудом, еле-еле справляясь со сложением... Зато достаточно хорошо знал латынь, чтобы понимать тексты, на которые будет потом писать музыку, а его познания во французском с годами выросли до вполне сносного уровня, хотя фразы он строил кое-как. Возникает вопрос: каким образом невежа в математике сумел овладеть музыкой — искусством, подчиненным множеству строгих правил? Техническая мощь и вдохновение Бетховена в его сочинениях никогда не спотыкались о музыкальную грамматику, да и просто не подчинялись требованиям классических правил: всю жизнь он работал, чтобы глубже узнать свое искусство, но всегда по мере необходимости, продиктованной новыми проектами.

Два поколения Бетховенов жили за счет музыки. Иоганн, обучившийся у отца, завершил свое певческое образование в придворной капелле. К

шестнадцати годам он был придворным музыкантом, но поскольку его таланты было не сравнить с дарованиями отца, он не смог стать капельмейстером вместо него, и первый же неуспех заставил его возомнить себя неудачником, а затем и пристраститься к бутылке.

Людвигу было три или четыре года, когда Иоганн усадил его за инструмент и начал учить. Тогда была мода на вундеркиндов. Слава маленького Моцарта^{1}, прогремевшая на всю Европу несколькими годами раньше, не давала покоя другим. Иоганн и сам в детстве участвовал в публичных концертах по воле своего отца с весьма скромным успехом. Чудо-ребенок в семье — гарантия хороших доходов. Иоганн быстро разглядел в старшем сыне незаурядные дарования, страсть к музыке и инструментам. Вот почему он решил ускорить его обучение. Причем не без суровости. Рука у Иоганна была тяжелая, особенно когда он принимался за своего сына-вундеркинда, выйдя из кабака, где напивался всё чаще. Таким было детство Людвиг: волшебная тяга к музыке и отцовские колотушки. В отличие от Леопольда Моцарта Иоганн Бетховен не был хорошим педагогом. Пьянство и жадность делали его вспыльчивым и нетерпеливым учителем. Но мысль о публичных выступлениях сына его не покидала: он даже подделал дату рождения Людвиг, омоловив его на два года. Еще долго композитор будет пребывать в уверенности, что он родился в 1772 году, а не в 1770-м...

Несколько раз Иоганн заставлял сына выступать при дворе боннского курфюрста, куда был вхож, несмотря на свою дурную репутацию. В 1778 году он решил отправиться покорять «большой город» — Кёльн. До наших дней дошел один документ об этом событии, которое стало, наверное, первым появлением мальчика на публике:

ОБЪЯВЛЕНИЕ

Сегодня, 26 марта 1778 года,
в зале музыкальных академий на Штерненгассе
придворный тенорист курфюрста Кёльнского
Бетховен
будет иметь честь продемонстрировать
двух своих учеников,
а именно — мадемуазель Авердонк,
придворную певицу,
и своего шестилетнего сынишку.

Первая исполнит различные красивые арии,
второй будет иметь честь сыграть
несколько фортепианных концертов и трио,
чем надеется доставить почтеннейшей
публике полное удовольствие.

Наверное, это представление кончилось провалом, поскольку других не последовало. Именно по этой причине Иоганн решил поручить музыкальное образование Людвигу другим людям — сказались остатки здравого смысла, позволяющие судить о его нехватке. Таким образом в 1779 году в жизнь юного Людвигу на несколько месяцев вошло странное создание.

Его звали Тобиас Пфайфер. Это был бродячий музыкант, странствовавший по Германии, предлагая свои услуги при дворах или богатым людям. Талантов у него было хоть отбавляй: он играл на клавесине и гобое, и в Бонне, где он задержался на некоторое время, его приняли в оркестр. Артист-бродяга, словно вышедший из сказок Гофмана, стал коллегой Иоганна. Они подружились, да так, что Иоганн ван Бетховен пригласил Пфайфера к себе жить: он нашел себе товарища для выпивки, так как Тобиас высоко ценил рейнское вино. А еще он разглядел выдающиеся музыкальные способности Людвигу. Знающий и умелый педагог, он стал его учителем. Учителем, мало похожим на школьного, — взбалмошным и зачастую тоже пьяным, как свидетельствует виолончелист Маурер:

«Пфайфера... попросили давать Людвигу уроки. Для них не отвели особого времени; часто Пфайфер напивался в кабаке вместе с отцом Бетховена до одиннадцати вечера, а то и до полуночи, потом они возвращались домой, где Людвиг уже спал... отец встряхивал его, мальчик поднимался, плача, садился за клавесин, и Пфайфер просиживал рядом с ним до самого утра, признавая его невероятный талант».

Уроки Пфайфера продолжались только несколько месяцев. В 1780 году музыкант-перекати-поле покинул Бонн и исчез из жизни Людвигу; его сменили другие учителя. Случайное, путаное воспитание, быстро оборвавшаяся учеба — однако именно на этой скудной почве проросли первые ростки музыкального гения молчаливого, застенчивого мальчика, настолько грубого и неопрятного, что одноклассники в школе считали его

сиротой без матери.

Одно время его музыкальным образованием занимался старый органист Эгидий ван ден Эден, но два года спустя он умер. Затем дальний родственник, некто Франц Романтини, несколько месяцев обучал его игре на скрипке. Странное воспитание, шараханье из стороны в сторону — как это не похоже на обычные педагогические приемы. Но если бы знать, что композитор сотворит с этим инструментом в своих сонатах или чудесном Концерте для скрипки...

В конце 1781 года он отправился с матерью в Голландию в «турне виртуоза». Была зима, мать и сын сплавлялись по Рейну в сильный мороз. Как потом рассказывала мать Людвига одному знакомому, стоял такой холод, что ей приходилось согревать ноги своего мальчика собственным телом. В общем, трудное путешествие с необнадеживающими результатами. Голландцы неохотно расставались с деньгами, чтобы вознаградить вундеркинда. «Скряги», — скажет потом о них Людвиг и никогда больше не вернется в страну своих предков...

Музыкальный репертуар курфюрстского двора был богат и разнообразен, что в плане церковных служб, что в плане светских концертов и опер. Религиозная музыка тяготела к традициям и уделяла большое внимание старинным произведениям, не чуждаясь и современных композиторов. В библиотеке хранилось богатое собрание месс авторов начала века вроде Антонио Кальдары^{2} или Георга Рейттера^{3}, а также сочинения Йозефа Гайдна^{4} и Иоганна Альбрехтсбергера^{5}, блиставших тогда в Вене (оба впоследствии станут учителями Бетховена). На Бонн, идеально расположенный между Германией, Францией и Голландией, сыпалась музыкальная манна со всей Европы. Образованная публика знала уже подзабытые сегодня имена Эйхнера^{6}, Гольцбауера^{7}, Иоганна Стамица^{8}, а также австрийцев Диттерсдорфа^{9}, Ванхаля^{10} или французов Гамбини и Госсека^{11}. В опере представляли произведения Чимарозы^{12} и Сальери^{13} в немецком переводе, а в придворном театре ставили пьесы Мольера, Гольдони, Вольтера, Шекспира наряду с драмами Лессинга и Шиллера.

Неграненому таланту юного Бетховена требовался наставник, уважаемый путеводитель, который указал бы ему дорогу в этом музыкальном и культурном Вавилоне. По-настоящему он начал получать музыкальное образование в 1782 году^{2}. Ему 12 лет. Придворный органист Кристиан Готлоб Нефе привязался к мальчику, быстро разглядев в нем

огромные задатки. Нефе страстно увлекался музыкой, хотя технически был не очень силен, к тому же это был образованный человек, сумевший передать Людвигу хотя бы частичку своей любви к красотам литературы и поэзии. Нефе создал оригинальную теорию: музыкальные явления тесно связаны с психологией и должны принимать ее за основу. Он сумел обуздать неистовость Людвигу и проявил себя требовательным учителем: заставил его разучивать «Хорошо темперированный клавир» Баха, а также сонаты его сына Карла Филиппа Эммануэля — суровую научную школу в искусстве фуги и контрапункта.

Нефе был еще и дирижером придворного театра. Он подыскал своему ученику скромное, но полезное место: аккомпанировать на клавесине во время репетиций, что позволило Людвигу освоиться с репертуаром и обогатить свои познания в области музыки и театра. Именно так он познакомился с пьесами Шекспира «Отелло», «Ричард III», «Король Лир» и драмой «Разбойники» молодого Шиллера. Два этих поэта на всю жизнь останутся для него альфой и омегой литературы; для финала своей Девятой симфонии он выберет «Оду к радости» Шиллера.

В том же 1782 году состоялась еще одна определяющая встреча — с Францем Герхардом Вегелером. Ему было 17 лет, и он готовил себя к медицинскому поприщу, где и преуспел: в 25 он уже профессор Боннского университета, в 28 — декан факультета, в 30 — ректор; редкий ум. Для Бетховена он был самым верным, самым преданным другом на протяжении многих лет, до самого конца жизни. Вегелер оставил ценные воспоминания о Бетховене в разные моменты его творческого пути. Кстати, Вегелер первым заметил юного Людвигу в окно, находясь дома у одного из друзей. Возможно, ему стало жаль этого мальчика, о котором уже рассказывали чудеса, зная, как плохо ему живется в неотесанной и грубой семье. Благодаря Вегелеру у Людвигу появился второй дом, в котором его исключительные дарования смогли развиваться более гармонично, в теплой и просвещенной атмосфере.

В данном случае речь идет о семье фон Брейнинг. Вот как описывает сам Вегелер, возможно слегка идеализируя, этих зажиточных, интеллектуально развитых людей, страстно увлеченных наукой и искусством:

«Семья состояла из матери, вдовы государственного советника фон Брейнинга, трех сыновей, примерно ровесников Бетховена, и дочери. Бетховен давал уроки младшему из сыновей и его сестре. <...> В этом доме, при всем оживлении юности,

царил тон хороших манер без педантизма. Кристоф фон Брейнинг рано начал писать стихи; Стефан фон Брейнинг позже пытался ему подражать, но безуспешно. Друзья дома отличались искусством вести беседу, сочетая полезное с приятным.

Добавим к этой обстановке атмосферу достатка, особенно до войны; нетрудно понять, что Бетховен пережил там первые и бурные радости юности.

Очень скоро с ним стали обходиться, как с родным; он проводил там не только почти весь день, но зачастую еще и ночь. Там он чувствовал себя свободно и двигался непринужденно. Всё давалось ему без труда и развивало его ум. Будучи старше его на пять лет, я мог наблюдать за ним и оценивать. Госпожа фон Брейнинг (мать) обладала величайшей властью над этим зачастую упрямым и угрюмым юношей».

Испытывал ли юный Людвиг к этой приветливой и жизнерадостной даме нечто большее, чем сыновнюю привязанность? Ему 12 лет. Грубость семьи и побои отца ускорили его созревание. Бетховен начинает испытывать первое волнение желания и любовные переживания, которые надолго останутся одной из тайн его жизни, не раскрытой до сих пор. Вечно влюбленный в недоступных, замужних или помолвленных женщин, невосприимчивых к его авансам, находящихся его слишком некрасивым, неотесанным, неудобным во всех отношениях? Повторение до тошноты первоначальной схемы, отмеченной печатью запрета? Это лишь гипотеза. Синдром повторения — обычное дело в психическом развитии. Бетховен намеренно выбирает невозможное, обреченное на провал, чтобы сохранить свободу творчества и свой достаточно беспорядочный образ жизни? Идеализирует противоположный пол, чтобы замаскировать отсутствием свершения свои гомосексуальные порывы, в которых тогда нельзя было признаться? Ничто не доказывает этого неопровержимо, ни в документах, ни в том, что нам известно о его жизни.

Тем временем Людвиг занимается с Нефе, сделавшим его своим любимым ассистентом. И поощряющим его первые опыты в композиции. Так появилось в начале 1783 года первое известное произведение композитора — «9 вариаций для клавира до минор на тему марша Э. К. Дресслера», которым Нефе обеспечил яркую рекламу, подчеркнув в «Музыкальном журнале Крамера», что «юный гений достоин того, чтобы получать поддержку и путешествовать. Он наверняка станет вторым Вольфгангом Амадеем Моцартом, если будет продолжать в том же духе». В

самом деле, хотя это произведение еще отдает школьными упражнениями, оно не лишено темперамента и даже неподдельной силы, неожиданной у двенадцатилетнего ребенка. Для его прочтения требуется владение техникой, что говорит об уровне исполнительского мастерства, которого достиг Бетховен.

Осенью того же года вышли три так называемые «курфюрстские» сонаты для клавесина, посвященные курфюрсту Кёльнскому Максимилиану Фридриху, в сопровождении письма к его светлости, не принадлежавшего, надо полагать, полностью перу Бетховена, настолько его стиль раболопный и напыщенный: «Муза велела мне, я повиновался и написал. Да будет мне позволено, Ваша Светлость, взять на себя смелость возложить первые плоды моего юного труда на ступени Вашего трона».

Иоганн окончательно «спился и потерял голос», как сказано в административном отчете о придворных музыкантах. Нефе, перегруженному работой, требовался помощник. В феврале 1784 года Людвиг подал прошение Максимилиану Фридриху, чтобы стать помощником органиста с дарованием жалованья, ибо в данный момент он исполняет эти обязанности бесплатно. Напрасный труд: курфюрст не удостоил прошение ответом. Но несколько недель спустя, в апреле, он отошел в мир иной.

Его сменил эрцгерцог Максимилиан Франц Габсбург, брат императора Иосифа II. Это молодой человек двадцати восьми лет, с брюшком. Его ожорство уже вошло в легенду, впоследствии он станет чудовищно тучным. Мнения о его личности расходятся. В одном письме Моцарта он представлен очень противоречиво: блистательный в юности, Максимилиан Франц, став священником (ибо курфюрст исполнял и церковные обязанности), сделался тупицей; «глупость в буквальном смысле лезет у него из ушей, шея не поворачивается, и говорит он фальцетом», — пишет Моцарт. На самом деле это был либерал, открытый для идей Просвещения, и любитель музыки. Увлекаясь наукой, он устроил в Бонне публичную библиотеку и ботанический сад. Играл на виоле. Даже подумывал предложить Моцарту, с которым встречался в Вене, должность капельмейстера, но эти планы так и не осуществились, возможно, потому, что Моцарт не собирался хоронить себя в провинции.

Дела Бетховена быстро пошли на лад: в июне он назначен вторым органистом с жалованьем 150 дукатов в год, в то время как из жалованья Иоганна вычитают 15 дукатов. Теперь уже Людвиг стал главой семьи вместо ненадежного отца.

Молодой человек при дворе

Людвиг ведет жизнь молодого придворного музыканта. Ему 14 лет. Утверждается двойственность его характера: любит веселье, буйную радость жизни, музыку, шутки, свободу, но также одиночество, долгие размышления и грустные мечты, к чему особенно расположен из-за тяжелой атмосферы в семье. Часто стоит у окна, глядя на Рейн, уносясь куда-то своими мыслями. Его побуждают давать уроки, но ему это скучно, и он отделяется от них под любым предлогом. Соглашается играть в учителя разве что с детьми госпожи фон Брейнинг, которой стольким обязан. Терзается желанием писать музыку. Выбирать между творчеством и преподаванием — об этом не может быть и речи, разве что когда его ученицы — очаровательные юные особы, в которых он привык постоянно влюбляться, зачастую безответно, на протяжении всей своей юности и даже в зрелом возрасте.

В 1784 году Бетховен написал концерт для фортепиано, известный под странным названием «Концерт № 0», — прелестную вещицу, совершенно во вкусе Гайдна и Моцарта, канонических образцов того времени, но еще сильно отстающую от почерка этих знаменитостей: три части, в том числе блестящее финальное рондо с запоминающейся мелодией. На следующий год он пробует силы в квартетах с фортепиано; три этих произведения не были изданы при его жизни, но в них уже заложены мощные идеи: тему из первого квартета мы позже встретим в финальном рондо «Патетической сонаты» опус 13, 13 лет спустя! Уроки Нефе дали свои плоды. Но отношения между учителем и учеником вступили в напряженную стадию, ведь чтобы платить Людвигу 150 дукатов в год, курфюрст ничего лучше не придумал, как урезать жалованье Нефе, восстановив его лишь в следующем, 1785 году. Невыносимое положение артиста-слуги, зависящего от настроения господина, станет уроком, не пропавшим втуне: Бетховен будет бороться с подобным унижением всю жизнь.

Но Нефе понемногу отступает в тень. Его место займут другие учителя, да еще какие!

Примерно в это время в жизни Людвигу появился новый ангел-хранитель — молодой человек двадцати одного года, близкий друг курфюрста Максимилиана Франца, как поговаривали, даже его фаворит... Его имя — Фердинанд, граф фон Вальдштейн-Вартенберг. Хороший пианист, знакомый Моцарта и Гайдна по Вене, богатый и щедрый. С юным

Людвигом он познакомился у Брейнингов, которые принимали у себя высшее общество. Когда? Трудно сказать. Вальдштейн приехал к курфюрсту в Бонн — у него не заладилась военная карьера. Страстно увлекаясь музыкой, он был покорен талантом пианиста молодого Людвиг, услышав его игру на домашних концертах и при дворе.

Какого рода был этот талант? В основном — импровизация: этот вид творчества был распространен среди музыкантов; говорят, что великий Иоганн Себастьян Бах достиг в нем совершенства на органе и клавесине. Мотив, мелодия, музыкальная фраза — и исполнитель дает волю своим рукам и воображению. Людвиг сделался мастером в этом занятии. Через несколько лет он покорит венские салоны благодаря своему таланту несравненного импровизатора наподобие некоторых маэстро джаза XX века...

Но пока его главная забота — прокормить семью: первые сочинения не вызвали восторга у маленького музыкального общества Бонна. Кстати, Нефе и не пытался их издать (три первых квартета будут напечатаны только в 1832 году, после смерти автора), и принесли они ему, наверное, лишь гроши. Но в Бонне он уже обладал прочной репутацией виртуоза: послушать его приезжали даже из соседних городов. Иоганн Бетховен устраивал дома концерты, когда только мог, приглашая других музыкантов аккомпанировать своему сыну. Группка почитателей, покровительствовавших таланту Людвиг, в том числе граф Вальдштейн, понимала, что ему нужно показать себя в Вене и закончить музыкальное образование. Бетховен сгорал от желания отправиться туда. Весной 1787 года ему было даровано на это позволение в форме отпуска. Скорее всего, Вальдштейн профинансировал поездку. Во время нее Людвиг встретится с Моцартом.

Нам мало известно о пребывании Бетховена в Вене в апреле 1787 года, которое пришлось сократить; возможно, оно не оправдало надежд. Вена — столица империи и крупнейший центр европейской музыкальной жизни, хотя и не единственный: в Лондоне и Париже музыкальная жизнь тоже бьет ключом. Но Вена... Иосиф II — император-меломан. В конце XVIII века в городе насчитывалось 200 тысяч жителей. Барочная красота зданий, элегантно величественные сады, роскошь дворцов — всё это сразу пленяет и ослепляет, если ограничиться поверхностным осмотром. Когда императору Иосифу II предложили дать разрешение на открытие публичных домов, он ответил, что достаточно построить крышу, которая покрыла бы собой весь город... Но именно туда надо ехать, если хочешь сделать карьеру артиста и заручиться покровительством богатых меценатов.

Людвиг появился там примерно 10 апреля, после двух недель пути. Где он остановился? Наверное, его рекомендовали друзьям графа Вальдштейна. Как он повстречался с Моцартом, своим кумиром, человеком, пример которого витал над его детством? Здесь начинается легенда, небрежно обращающаяся с фактами: Бетховен якобы встретился с императором Иосифом (которого тогда не было в Вене) и Моцартом. Момент был выбран не самый удачный, поскольку Моцарт работал над «Дон Жуаном» и знал, что его отец серьезно болен: вряд ли при таких обстоятельствах он давал бы уроки незнакомому юнцу. Вот как рассказывает об этом Отто Ян, биограф Моцарта:

«Бетховена привели к Моцарту; по его просьбе он сыграл ему что-то. Думая, что это специально разученный этюд, Моцарт похвалил его весьма прохладно. Заметив это, Бетховен попросил Моцарта дать ему тему для импровизации. Он всегда играл великолепно, если находился в настроении. Теперь, возбужденный присутствием маэстро, которого он невыразимо уважал, он сыграл так, что Моцарт, слушавший его со всё возрастающим вниманием и интересом, под конец заглянул в соседнюю комнату, где находились его друзья, и сказал им: „Обратите-ка на него внимание: однажды он заставит говорить о себе весь мир“».

Сомнительная история, возможно, приукрашенная, а то и выдуманная, как, вероятно, и легенда об уроках, которые Моцарт давал Людвигу и которые свелись к нескольким советам. Слышал ли вообще Бетховен, как Моцарт играет на клавесине? Сам он сетовал, что нет. Мир еще не ждал его гения...

Первое пребывание в Вене, откуда Людвиг привез только долги, продлилось всего две-три недели.

Он получил тревожные известия: его матери совсем плохо. С болью в душе он вернулся в Бонн через Аугсбург, где познакомился с Иоганном Андреасом Штейном — знаменитым мастером фортепиано, как раз изобретавшим новый инструмент.

Возвращение в Бонн (в конце апреля? В конце июня?) было нерадостным. Мать Людвигу Марии Магдалены умерла 17 июля, сгорев от чахотки. Эта смерть опустошила его, повергла в глубокую тоску, заставляя предаваться противоречивым чувствам, о чем говорит письмо от 15 сентября, отправленное доктору Шадену в Аугсбург, который одолжил ему денег на обратную дорогу (Людвиг еще не в состоянии вернуть этот долг):

«Надо признаться, что с момента отъезда из Аугсбурга мои веселье и здоровье пошли на спад; по мере приближения к

родному городу я стал получать от отца письма, побуждавшие меня ехать быстрее обычного, поскольку состояние здоровья моей матери внушает опасения; я спешил как мог, хотя и сам был нездоров; желание еще хоть раз увидеть мою мать устраняло препятствия и помогло мне преодолеть величайшие трудности. Я еще застал мою мать в живых, но в самом жалком состоянии; у нее была чахотка, и она скончалась семь недель тому назад, испытав много боли и мучений. Моя добрая, любезная мать была моим лучшим другом. О, был ли человек счастливее меня, когда я еще мог произнести вслух милое имя моей матери... Со времени моего возвращения сюда я пережил лишь несколько приятных часов; мне постоянно трудно дышать, боюсь, как бы это не было чахоткой; добавьте к этому уныние, которое доставляет мне почти такую же боль, как сама болезнь...»

Важное письмо, передающее глубокое смятение и в особенности страх, который не покинет Бетховена всю жизнь, — страх перед болезнью, от которой умерла его мать. Современники тоже говорят об этой навязчивой идее, мании исследовать свои плевки — нет ли там следов крови, паническом страхе смерти от удушья. Позднее проявятся другие фобии, вплоть до боязни быть отравленным женщиной, — о мирных отношениях с прекрасным полом речи не идет...

С энергией молодости восемнадцатилетний Людвиг храбро понес на своих плечах новое для себя бремя главы семьи, ибо Иоганн отреагировал на вдовство лишь тем, что стал напиваться еще чаще. Годовалая сестренка, родившаяся в тот момент, когда Мария Магдалена уже была тяжело больна, скончалась в ноябре. К этому новому горю добавились муки позора: Людвигу часто приходилось обращаться к властям, чтобы предотвратить арест отца. Два его брата, еще слишком юных и бесталанных, не могли оказать ему помощи на этом крестном пути, именно он стал опекуном отца, которого любил, но презирал, которому еще был подвластен, но на сей раз вследствие не физической, а иной силы. Иоганн был одновременно палачом и жертвой самого себя и своих родных. Его жалкое состояние превратилось в жуткий психологический шантаж; он играл на струнах чувства вины, моральной пытки, то угрожая, то хныча, и лежал мертвым грузом на плечах своего старшего сына, как Анхис^{14}. Конечно, он был не первым надоедливym отцом, что из вредности или бессознательной ревности старался испортить жизнь сыну, который мог рассчитывать на некое будущее, и строил козни на его пути. Но в случае Иоганна эта мания,

помноженная на пьянство, приняла чудовищные размеры.

Дошло до того, что Людвиг после двух лет такой жизни, лишавшей его возможности писать музыку, подал прошение курфюрсту, сделав первый шаг к освобождению: он просил его светлость лишить отца содержания и переводить эти деньги ему. Его прошение было удовлетворено, указ подписан, но Людвиг не пошел до конца: отец валялся у него в ногах, и сын понял, какое символическое значение имело это лишение. Остатки сыновней любви или, возможно, буйный приступ отцовской власти, выродившейся в скулеж, убедили его отозвать свое прошение. Кроме того, похоже, Иоганн спрятал от сына указ, и Людвиг узнал об этом только после смерти отца, когда захотел получить эти деньги. Как бы то ни было, отец и сын заключили соглашение: Иоганн будет выплачивать Людвигу каждый квартал по 25 талеров из своего жалованья.

Кризис, наступивший в конце 1789 года, оказался плодотворным: Людвиг вновь начал писать музыку. Уже в начале 1790-го были созданы многообещающие произведения: циклы вариаций для фортепиано, фортепианное трио, романсы... И музыка к балету. «Рыцарский балет», написанный по заказу графа Вальдштейна, который приписал себе авторство во время его исполнения в Бонне в марте 1791 года, стал первым известным произведением Людвиг для оркестра. Знатные друзья не всегда деликатны.

Самым замечательным произведением этого периода остается знаменитая Кантата на смерть императора Иосифа II. Император-музыкант скончался 20 февраля 1790 года. Бетховен тотчас взялся за исполнение заказа курфюрстского двора и лихорадочно писал кантату, которую должны были исполнить в Бонне во время траурной церемонии 19 марта. Но этого не случилось. Слишком трудно исполнять? Мало времени для репетиций? Первое исполнение кантаты состоялось только почти век спустя, в 1884 году в Вене. Другую кантату, на сей раз прославляющую восшествие на трон Леопольда II, ждала та же участь.

Унижение? Разочарование? Впрочем, репутация Бетховена — «доброе дорогое Бетховена» — как исполнителя-виртуоза ничуть не пострадала. В маленьком музыкальном мирке Бонна молодой человек теперь у всех на виду. Ему 20 лет. Становиться вторым Моцартом уже слишком поздно, остается быть самим собой.

Он упорно идет к этой цели, стараясь восполнить пробелы своего образования и при этом робко пытаясь ухаживать за женщинами. Он поступил на филологический факультет, чтобы прослушать курс литературы. Его профессор Евлогий Шнейдер, обладавший пылким умом,

всей душой принял французскую революцию, а потом умер на гильотине в 1794 году. Бетховен часто прогуливал занятия, будучи склонен к этому по своей природе, а также в силу исполнения своих обязанностей. В основном он был самоучкой. Но жадно читал. Новые идеи оказались ему близки. Его отрочество прошло под влиянием Нефе, франкмасона и вольнодумца, принадлежавшего к самой радикальной ветви масонства — баварским иллюминатам. Это общество было распущено в Бонне в 1784 году после его запрета в Баварии и заменено Обществом любителей чтения («Lesegesellschaft»), в которое входило около сотни членов. Это общество вовсе не было очагом бунтарства, оно состояло из цвета аристократии, в него входили и граф Вальдштейн, и близкие друзья Бетховена. Но идеи, которые отстаивали иллюминаты (не следует их смешивать с последователями иллюминизма, эзотерического учения, основанного на внутреннем озарении), были по-прежнему живы: прогресс, братство, религия, вера в разум — и антиклерикализм, отметивший собой Бетховена. Происходя из глубоко католической семьи, в душе своей он более тяготел к духовности, основанной на человеческом образе Христа, а не к строгому следованию догмам.

В 20 лет Людвиг ван Бетховен был революционером по духу, если не в действии, ибо придворный слуга еще покорен. Он проникся идеями и духом своего времени, улавливая отзвуки событий, происходящих во Франции. И еще он читал всё, что подвернется под руку: немецкую литературу, Гёте и Шиллера, греческих и латинских авторов, эзотерические трактаты о богословии и науках. В области философии немецкая интеллектуальная элита тогда находилась под влиянием Иммануила Канта; Бетховен постигал его идеи в переложениях, точно также, как во Франции после Второй мировой войны люди охотно называли себя экзистенциалистами, не прочитав ни строчки Сартра. Из кантовского категорического императива он запомнил лишь призыв: «Поступай так, чтобы максима твоего поведения, на основе твоей воли, могла стать общим естественным законом». Или еще: «Две вещи на свете наполняют мою душу священным трепетом: звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас». Нравственный закон... По Канту, человек является человеком лишь постольку, поскольку он свободен, и по самой этой причине вовсе не нуждается в боязни высшего существа по сравнению с ним, Бога, чтобы исполнять свой долг. Добродетель, свободно избранная мораль, вера в мудрость государя при условии, что он добр и справедлив, — вот кредо молодого Бетховена. Его представления о государях существенно изменятся на протяжении всей жизни. Ясно одно: как и

многие соотечественники, он был заморожен французской революцией. А еще идеалом добродетели, в том смысле, какой вкладывали в него римляне, который станет основой его поведения как человека и артиста.

Может быть, любовь к добродетели и препятствовала некоторым образом его отношениям с женщинами? Или его застенчивость, выражающаяся в грубости? Или он казался юным девушкам малопривлекательным физически? Молодого Бетховена, бесспорно, манил к себе прекрасный пол, но он не мог совершенно преодолеть свою робость. Пример? Некий Николаус Симрок, музыкант из Бонна, рассказывает, что в 1791 году, в одном ресторане, музыканты подговорили служанку, весьма аппетитную блондинку, проверить действие своих чар на Бетховене, «тот принял ее авансы довольно холодно, и поскольку она не унималась, поощряемая остальными, потерял терпение и в конце концов положил им конец пощечиной».

Он переживал бурные, но непродолжительные страсти. «Страдания юного Вертера» Гёте, имевшие оглушительный успех во времена «Бури и натиска»^[3], еще довлели над умами, и Людвиг по большому счету оставался целомудренным. Он влюблялся по очереди в Жаннетту фон Гонрат, друга семьи Брейнинг, «красивую жизнерадостную блондинку с приятными манерами и ласковым характером», как говорит Вегелер, но, к несчастью, помолвленную с одним военным, за которого она потом выйдет замуж; в Марию Анну фон Вестерхолт, свою ученицу; в Барбару Кох, «идеал совершенной женщины», по выражению друга Вегелера, дочь владельца постоянного двора, где собирался весь цвет боннского общества, которая станет в замужестве графиней Бельдербуш, так и не ответив ни на одно из пылких писем молодого музыканта. Наконец, Людвиг испытывал нежную склонность к Элеоноре фон Брейнинг, дочери своей второй семьи, которая впоследствии выйдет замуж за блистательного Вегелера. Но до самого конца жизни образ Элеоноры, его «Лорхен», будет жить в памяти. Робкая переписка между ними не оставляет никаких сомнений по поводу их глубоких чувств, в особенности пожеланий на новый, 1791 год. «Будьте столь же счастливы, как и любимы», — написал Людвиг. «Да сможет твое счастье сравниться с моим», — ответила Лорхен. Однако похоже, что природа их чувств не была одинаковой. На день рождения Людвиг Лорхен написала: «Я желаю твоей благосклонности. А тебе в отношении меня — снисходительности и терпения».

Снисходительность и терпение... Это говорит не о пылкой любви, а скорее о глубокой дружбе. Много лет спустя, в 1826 году, Бетховен напишет Вегелеру такие меланхолические строки: «У меня сохранился силуэт твоей

Лорхен; говорю это тебе, чтобы ты знал, как дороги мне любовь и счастье моей юности».

Эти неудавшиеся, несвершившиеся, едва наметившиеся романы не случайны: в глубине пламенной души Людвига жил один побудительный мотив, одно глубокое, властное желание: добиться величия, смыть горести детства, вознестись так высоко, как только сможет. И был только один способ этого добиться: музыка.

«Папа Гайдн»

Людвиг сидит за фортепиано. Его репутация пианиста-виртуоза уже прочно утвердилась в Бонне. Его манера игры мощная, но, как говорит Вегелер, «неровная и жесткая». Чего ей не хватает? Нюансов, некоторого изящества... Конечно, мы никогда не узнаем, каким пианистом он был на самом деле. Инструмент всегда был товарищем его музыкальной мысли, находок, чудесных построений, создававшихся в его уме. Что до его исполнительской манеры, наверное, ее нельзя было сравнить с игрой Шумана, Шопена, Листа, этих пианистов-спортсменов, которые сумеют в XIX веке выжать из инструмента максимум его технических возможностей. Бетховен был современником робких первых шагов современного рояля. Он освоил клавесин, потом фортепиано с еще суховатым звучанием, слегка расстроенным, столь странным для наших современных ушей, да простят меня «пуристы», снобы и поборники мнимой «музыкальной подлинности»: Бетховен часто сетовал, что инструмент, о котором он мечтал и для которого писал музыку, еще не существует!

Как бы то ни было, в начале 90-х годов XVIII века игру Людвигу еще можно было усовершенствовать. В сентябре-октябре 1791 года он принял участие в большой поездке курфюрста в Мергентхайм и Ашшафенбург, что позволило ему сравнить свое юное дарование с более тонким даром Штеркеля, капельмейстера майнцского курфюрста.

«Штеркель играл очень легко, в невероятно приятной манере, немного женственной, по выражению Риса-отца^{15}. Бетховен стоял подле него с выражением сосредоточенности на лице. Затем пришел его черед; он стал играть, хотя Штеркель сомневался, что автор вариаций сумеет исполнить их без запинки. Тогда Бетховен сыграл не только эти вариации, но и множество других, не менее трудных. К великому удивлению слушателей, он исполнил их в точно такой же легкой и приятной манере, которая поражала у Штеркеля. Настолько ему было просто изменить свою игру, подладившись под чужую», — пишет Вегелер.

Европа бурлила. Император Леопольд II скончался 1 марта 1792 года; его сменил весьма консервативный Франц I Австрийский, процарствовавший до самой смерти Бетховена и даже дольше. Яростный контрреволюционер, враждебный новым идеям в противовес своему дяде Иосифу II и отцу Леопольду II, Франц I вел страну от катастрофы к унижению, противостоя французским революционным войскам, а затем

наполеоновским армиям, пока Венский конгресс не позволил ему взять реванш в 1814 году с благословенной помощью верного Меттерниха.

В апреле 1792 года Законодательное собрание Франции объявило войну королю Богемии и Венгрии, императору Францу. В августе был низложен французский король Людовик XVI. 20 сентября при Вальми армия из оборванцев-санюолотов разбила пруссаков, а в ноябре, при Жемаппе, солдаты Дюмурье выгнали из Бельгии австрийцев. Революционная Франция отныне была светочем свободы в Европе, по крайней мере в своих заявленных намерениях; ее целью было свержение монархий и победа над тиранией — планы обширные.

Эти события непременно должны были затронуть революционную струну в душе Людвига. Однако главным событием лета 1792 года стала его встреча с Йозефом Гайдном.

«Папа Гайдн», как его ласково называл Моцарт, скончавшийся полгода назад, был проездом в Бонне. К шестидесяти годам этот лишенный изящества человек скромной внешности, чья доброта подпитывалась пламенной верой, наконец-то освободился от опеки князей Эстергази после кончины князя Николая (Миклоша) в 1790 году, прослужив у них более трех десятилетий. Наверное, эта просветленная духовность и позволила ему не сломиться под тяжкой ношей своих обязанностей и разочарований несчастливого брака с женщиной, в сестру которой он был влюблен... Именно в замке Эстергази в Венгрии этот скромный, но плодовитый гений написал большую часть своего огромного наследия, подталкиваемый постоянной необходимостью поставлять партитуры княжескому оркестру и театру, а также камерные произведения: трио, квартеты, сонаты для фортепиано, бесчисленные романсы... Это лихорадочное творчество, с которым он справлялся с единодушно восхваляемыми добросердечием и порядочностью, сделали его мастером. Единственным неоспоримым мастером, остававшимся в Вене после смерти Моцарта. Хотя он признавал в своем молодом друге Вольфганге «величайшего из музыкантов, каких только носила земля», его собственное творчество заключало в себе сказочные сокровища и стало важнейшим этапом в истории музыкальных жанров симфонии, квартета и сонаты. Многие пианисты и некоторые сведущие меломаны даже утверждали, что его сонаты для фортепиано интереснее моцартовских, изобретательнее и таинственнее. Он достиг совершенства в струнном квартете. Симфонии же его очаровывают своим изяществом, поражают богатством и сложностью в использовании оркестра, как, например, знаменитая серия Лондонских симфоний.

Как раз в Лондон Гайдн и направлялся в конце 1791 года по

приглашению импресарио Иоганна Петера Соломона, уроженца Бонна. Он остановился в Бонне и, вероятно, впервые встретился с Бетховеном. Людвиг показал ему одно из своих сочинений, наверное, знаменитую Кантату на смерть императора Иосифа II. Или это произошло по возвращении из Лондона, где Гайдн с триумфом провел больше года, — первого апофеоза после долгой жизни в рабстве? Во всяком случае, пожилой маэстро был впечатлен способностями почти неизвестного молодого человека. Конечно, Гайдн заметил ошибки в первых работах юного Людвигу, но еще и темперамент и потенциал, и согласился давать ему уроки по просьбе курфюрста.

1 ноября 1792 года Бетховен уехал в Вену. Ему 22 года, но сам он думает, что всего 20. За его спиной остались дошедший до ручки отец, два брата с неясным будущим, трудная молодость, прошедшая под знаком отцовской грубости, но озаренная прекрасными встречами. С Бонном связаны его неизменная любовь к музыке, его призвание, первые любовные переживания, его характер — меланхолический и восторженный, волевой и мечтательный. Глядя на величественный Рейн, на эту милую и мощную природу, он проникался глубоким чувством реальности мира и его подспудных сил, в нем зародилось желание быть любимым ради его музыки и благодаря труду, добродетели, самопожертвованию людям-братьям сделаться тем, кем не смог стать его отец, — великим артистом. Крыши Бонна тают в тумане. Он не знает, что никогда не вернется в родной город. Даже в момент смерти своего отца, покинувшего этот мир 18 декабря 1792 года — возможно, от сердечного приступа. Уезжая, Бетховен не мог не знать, что дни Иоганна сочтены. Ускорил ли он отъезд, чтобы не видеть, как тот умирает? Теперь он наедине с собой, без грубого, хныкающего, малопочтенного сверх-Я, каким был его отец — развалина, несчастный человек, сидевший на его шее целых 20 лет.

«Примите из рук Гайдна дух Моцарта», — якобы написал ему граф Вальдштейн перед отъездом в альбом с пожеланиями его друзей. Слишком красивая фраза, чтобы быть подлинной; после смерти Бетховена множество документов были подделаны, в частности, рукой усердного Антона Феликса Шиндлера, написавшего его житие, о котором мы еще поговорим в свое время со всей благожелательностью, какой только заслуживают его дурные поступки. Думал ли Бетховен о Лорхен во время долгого пути в Вену? Перед расставанием они как будто поссорились, об этом известно из письма, которое Людвиг написал девушке по приезду в Вену, прося прощения. Лорхен же всегда питала к Людвигу чувства глубокой дружбы: «Пусть дружба и добро растут, как сень, куда не погаснет солнце жизни».

Эти строки Гердера^[16] она записала ему в прощальный альбом.

И вот Бетховен в Вене — на всю жизнь, о чем он вовсе не догадывается, думая, что вернется в Бонн, когда закончит учебу. Город, в самом деле, роскошный, очаровательный — и ужасный, кишущий шпионами и фискалами императора, а вскоре — столица вальса и приторного китча. И еще психоанализа, что вовсе не случайно: венское бессознательное представляло собой для аналитика неистощимые залежи вытесняемых желаний. В Вене опасались революционной заразы из Франции, распространявшейся по всей Европе. Почему музыка там так прижилась? Потому что ее считали безобидной. Прочие формы самовыражения — философия, литература, эти рассадники мятежа, — там не приветствовались. Даже император Иосиф II, пожелав основать в Вене академию, столкнулся с легкомыслием населения, не принявшего «Дон Жуана» Моцарта, предоставив композитору умереть в нищете.

Известие о кончине отца не застигло Людвиг врасплох. Иоганн уже столько раз умер в его сердце... Надгробная речь курфюрста о бывшем певчем может обойтись без комментариев: «Бетховен умер; какая тяжелая потеря для налога на алкоголь». Курфюрст продолжал выплачивать жалованье Иоганна, переведенное на Людвиг, чтобы содержать двух его братьев в его отсутствие. Конечно, возвращаться в Бонн было незачем. Вальдштейн и курфюрст снабдили Людвиг рекомендательными письмами, и он явился к барону Николаю Цмескалу фон Домановцу, придворному секретарю венгерской королевской канцелярии. Первая встреча прошла успешно, Цмескал станет для Людвиг ценным и верным другом на всю жизнь, самым преданным из венских друзей и самым щедрым, не жалевшим для него ни времени, ни денег и задеиствовавшим все свои связи в столице. Тому есть верные признаки: обидчивый Бетховен ни разу не поссорится с Цмескалом, разве что на несколько часов!

С ним он и отправился к Гайдну. Престарелый маэстро сразу же начал давать ему уроки. Довольно раскрепощенные по своей форме, судя по записям расходов Людвиг: обычно они заканчивались в кафе — «папа Гайдн» обожал шоколад. Что же до сути, непохоже, чтобы между двумя столь разными характерами возникла привязанность или творческая сопричастность. Сначала Бетховен будет утверждать, что ничему не научился у Гайдна; позже он признает, что совершил бы много чудачеств без добрых советов «папы Гайдна» и Альбрехтсбергера, другого своего венского учителя. Правда в том, что в Бетховене было что-то мрачное, властное, даже странное, что беспокоило ясную натуру Йозефа Гайдна. Флейтист Друэ присутствовал при том, как Бетховен показал Гайдну свои

первые сочинения. Вот как он передает их диалог:

— У вас большой талант, — сказал Гайдн, — и он станет еще больше, гораздо больше. У вас бездна вдохновения, но... Могу я говорить с вами откровенно?

— Конечно, я и пришел, чтобы узнать ваше мнение, — проворчал Людвиг.

— Так вот, вы совершите гораздо больше, чем совершили до сих пор, к вам придут мысли, которые еще не приходили ни к кому, вы никогда не пожертвуете прекрасной идеей ради тиранского правила (и хорошо сделаете), но вы принесете правила в жертву своим фантазиям, ибо вы производите на меня впечатление человека, у которого несколько голов, несколько сердец, несколько душ и... Но я боюсь рассердить вас.

— Вы рассердите меня, если не договорите.

— Так вот, раз вы настаиваете, я скажу, что, на мой взгляд, в ваших произведениях всегда будет нечто причудливое и неожиданное, непривычное, конечно, в окружении прекрасных вещей, даже восхитительных, но нет-нет да и мелькнет нечто странное и мрачное, потому что вы сами немного мрачный и странный; а стиль музыканта — это всегда он сам. Взгляните на мои произведения. Вы часто найдете в них нечто жизнерадостное, потому что я сам таков. Вы всегда найдете там веселье рядом с серьезностью, как в трагедиях Шекспира... Так вот, ничто не могло убить во мне природной безмятежности, даже мой брак и моя жена!

Но уроки Йозефа Гайдна разочаровали Бетховена. Гайдн состарился, он достиг, наконец, всемирной, по меньшей мере европейской, славы. Он подумывал о второй поездке в Лондон. И что веселого в том, чтобы давать уроки, пусть даже будущему гению. Кстати, ему было не по себе с этим Бетховеном, не выбиравшим выражений. Он задал ему упражнения по контрапункту, гармонии, генерал-басу — тем вещам, в которых Бетховен, как он думал, уже поднаторел под руководством Нефе. Гайдн рассеянно поправлял эти упражнения: четыре десятка из двух с половиной сотен помечены его рукой. Чего Людвиг ждал от Гайдна? Благословения мастера, мнения равного себе, возможно, неких производственных секретов... Гайдн относился к нетерпеливому молодому человеку снисходительно, с оттенком юмора. Из-за его бескомпромиссного характера и смуглого цвета лица он прозвал его Великим моголом. При этом он относился к юноше с дружеским участием, тревожась о развитии его карьеры. Но между ними не возникло родства душ, таинства дружбы. Предчувствовал ли Гайдн, что его «ученик» толкнет музыку в неизведанные пределы, нарушит классическое

равновесие, совершенным представителем которого он стал после смерти Моцарта?

За спиной этого уклончивого учителя Бетховен нашел себе еще одного наставника — Иоганна Шенка^{17}. Автор «Деревенского цирюльника» был признанным мастером контрапункта, основы западной музыки, заключавшейся в том, чтобы путем сложных комбинаций сочинить два разных музыкальных мотива, которые исполнялись бы одновременно и совершенно гармонично. Шенк явился навестить Бетховена, великий талант которого ему расхваливали. Комната молодого музыканта находилась в неприглядном беспорядке. Остатки пищи пачкали ноты, разложенные на столе и поверх пианино, на полу валялась одежда сомнительной чистоты. Так будет всегда, о чем свидетельствуют посетители, где бы Бетховен ни жил в Вене в последующие почти 40 лет. В тот день у Бетховена было веселое расположение духа, он протянул Шенку несколько упражнений на контрапункт. С первого же взгляда маэстро нашел ошибки. Бетховен пожаловался ему на Гайдна, упрекнув того в недостатке усердия. Он был требовательным и нетерпеливым. Но чтобы не рассердить доброго «папу Гайдна», Бетховен из деликатности переписал набело отрывки, исправленные Шенком. Говорят, что Гайдн, узнав об этой уловке, только улыбнулся...

Очень скоро Бетховен сделался любимчиком венской аристократии. После смерти Моцарта, с которым обошлись так дурно, публика искала себе нового героя. Блестящий молодой пианист с огненным темпераментом и странной внешностью оказался в нужное время в нужном месте. Однако свой первый большой концерт он дал только 29 марта 1795 года, то есть больше чем через два года после приезда в Вену. Тем временем он блистал в аристократических салонах, где его талант высоко ценили. Его принимали в благородных семействах — Лихновские, Разумовские, Лобковиц, Лихтенштейн; эти имена известны и сегодня, но лишь потому, что он посвящал им свои произведения... Князь Лихновский стал его ангелом-хранителем: поселил его в своем доме, обеспечил известность в кругу людей, с которыми в Вене считались, поощрял занятия композицией, лично исполняя его произведения на фортепиано. Жена Лихновского, княгиня Кристина, оказалась радушной, но слегка навязчивой хозяйкой. «Еще чуть-чуть, — сказал Бетховен Шиндлеру, — и княгиня посадит меня под стеклянный колпак, чтобы ни один недостойный не дотрагивался до меня и не достигал своим дыханием».

Какую магнетическую силу излучал этот молодой человек, что его окружали такой заботой? Он явно представлял собой новый тип артиста,

непривычную диковинку. В то время как Гайдн и Сальери появлялись в салонах в напудренных париках, шелковых чулках и башмаках с пряжками, Бетховен приходил в повседневной одежде. Он мало заботился о своей внешности, что подтверждает одна юная особа, присутствовавшая при его первых появлениях в свете, госпожа фон Бенгард:

«Он был небольшого роста, невзрачный, с красным некрасивым лицом, покрытым оспинами. Пряди его каштановых волос обрамляли лицо. Одет очень просто, но его манера далека от небрежности, которая была тогда в моде. При этом он говорил на диалекте и использовал довольно вульгарные выражения; в целом ничто в его внешнем облике не выдавало оригинальности, его жесты и повадки были так же дурны, как и манеры».

Через год после приезда в Вену Бетховен написал письмо Элеоноре фон Брейнинг. Он не только не позабыл ее, но всё еще не мог отделаться от мысли об их ссоре перед отъездом. Какие непоправимые слова могли вырваться у Людвигу, а может быть, и у Лорхен, чтобы довести дело до такой крайности? Из этого письма мы можем многое узнать о характере Бетховена — раздражительном, вспыльчивом, сварливом, а потом сожалеющем о своей несдержанности и умоляющем его простить:

«Когда мне пришла на память роковая ссора, мое тогдашнее поведение показалось мне отвратительным! Но сделанного не воротишь; о, что бы я отдал, чтобы вытравить из своей жизни, если бы только мог, столь позорное поведение, кстати, совершенно противоположное моему характеру!»

Что же произошло? Можно догадаться: взрыв ярости Людвигу, который не мог перенести из-за своего гордого и непримиримого характера то положение, в каком он оказался в семье Брейнинг: почти что приемный сын, всем обязанный хозяевам, был унижен тем, что его используют как учителя музыки при девушке, в которую он влюблен и которая держит его на расстоянии. Недоразумение, раздутое наговорами и поддерживаемое отсутствием объяснений. Смятение чувств, когда к братской любви примешивается смутное желание. Но чтобы заслужить прощение, Людвиг посвятил Лорхен написанное для нее сочинение — вариации на тему арии «Se vuol ballare...» («Коли хотите танцевать...») из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, в которой Фигаро — случайность ли это? — бросает вызов графу,

желающему отобрать у него любимую женщину... Трогательная подробность: в том же письме он просит Лорхен связать ему фуфайку из ангорской шерсти — та, которую она подарила ему в Бонне и которую он трепетно хранит, уже вышла из моды. Ясно одно: Бетховен был беззаветно влюблен в Элеонору фон Брейнинг, его сердце быстро загоралось, потухало и вновь возвращалось к былой любви, словно терзаемое тоской утраты.

Йозеф Гайдн уехал обратно в Лондон в январе 1794 года. Перед отъездом он поручил своего непокорного ученика самому прославленному профессору в Вене — Иоганну Георгу Альбрехтсбергеру, придворному органисту, регенту соборного хора. Он будет давать Бетховену уроки 13 месяцев — с января 1794-го по февраль 1795 года. Этот музыкант познал славу как композитор. Будучи четырьмя годами моложе Гайдна, он написал симфонии, квартеты, концерты, но его репутация композитора осталась в прошлом, он посвящал много времени преподаванию — в самом классическом стиле: он утверждал, что, чтобы достичь мастерства в композиции, надо придерживаться традиции Фукса^{18}, теория которого основана на фуге и контрапункте. Терпеливо, трижды в неделю, Альбрехтсбергер занимался с Бетховеном, которому была свойственна черта сильных характеров и людей, которые собираются прожить не зря: он не терпел никаких директив, уклонялся от школьной науки, пусть даже ему приходилось осваивать ее в одиночку, самоучкой, если она ему требовалась для сочинения музыки. Однако уроки нового учителя оказали на него влияние, хотя он и считал Альбрехтсбергера замшелым педантом, непревзойденным «в искусстве изготовления музыкальных скелетов». Это влияние особенно ощущается в обращении к религиозной музыке и широкому кругу барочного репертуара в этой области: Аллегри^{19}, Бах^{20}, Кальдара, Фукс, Гендель^{21}, Орландо ди Лассо^{22}, Палестрина^{23} — всё то музыкальное образование, которого еще не хватало молодому Людвигу, чтобы стать мастером, усвоить наследие и превзойти его. Говорили, что учитель и ученик плохо ладили и терпеть друг друга не могли. Однако 20 лет спустя Бетховен, уже находясь на вершине славы, будет бесплатно давать уроки внуку Альбрехтсбергера, признавая в старом профессоре пример для подражания. Со своей стороны, Альбрехтсбергер якобы однажды заявил, что его ученик ничему не научился и никогда не создаст ничего достойного. Просто Людвиг, как все нетерпеливые люди, хотел мчаться вперед, послав ко всем чертям школьные упражнения. Для него музыка не сводилась к технике композиции, которую другие уже довели до высшей степени совершенства, как в фуге. Разве можно стать более

великим архитектором, чем Бах? Кстати, форма фуги напрочь отсутствует в его первых юношеских сочинениях, а впоследствии он частично использовал ее как заблагорассудится, по мере необходимости, пока всё его ученичество не сублимировалось под конец его жизни в грандиозной «Большой фуге». В целом же, отказываясь подчиняться старым правилам, Бетховен не оставлял себе другого выбора, кроме как заново изобрести некоторые формы музыкальных произведений, чтобы ввести собственное их понимание, выстроить новые конструкции, выжать всё возможное из инструментов и оркестра, заставив их звучать непривычным образом.

То же самое относится к опере, величайшим мастером которой в Вене после смерти Моцарта считался Антонио Сальери. Этот почтенный музыкант, прославившийся с легкой руки Пушкина^[4], убийцей Моцарта^[5], не имел себе равных в создании выпренных драматических сочинений (недавние попытки реабилитировать композитора как раз и подтвердили эту тенденцию к напыщенности, лишенной изобретательности). Бетховен был в хороших отношениях с Сальери, возможно, потому, что придворный музыкант, интриган, ревнивый к своей художественной всесильности, не видел в молодом пианисте-виртуозе потенциального соперника в опере. Будущее покажет, что он был прав: Бетховен не обладал ярким дарованием Моцарта для театра и «итальянской» оперы. Отторгала ли его опера своей пустотой и искусственностью? Однако он попробует в ней свои силы десятью годами позже: это будет долгое испытание «Фиделио», единственная попытка.

Пока же, в 1794 году, он не тратит всё свое время на уроки: он пишет музыку. Три сонаты для клавира, посвященные Гайдну, — наверное, из дипломатии. Прослушав их по возвращении из Лондона в 1795 году у князя Лихновского, Гайдн якобы сказал Бетховену, что «талант у него есть, но надо еще учиться».

Бетховен познал, что такое нужда. В Бонне дела шли из рук вон плохо. Империя стояла на пороге войны. В июне французы разбили австрийцев при Флёрюсе. В октябре войска Марсо и Клебера заняли левобережье Рейна. Прежде чем сбежать, курфюрст Максимилиан Франц, не имевший другого выбора, распустил придворных артистов и закрыл свой театр: Бетховен лишился постоянного источника дохода.

На что жить? Теперь у него нет господина, он свободен — он один из первых артистов, оказавшихся на воле. Он мог бы снова поступить на службу к одному из князей-меценатов, которым преданно служил какой-нибудь музыкант, — отказался. Даже у Лихновского, который обращался с ним уважительно и всеми способами старался привязать к себе, он вел себя

как независимый гость, даже отказываясь ужинать каждый вечер у князя, потому что час, отведенный для трапезы, его не устраивает! Друг — пожалуйста, но слуга — ни за что.

Он дает уроки, хотя это ему претит. Чтобы не было скучно, он непременно влюблялся в своих юных учениц, если они были милостивы. Лорхен как будто покинула его мысли. И он подумывал о том, чтобы выручить хоть немного денег за свои первые сочинения, издав их. Поиск издателей стал одним из основных занятий в первые годы его карьеры: он тратил на это время и силы, даже задействовал своих братьев, когда они приехали к нему в Вену... Он пытался установить связи в Вене, Праге, Берлине и даже Бонне, где его друг Николас Зимрок основал собственное музыкальное издательство. По этому случаю было написано очень интересное письмо, датированное августом 1794 года, в котором он говорит о положении в Вене:

«Здесь очень жарко, венцы встревожены, вскоре им негде будет достать льда, поскольку зимой редко бывало холодно и льда мало. Несколько человек посадили в тюрьму; говорят, что скоро разразится революция, но я думаю, что пока у австрийца будет темное пиво и сосиски, он не взбунтуется. Короче, ворота предместий полагается запиравать по вечерам в 10 часов. Солдаты держат оружие заряженным. Здесь не смеют распускать язык, иначе полиция подыщет тебе квартиру».

О возвращении в Бонн не может быть и речи. Что там делать? Вена сулит ему великолепную карьеру в самом центре империи. А если революция все-таки разразится, он сумеет написать музыку для новых времен. Кстати, в октябре в Вену явился сам Вегелер. В Бонне, занятом французами, жить стало тяжело.

Бетховен — всеми признанный пианист, им восхищаются, коллеги его боятся, он способен приводить в восторг и волнение посетителей салонов, в которых его принимают и которые создают репутацию. Иногда, вызвав слезы на глазах своих слушателей, он встает и, расхохотавшись, с шумом захлопывает крышку фортепиано: «Вы все ненормальные!» Но он еще ни разу не выступал в концертном зале.

Его дебют состоялся в конце марта 1795 года — три концерта подряд в Бургтеатре. Он играл концерт Моцарта, импровизировал, а главное, как отметила «Винер цайтунг», «снискал единодушное одобрение публики, исполнив совершенно новый концерт для фортепиано собственного

сочинения».

Это Концерт си-бемоль мажор, опус 19, который сегодня носит номер два и который сам автор не относил к своим лучшим произведениям, как он признается пятью годами позже. Он закончил его наспех, накануне выступления, больной, страдая от кишечного расстройства, яростно заполнял нотные листы и передавал их переписчикам, а партия фортепиано еще не была написана — он сделает это позже, для публикации. Этот концерт — находка для солиста: можно импровизировать, искриться всеми красками инструментальной палитры в каденции, приберегая для себя самого эту часть произведения, чтобы сохранить ее в девственном виде до самого выступления. Только будучи напечатанным, это произведение примет навсегда фиксированную форму для пианистов будущего.

Выступление имело большой успех, и Людвиг поднялся на первую ступеньку лестницы, которая должна была привести его к триумфу. Вскоре после того, в мае, он передал издателю Артарии Три трио опус 1. До нас дошло ценное свидетельство об этом вечере от Фердинанда Риса^[24], будущего ученика Бетховена и соавтора, наряду с Францем Герхардом Вегелером, «Биографических заметок» об их встречах с Людвигом ван Бетховеном. Правда, его тогда не было в Вене, и это рассказ с чужих слов:

«Большинство венских артистов и любителей были приглашены, в частности, Гайдн, на мнение которого собирались равняться. Трио были исполнены и сразу же произвели невероятное впечатление. Сам Гайдн с этим согласился, однако посоветовал Бетховену не печатать третье Трио до минор. Это удивило Бетховена, поскольку он считал именно его лучшим из трех; именно так чаще всего считают и сегодня; оно произвело наибольший эффект.

Поэтому слова Гайдна внушили Бетховену дурное впечатление, что Гайдн завистлив, ревнив и не желает ему добра».

Решительно, отношения между двумя музыкальными гигантами не были безоблачными. Несмотря на восхищение, уважение, привязанность. В 1801 году они снова встретились. Бетховен прослушал ораторию «Сотворение мира», один из последних шедевров своего старого учителя, а тот — балет Бетховена «Творения Прометея».

— Я слышал вчера вечером ваш балет, — сказал Гайдн, — он мне очень понравился.

— О, папа, — отвечал Бетховен, — вы очень добры, но это не «Сотворение мира», до него мне далеко.

Гайдн задумался:

— Верно, это не «Сотворение мира», и мне с трудом верится, что вы смогли бы его написать, поскольку вы атеист.

Любовь, дружба...

Тем временем «атеист», Великий могол неплохо вписался в высшее венское общество. Он даже брал уроки танцев, чтобы выглядеть менее скованным на званых вечерах. Но хотя он придал себе немного лоска, он не утратил деревенских манер и дурного характера. «Я видела, как мать княгини Лихновской, старая графиня Тун, встала перед ним на колени, когда он лежал на софе, умоляя сыграть что-нибудь», — рассказывает госпожа фон Бернгард. Его обожали, и ему не было чуждо нарциссическое удовлетворение. Даже его дурные манеры пригодились для создания мифа — зачем же от них избавляться?

Однако вспышки его гнева не были притворными: на самом деле он ненавидел играть на публике, если ему казалось, что он всего лишь модный аттракцион, что к нему относятся так: «Ну вы нам что-нибудь сыграете?» Его гордость и высокое представление об искусстве восставали против того, чтобы служить лишь украшением и развлечением. Ему случалось в бешенстве вскочить, захлопнуть фортепиано и выбежать, ворча, из комнаты, если публика была рассеянной или болтливой. Бетховен — это вам не звуковой фон!

Он появлялся в опере в обществе очаровательных особ. Список молодых женщин, за которыми он настойчиво ухаживал, довольно длинен. Его увлечения были переменчивы и преходящи. Возможно, эти романы были платоническими, если их объектами служили девушки из хорошего общества. Но были еще и служанки и дамы, не слывшие недотрогами. «В Вене, по крайней мере пока я там жил, Бетховен постоянно был в кого-то влюблен и одержал за это время столько побед, что это оказалось бы не по плечу нескольким Адонисам^{25}», — пишет Вегелер, надежный свидетель жизни своего друга. Он любил порывисто, капризно, порой нескольких женщин одновременно — не столь уж редкая мужская идиосинкразия.

И потом еще эта загадка, которая, впрочем, перестала ею быть, настолько большую работу провели более чем за век дотошные биографы, сопоставляя факты: его здоровье. С ранней юности он переболел разными недугами, еще до великой драмы его глухоты: после оспы, которой он заразился в детстве, у него остались рябое лицо и слабое зрение. С ним часто случались приступы энтерита. Двойная дурная наследственность — алкоголизм отца и туберкулез матери — не способствовала тому, чтобы он излучал здоровье. А сегодня мы можем с большой долей уверенности

утверждать, что к этим несчастьям в Вене добавилось еще одно — сифилис, который Людвиг подцепил в первые месяцы после приезда. На всем протяжении XIX века и даже позже биографы, которых приводило в ужас это пикантное обстоятельство в жизни божества западной музыки, упоминали об этой болезни со всяческими предосторожностями (не говоря уже о перешедшем все границы Шиндлере, который уничтожил множество документов, в том числе большую часть «разговорных тетрадей», чтобы не предать огласке слишком человеческие невзгоды своего героя. Это преступление лишило нас важнейших данных о развитии мысли Бетховена и его личной жизни).

С женщинами Бетховен был своенравен, но слабоволен, как и с кругом друзей, которыми он обзавелся в Вене. Даже Вегелеру, самому дорогому и близкому другу, приходилось порой испытывать на себе резкие перепады настроения, о которых взрывной Людвиг тотчас начинал жалеть. После одной ссоры по неизвестной нам причине он написал Вегелеру умоляющее письмо, в котором оправдывался и просил прощения: в его поведении не было никакой преднамеренной злости, «ведь я же всегда был добр и всегда старался быть прямым и честным в своих поступках, иначе разве ты бы меня полюбил? Неужели я в столь малое время полностью переменялся столь ужасным образом, в ущерб себе? Это невозможно, неужели чувства величия и добра вдруг угасли во мне?» В нем было некое раздвоение, проявлявшееся во вспышках опасного неистовства, когда он не владел собой; возможно, оно таилось в его детских воспоминаниях и было неосознанным подражанием отцу. Но это неистовство воплощалось в творческих замыслах, в желании превратить в чистое золото грязь детских лет, придать ей форму всеобъемлющего призыва к любви и братству.

Осенью 1795 года его братья Карл и Иоганн, оставшиеся в Бонне без средств к существованию, явились в Вену. Эта новая обуза не обрадовала Людвигу. Он любил своих братьев, но чаще всего они его сильно раздражали и в будущем станут для него источником постоянных забот. Старший, Карл — «маленький, рыжий, некрасивый», по словам одного современника, — учился музыке в Бонне, отнюдь не достигнув высот своего брата. Младший, Иоганн — «высокий брюнет, красавец-мужчина с замашками денди» — был «глуповат, но добр по своей природе», добавляет госпожа Карт, хорошо знавшая всех трех братьев. То, что он был глуп, не вызывает сомнений. Что же до «природной доброты», в этом можно усомниться.

О двух братьях Людвигу много сказано и написано; их представляли мерзкими паразитами, пиявками, присосавшимися к своему гениальному

брату. На деле всё было не так драматично и довольно пошло — как и они сами. Карл продолжил в Вене занятия музыкой и вел дела старшего брата. То есть играл роль его секретаря и был кем-то вроде импресарио. Он этим пользовался, чтобы продавать творения Людвига, иногда даже не уведомив его, нескольким издателям одновременно. Карл и Иоганн имели дурную привычку шарить в ящиках стола и продавать произведения, которые Бетховен не хотел публиковать, считая их недостойными своего таланта. Нередко ссоры между Людвигом и Карлом заканчивались потасовкой, как в тот день, когда Карл собрался продать одному издателю из Лейпцига три сонаты для фортепиано опус 31 (в том числе настоящий шедевр — сонату ре минор «Буря»), которые Людвиг пообещал издателю из Цюриха. Вот такими были родственные отношения Бетховенов: накаленные до предела, буйные и при этом неразрывные, вплоть до знаменитого дела племянника Карла много лет спустя.

Пока же, в 1795 году, Бетховен занят сонатами для фортепиано опус 2, посвященными Гайдну. Они настолько своеобразны, выдержаны в таком «бетховенском» стиле, что пора задуматься о собственной манере композитора, уже ощутимой, о мощи и динамизме, во многом вдохновляемых и обусловленных его талантом импровизатора, причем импровизация была для него не только музыкальным жанром, но и салонной игрой, своего рода состязанием. В Вене, на музыкальных ристалищах, когда пианист должен был помериться силой со вновь прибывшими и принять вызов, Бетховен всегда выходил победителем, как шутливо рассказывают его биографы Брижит и Жан Массен:

«В XVIII веке были падки на такие поединки исполнителей; каждый год в Вену приезжал новый чемпион, и высшее общество устраивало давку, чтобы увидеть его бой со вчерашним героем; так Бетховен по прибытии сразился с Гелинеком^{26}. Теперь же он сам был действующим чемпионом; в 1797 году ему противостоял Штейбельт^{27}, в 1799-м — Йозеф Вельфль^{28}, в последующие годы — Крамер^{29}, Клементи^{30}, Гуммель^{31}. О каждом из этих поединков существует множество анекдотов, но все они строятся по одной схеме: а) „тот“ (имя меняется) играл с совершенством, чистотой и изяществом, достойными Моцарта; б) Бетховен был в дурном расположении духа; он сел за фортепиано, забарабанил по клавишам, как дикарь, начал импровизировать, заставил всех рыдать и наголову разбил своего соперника. Так было и с

Вёльфлем, хотя он, возможно, защищался лучше всех. К тому же у Бетховена были такие большие ручки, что он мог охватить тринадцать клавиш!»

Современник Юнкер, музыкант-любитель и композитор, в 1791 году поделился впечатлениями в «Музыкалише корреспондентц»:

«Я тоже слышал одного из величайших пианистов, дорогого, доброго Бетхофена (*sic*) ...Величие этого любезного и беззаботного человека как виртуоза, мне кажется, зиждилось на неисчерпаемом богатстве его идей, характерной выразительной манере во время игры и искусности исполнения. У него было всё необходимое, чтобы привести артиста к величию. Я слушал Фоглера^[32] ...иногда более часа и непременно восхищался его удивительной игрой, но Бетхофен, помимо совершенства исполнения, обладал большей ясностью и серьезностью идей и большей выразительностью, короче, его музыка шла прямо к сердцу — и в адажио, и в аллегро. Его манера обращаться с инструментом настолько отличалась от общепринятой, что наводила на мысль: следуя по пути своей фантазии, он достиг вершин совершенства, где и пребывает в настоящее время».

«По пути своей фантазии»: она в буквальном смысле буйствует в трех первых сонатах опус 2: никогда еще инструмент не звучал так мощно, так насыщенно, — возможно, первые слушатели были даже слегка ошарашены.

«Не только общее направление, выразительная мощь стремится к идеалу, но и преобладание характерных идиом, порожденных оригинальной чувствительностью Бетховена, — отмечает Вильгельм Йозеф фон Василевский в своей биографии Бетховена. — Например, перемежающийся ритм, последовательности синкоп, акцентирование слабых долей такта и упорное повторение некоторых фраз, как в коде скерцо Сонаты до минор № 3 с его лейтмотивом».

Никогда еще фортепиано не использовали с почти оркестровым размахом: партия левой руки выходила за рамки аккомпанемента или элемента контрапункта и выполняла автономную функцию, как оркестровое сопровождение. Повторяем: Бетховен всю жизнь будет ждать рояль будущего, тербя изготовителей, чтобы они создали инструмент ему под стать. Он знал, что уже вступил в своем творчестве на нехоженые тропы и что это единственный путь к его спасению как артиста. Как

вознестись выше Моцарта, говоря на языке Моцарта? Это невозможно. Слушая однажды исполнение 24-го концерта К 491, Бетховен воскликнул, обращаясь к Крамеру: «Крамер! Крамер! Мы никогда не сможем создать подобное».

Значит, нужно было другое и по-другому, нужно утвердить свою личность, повысить голос, сделать музыканта новых времен уже не слугой, а героем.

Бывало, что ликование виртуоза находило выражение в случайных, но совершенно неотразимых произведениях. Вероятно, именно в это время, в 1795 году, было написано необыкновенное рондо-каприччио «Бешенство из-за утеряннного гроша». Эта полная юмора вещица, изданная после смерти Бетховена, и сегодня обеспечивает триумф пианистам, исполняющим ее в концертах.

У Бетховена в Вене есть друзья. Но кто его соперники? В плане виртуозной игры на рояле всё ясно: никого. Но в области композиции? Он же не единственный претендент на место Моцарта или, того и гляди, стареющего Гайдна, на которого Людвиг посматривает краем глаза, мечтая превзойти его славу. Английский пианист итальянского происхождения Муцио Клементи, неоспоримый виртуоз и умелый композитор, одно время казался способен отодвинуть Бетховена в тень. При редких встречах они молча раскланивались. Луиджи Керубини^[33] тоже мог доставить ему некоторое беспокойство, но чуть позже, грохочущим симфоническим вдохновением своих опер. Что же до коллег, с которыми он общался, как, например, его друг Рейха^[34], они не могли соперничать с этим воплощением силы, чувствующим, что час признания близок. В начале 1796 года он без особых опасений отправился в завоевательный поход в другие города Европы.

Путешествие началось с Праги. Потом будет Дрезден, Лейпциг, Берлин — концертные гастроли, как сказали бы сегодня, обернувшиеся триумфом. Слава Людвиг ван Бетховена, пианиста-виртуоза, летела впереди него — он был звездой. Предполагалось, что поездка займет несколько недель; она продлилась полгода.

Звезда... Не слишком сильно сказано, если пренебречь семантическим анахронизмом. Его манера игры на рояле, созвучная с шумными переживаниями эпохи бушующих страстей, делала старую манеру старомодной. Вот этого и ждали. Сбегались посмотреть на феномен, готовясь испытать всю гамму чувств, рыдать и плакать. Тогда еще зал не вопил, но лишь потому, что сдерживался. Бетховен за роялем — это

неистовый Джерри Ли Льюис, вихляющийся Элвис Пресли, «Битлз» в «Олимпиаде»: ураган. Слушая его игру, старая музыкальная гвардия еще сопротивлялась: храбрый анонимный корреспондент «Патриотической газеты имперско-королевских государств» за октябрь 1796 года упрекает «кумира публики определенного рода, чересчур обожаемого ван Бетховена» в «пренебрежении певучестью, ровностью игры, изяществом и ясностью, он удивляет лишь оригинальностью, коей не имеет (*sic*), перегруженностью и преувеличением в игре и композиции. Он завладевает нашими ушами, но не сердцами». В самом деле, такая мощь могла привести в растерянность консервативных ворчунов и тех, кто утверждал, что «раньше было лучше»: в его сочинениях дионисийский восторг виртуоза принимает совершенно новые формы, слегка обозначенные Гайдном, но доведенные до высшего накала его взрывным темпераментом: Бетховен заменяет менуэт, элегантную и слегка устаревшую форму придворных танцев, скерцо («шутка» по-итальянски) — народным танцем, в котором пульсирует мощный ритм, словно заданный природой. Он будет использовать все возможности этой формы вплоть до своих поздних произведений — «Большой сонаты для Хаммерклавира» (си-бемоль мажор, опус 106) или навязчивой и волшебной второй части Девятой симфонии...

В Прагу его сопровождал Лихновский, который взял его под свое крыло и распахивал перед ним двери в высшее общество. Этот чудесный город, один из самых красивых в мире и прибежище меломанов, десятью годами ранее обеспечил триумф Моцарту: «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Милосердие Тита» встретили в столице Богемии гораздо более восторженный прием, чем в Вене. Бетховен решил пойти по стопам Моцарта. Он остановился на том же постоялом дворе — «Золотой единорог», возможно, даже в той же комнате. 19 февраля он написал полное воодушевления письмо своему брату Иоганну: «Во-первых, я живу хорошо, просто прекрасно. Мое искусство приносит мне друзей и славу, чего еще желать? А на этот раз оно принесет мне еще и много денег».

В Праге, где он прожил до апреля 1796 года, Бетховен сочинил арию для сопрано и оркестра «О, изменник» на слова Пьетро Метастазियो, посвятив ее графине Жозефине Клари, но на самом деле она была написана для молодой певицы Жозефы Дуссек, это одно из самых удачных его произведений для голоса... Гостеприимная атмосфера города вдохновила его и на Секстет для духовых инструментов опус 71, и на очаровательную Сонату соль минор, опус 49, № 2.

В Лейпциге он почтил память Иоганна Себастьяна Баха, в Дрездене играл перед курфюрстом Саксонским. Берлин стал последним этапом этого

более чем успешного турне: приглашения поступали одно за другим, и он пробыл там дольше, чем собирался, — до июля. Возможно, это были последние месяцы беззаботности; для французского виолончелиста Жана Луи Дюпора^[6] он сочинил две прекрасные сонаты для виолончели и фортепиано. Попутно успел поспорить с композитором Фридрихом Генрихом Химмелем^[35]. Тот попросил его поимпровизировать, Бетховен просьбу выполнил и потребовал, чтобы Химмель сделал то же.

«Химмель имел слабость согласиться; он играл довольно долго, и тут Бетховен сказал ему: „Ну так когда же вы начнете по-настоящему?“» — вспоминает Фердинанд Рис.

Последовал «обмен любезностями». «Я в самом деле думал, что это у Химмеля только прелюдия», — рассказывал Бетховен со смехом своему ученику. Композиторы помирились. Но несколько месяцев спустя Химмель написал Бетховену, что в Берлине обнаружили фонарь для слепых. Людвиг заинтересовался подробностями, не сразу заметив, что Химмель попросту посмеялся над ним.

Да, беззаботность. И еще опьянение победителя, думающего, что ничто перед ним не устоит. Его произведения издаются, на его концерты стекаются толпы. Но по возвращении из Берлина прозвенел первый звонок грядущей катастрофы.

Годы кризиса

Летом 1796 года Бетховен заболел. Однажды, в жаркий день, он пришел домой, разделся и сел к окну, чтобы освежиться. Он часто вел себя неосторожно и никогда особо не беспокоился о своем крепком теле с мощной мускулатурой, прибегая к самым быстрым методам лечения. Герхард фон Брейнинг рассказывает:

«Когда он очень долго сидел за столом, сочиняя музыку, и чувствовал, что голова его как в огне, он обычно бежал в туалетную комнату и опрокидывал на свою распаленную голову несколько ушатов воды; освежившись таким образом и наскоро обсушившись, он вновь принимался за работу или совершал прогулку на свежем воздухе... Вода, которой он безостановочно обливался, стекала на пол в таком количестве, что проникала насквозь и капала с потолка у соседней снизу».

Возможно, именно после этой простуды проявились первые признаки глухоты, хотя ничто это не доказывает. По поводу зародившегося недуга, усугублявшегося всё больше и больше, пока в 1818 году не наступила полная глухота, высказывалось множество гипотез. Сухой отит? Дисфункция, вызванная проблемами с кишечником, как думал его друг, врач Вегелер? Тело Бетховена представляло собой причудливое сочетание слабого здоровья и физической крепости, точно так же, как в его душе эмоциональная неуравновешенность и меланхолия противостояли неукротимой энергии, с какой он выстраивал строгие и грандиозные музыкальные сооружения. Его работоспособность всегда была незаурядной. Начиная с четырнадцати-пятнадцати лет, он не проводил ни дня, не сочиняя музыки. Помимо официального каталога его произведений, относящихся к ранней юности, существует еще каталог «произведений без опуса» (*Werke ohne opus*) из примерно 150 названий — это маловажные пьесы, наброски, опыты, эскизы, но также и полноценные произведения, в частности, вариации для фортепиано. Долгий путь к освоению своего искусства. Глухота не обуздала этого порыва, а, напротив, подстегнула его. «Держись! — написал Людвиг в начале 1797 года. — Несмотря на все телесные недуги, мой гений должен торжествовать. Мне уже 25 лет, совершенный человек должен явиться в этом году. Нельзя ничего оставлять на потом».

Он всё еще считал себя на два года моложе своего реального возраста. И пробудет в этом заблуждении до 1810 года!

Людвиг долго скрывал правду о своих проблемах со слухом. Именно в этом и проявился героизм Бетховена — в воле к жизни и творчеству несмотря на страдания и тревоги нарастающей глухоты. Человеческий героизм.

29 июня 1801 года, то есть через четыре года после первых тревожных сигналов, он написал Вегелеру, что шум в ушах стоит днем и ночью.

«Признаюсь, я веду жалкую жизнь. Вот уже почти два года я избегаю всякого общества, потому что не могу сказать людям: я глух. Если бы у меня было любое другое ремесло, это еще было бы возможно, но в моем случае положение ужасно. Да еще мои враги, которых немало, — что они скажут? Чтобы дать тебе представление об этой странной глухоте, скажу, что в театре мне приходится сидеть в партере, чтобы понимать актеров. Я не слышу высоких звуков инструментов и голосов, если сажусь подальше».

Во время разговора его уклончивые ответы или молчание приписывали рассеянности или развязности...

В 1797 году нарождающаяся глухота была всего лишь неудобством и источником тревог. Лекарством Людвига была работа. В те годы он не сбавлял темп: три сонаты для фортепиано из опуса 10, «лучшее из написанного до сих пор», по его словам; три струнных трио из опуса 1, три сонаты для скрипки и фортепиано; концерт для фортепиано с оркестром до мажор, которому сегодня присвоен номер 1, написанный, возможно, около 1794–1795 годов, но позднее исправленный для публикации.

По фортепианным сонатам, как, впрочем, и по всем остальным произведениям камерной музыки, можно проследить эволюцию Бетховена на всем протяжении его творческой жизни. То же самое относится к струнным квартетам — жанру, в котором он создал несколько самых глубоких и новаторских своих произведений. Сонаты для фортепиано из опуса 10 — удивительные сочинения, в особенности третья, известная под номером 7 из тридцати двух им написанных: раздумчивая глубина медленной части, передающей настроение сильной меланхолии, словно противопоставление тени и света. Многие увидели в этом тревогу первых признаков наступающей глухоты. Сам же Бетховен ответил своему биографу Шиндлеру, когда тот спросил о смысле этой части: «Почитайте „Бурю“ Шекспира».

Но самое замечательное, самое известное произведение этого периода

— «Патетическая соната» (№ 8 до минор, опус 13), посвященная князю Лихновскому, в которой еще более ярко выражено это противопоставление, дуализм, получивший развитие в музыкальной мысли Бетховена именно в те годы. В «Патетической сонате», как пронизательно, хотя и несколько назидательно подмечает Венсан д'Энди, «по мере того как две идеи, представленные и развитые в пьесах сонатной формы, обретают совершенство, мы в самом деле видим, что они ведут себя как живые существа, подчиняясь роковым законам человечества: симпатия и антипатия, влечение и отторжение, любовь и ненависть — и в этом вечном конфликте — образ жизненных коллизий, каждая из двух идей обладает качествами, сопоставимыми с теми, которые во все времена приписывали соответственно мужчине и женщине». В первой части «Патетической сонаты» противопоставляются две идеи, два чувства, два мира: мужской — грубый, с мощным ритмом, и женский — элегантный, гибкий, тонко мелодичный.

Так развивалось музыкальное самовыражение Бетховена до тридцатилетнего рубежа. В плане формы властно навязываемые им новшества, шокирующие консерваторов, укрепили его в сознании своей правоты. «Дела мои хороши, скажу даже, что они идут всё лучше и лучше», — написал он Вегелеру 29 мая 1797 года.

Правда, его тогда занимали и новые романы. Упорные ухаживания Вегелера за Лорхен завершились браком, и Бетховен дал им свое благословение. Со своей стороны, он влюбился в одну из учениц, Анну Луизу Барбару фон Кеглевиц, которую называли Бабеттой, и посвятил ей свою знаменитую Седьмую фортепианную сонату (ре мажор, опус 10) и вариации из опуса 32, пока еще не был готов его Первый концерт для фортепиано. Его чувство якобы не осталось безответным, и говорят, что Бетховен давал ей уроки в халате. Несколько месяцев спустя влюбчивый Людвиг отдал свое переменчивое сердце молодой итальянке Кристине Гуарди: дочь чиновника из Тосканы была артисткой, хорошо пела, писала стихи и исполнила роль Евы в «Сотворении мира» Гайдна. Еще два романа окончились ничем. В 1801 году Бабетта выйдет замуж за князя. В следующем году Кристина станет женой доктора Франка — сына врача, с которым дружил Бетховен!

Непостоянный, безвольный в любви, безразличный к материальной стороне жизни. Ему было важно только одно — слава. Он хотел найти издателя, который положил бы ему фиксированный оклад, чтобы ни о чем больше не задумываться, а главное — не тратить время на изматывающую беготню по конторам и ссоры с братьями. Любому, кто усомнится в его

таланте, указывали на дверь:

«Я не могу иметь никаких сношений с людьми, которые не питают ко мне ни доверия, ни уважения лишь потому, что я еще не прославился на весь мир».

Он стыдился своей нарождающейся глухоты. Замыкался в себе. Может быть, поэтому он не доводил своих романов до конца? Правда в том, что его образ жизни, перепады настроения, а может быть, и последствия постыдной болезни, всепоглощающая навязчивая мысль об успехе делали его совершенно непригодным к браку. Возможно, что и воспоминание о семейной жизни его родителей, о матери, которой приходилось молча страдать, не вызывало у него радужных представлений об узах Гименея...

Зато к политике он испытывал несомненный интерес. В феврале-марте 1798 года в Вене побывал генерал Бернадот, посол молодой Французской республики, и на какое-то время сделался центром притяжения для друзей революции. Бетховен посещал салоны посольства, где познакомился со скрипачом Крейцером, которому он потом посвятит свою знаменитую сонату.

Бернадот, генерал-якобинец, а прежде санкюлот, был пылким почитателем Бонапарта, воплощения героя-революционера. Современники, названные Шиндлером, приписывают именно ему идею симфонии во славу великого человека, которую Бетховен взялся написать. В конце концов, именно Бонапарт вернул Австрии мир в октябре 1797 года. Он же стал прославленным победителем итальянской кампании. В тот момент еще можно было думать, что своими военными победами он осуществляет идеалы революции, а не пользуется событиями, чтобы создать свою империю.

На самом деле проект этой симфонии уже давно вызревал в уме Бетховена, и весьма вероятно, что Шиндлер, по обыкновению, подгоняет факты под свою теорию. В то время Бонапарт еще не стал первым консулом, он был талантливый полководцем, постепенно утверждавшим свой авторитет и свою власть. Нет сомнений в том, что Бетховен, не выносивший атмосферы полицейского государства, которая царила в Вене, всё больше и больше проникался идеями революции.

Бернадот вскоре покинул Вену. С французского посольства сорвали трехцветный флаг. Кто? Агенты императора? Люди из народа, «чернь», подталкиваемая французскими «эмигрантами», которые бежали от революции и нашли прибежище у европейской аристократии? Бернадот

потребовал извинений, не получил их и уехал.

Какое будущее его ждет, если он продолжит терять слух? При мысли об этом у него голова шла кругом, и он обрушивался в гнев на своих родных или раздражался шутками и проказами, давая волю своему неуравновешенному темпераменту. В его записках к друзьям смешиваются хула и похвала, гадости и диковатый юмор, признак неукротимой жизненной силы. Он ссорится, мирится, насмехается, уверяет в дружбе и нежности. Никого не пощадил — ни Цмескала, ни композитора Гуммеля, своего соперника и друга. Сегодня он «проклятая собака», а завтра ему «шлют поцелуи».

Может быть, именно из-за своего взрывного и неумного характера Людвиг, вернувшись из второй поездки в Прагу, где с триумфом исполнил два своих первых концерта для фортепиано, подружился с человеком, который казался его полной противоположностью. Его звали Карл Фердинанд Аменда. Он родился в 1771 году, учился на богослова. Впоследствии он станет пастором в Курляндии, очаровательной стране лесов, озер и таинственных замков на дальних рубежах Балтики, но пока демон музыки завлек его в Вену, где он перебивался случайными заработками: был чтецом у князя Лобковица, учителем музыки у детей Моцарта — ведь он прекрасный скрипач. Едва очутившись в Вене, он мечтал лишь об одном — познакомиться с Бетховеном. Это случилось однажды вечером у Лобковица, когда Аменда играл на скрипке в составе квартета. Бетховен передал ему, что ждет его в гости, «чтобы помузицировать». Аменда примчался к нему однажды вечером, и потом они до поздней ночи провожали друг друга до дома.

Это любовь, утверждали «добрые души». Дружба с первого взгляда, возражали другие, более проницательные. Бетховену были свойственны такие сильные, но зачастую краткие увлечения. Один из его биографов, Эмиль Людвиг, даже нарисовал портрет Бетховена, окруженного миньонами, этакими Алкивиадами^[36]:

«У Бетховена была странная привычка, в период от двадцати до пятидесяти лет, окружать себя молодыми людьми, по большей части дилетантами, странствующими сомнительными авантюристами, которые всегда были красивы и моложе его. Он легко сходил с ними и обычно быстро их покидал. Нежный Аменда, в котором было что-то от святого Иоанна, стоял первым в этом списке. Затем шли несколько молодых аристократов. Бетховен часто говорил им „ты“, восторженно их принимал, а

потом забывал о них».

Людвиг предстает здесь этаким Трималхионом^{37}. Или Сократом, одним из своих героев. Если только это не доказательство... Но поскольку надежные друзья в то же время подтверждали обилие и разнообразие его романов с женщинами, как мы уже могли убедиться, было бы неосторожно делать поспешные выводы. Его дружба с многочисленными мужчинами, порой страстная, могла быть проявлением бисексуальности или просто пылкого темперамента в те времена, когда дружба, как и все остальные чувства, охотно рядилась в одежды страсти. Вообще-то не его одного — после Сократа, Юлия Цезаря или Иисуса Христа — окружал целый двор молодых поклонников, и не он один поклонялся двум богиням любви.

На самом деле похоже, что знакомство с Амендой оказалось благотворным, чтобы направить вспылчивость, припадки тревоги, полнейшую непригодность Бетховена к повседневной жизни, его промахи и финансовые неурядицы в нужное русло. Однажды, когда он жаловался, что ему нечем уплатить за квартиру, Аменда заставил его написать несколько вариаций — очень полезное и доходное упражнение, ибо в Вене жило много пианистов-любителей и такие произведения было легко продать.

Часто говорили также, что Аменда был кем-то вроде духовника Бетховена, избалованного легкомысленной жизнью в Вене и находившегося в сложных отношениях с религией, стараясь вернуть ему серьезность, степенность, духовность, словно тот был их лишен. Эта гипотеза опровергается некоторыми произведениями, написанными до встречи с Амендой, однако святошам нужно же чем-то подпитывать свои фантазии о нравственном воспитании. Во всяком случае, дружба и преклонение Аменды наверняка обозначили определенный этап в становлении непоколебимой веры Бетховена в себя, опирающейся на уверенность в том, что на него возложена героическая миссия, если не роль мессии. «Пошли вы к черту, ничего не хочу знать о вашей морали, — написал он Цмескалу в 1798 году. — Сила — вот мораль людей, отличающихся от остальных, и моя тоже».

В лице Аменды Бетховен на какое-то время обрел брата, подходившего ему гораздо больше родных... Кстати, вскоре после начала этой дружбы Бетховен попросил руки Магдалены Вильман, певицы, с которой он познакомился в Бонне еще в детстве и которая переехала в Вену в 1794 году. Он ухаживал за ней с самого ее приезда, но издали, в своей характерной манере, потом вдруг объяснился, хотя ему даже не намекали

на разделенное чувство. Реакция красавицы была однозначной, хотя и неласковой: «Бетховен? Он урод и наполовину безумец!»

Чтобы залечить «сердечную рану», Бетховен хотел было согласиться на гастроли в Польше в сентябре, с оплатой всех расходов. Но в конце концов отказался. По совету Аменды он подумывал и о поездке в Италию, где музыка в большом почете, а музыкантов, как говорят, носят на руках. Но Аменда не мог поехать с ним, потому что его вызвали в Курляндию на похороны; и эти планы не осуществились. Тем временем верный друг уехал из Вены, увозя с собой рукопись Струнного квартета № 1 Бетховена.

Людвиг не был склонен к дальним странствиям. Путешествия — дело долгое, опасное в эти смутные времена, когда по дорогам бродит солдатня, тяжелое для ослабленного организма, а его здоровье лучше не стало.

И потом, новые чары удерживают его в Вене...

Новая семья

Брунsvик — необычная семья. Бетховен познакомился с ними в мае 1799 года. Старинный венгерский аристократический род, крупное состояние, интеллектуальные и художественные увлечения. Отец, граф Антон II фон Брунsvик, скоропостижно скончался в 1793 году, воспитав своих детей в преклонении перед героями американской Войны за независимость. Графиня Анна, занятая управлением семейными поместьями, издали присматривала за детьми — тремя дочерьми, Терезой, Жозефиной и Шарлоттой, и сыном Францем.

Они приехали в Вену всего на три недели. Графиня, женщина властная и волевая, устроила эту поездку с целью найти подходящую партию для Терезы и Жозефины, барышень на выданье. Но бывают мимолетные встречи, из которых вырастает дружба на всю жизнь. В Бонне юный Людвиг нашел вторую семью в лице Брейнингов. В Вене эту роль сыграли фон Брунsvики. С самого приезда графиня хотела залучить к себе Бетховена, чудо-пианиста, о котором говорили все вокруг, чтобы давать уроки своим дочерям. Старшая, Тереза, страдавшая от небольшого физического изъяна, увлекалась литературой и музыкой. Она очаровательно (и скромно) рассказывает о пребывании в Вене и встрече семейного кружка с Бетховеном, который отнесся к урокам добросовестно и даже с удовольствием их затягивал: «Мы не замечали голода до пяти часов дня».

Соседи по гостинице приходили в ярость от уроков музыки, продолжавшихся до поздней ночи, после того как ученицы вкусят удовольствий Вены. «Мы были молоды, свежи, по-детски наивны, — продолжает Тереза. — Достаточно было нас увидеть, чтобы полюбить. От поклонников не было отбоя».

Разумеется, Бетховен влюбился. В которую из двух сестер? Он написал им вариации на стихи Гёте «Возлюбленному» («Я думаю о тебе...»). Тереза? Жозефина? «Я желаю только одного: когда будете играть и петь этот скромный музыкальный подарок, вспоминайте время от времени преданного вам Людвиг ван Бетховена», — написал он в посвящении.

Жозефина в конце июня вышла замуж в Венгрии за графа Дейма, аристократа, скрывавшегося под простонародной фамилией Мюллер после дуэли, владельца художественной галереи. Ему было 50, ей — 20. В сущности, приличный человек. Но в день свадьбы Жозефина в отчаянии

бросилась на шею Терезе, умоляя ее выйти за Дейма вместо нее.

В семействе Брунsvик, этой «маленькой республике», как говорит Тереза, был еще и брат Франц. Это был пылкий молодой человек, тоже страстно увлекавшийся музыкой и поэзией и в гораздо меньшей мере ухаживаниями за женщинами, из-за чего над ним подтрунивали. Сестры прозвали его «кавалер-ледишка» и потешались над его безразличием к прекрасному полу, сообщает Ромен Роллан. В конце концов хилый мальчик, дожив до сорока лет, пленится музыкантшей.

Тереза осталась в Венгрии, в семейном поместье Мартонвашар. Осенью 1799 года Жозефина переехала с мужем в Вену. Бетховен ходил к ним в гости, подружился с мужем — Деймом-Мюллером, который даже делал ему подарки... Если Бетховен и был влюблен в Жозефину летом 1799 года, эта любовь тоже оказалась кратким увлечением. Но они еще встретятся много лет спустя...

Конец столетия ознаменовался и поворотом в творческой жизни Бетховена: достигнув тридцатилетия, он, наконец, решился попробовать силы в жанре, который обеспечит ему всеобщую и непреходящую славу, — в симфонии. Он долго ждал. К тридцати годам Моцарт уже написал большую часть своих симфоний, а «папа Гайдн» к тому времени сочинил их уже около сотни! Испытывал ли Бетховен робость перед этим главным жанром, не чувствуя себя готовым перейти Рубикон? К чему подражать совершенству? Чтобы достигнуть известности в симфонии, нужно найти свой собственный язык, выдумать небывалые формы, извлечь новые звуки. Возможно и то, что написание симфонии, гигантский труд, не было доходным делом с финансовой точки зрения — довод не столь благородный, но и его не стоит сбрасывать со счетов. В январе 1801 года он писал в момент издания Первой симфонии (до мажор, опус 21) за 20 дукатов у Гофмейстера: «Вас удивляет, что я не делаю различия между сонатой, септетом и симфонией? Но мне сдается, что септет или симфония найдет меньше покупателей, чем соната. Хотя мне кажется, что симфония наверняка должна стоять больше».

Его Первая симфония, намеченная еще в 1795 году, заброшенная, но потом завершенная, в большой мере осуществила, несмотря на явные заимствования у Моцарта и Гайдна, поставленную им перед собой задачу вдохнуть новую жизнь в этот жанр, возвеличенный его предшественниками. Ее исполнили 2 апреля 1800 года в Придворном и национальном театре Вены. В программе концерта были также одна симфония Моцарта, отрывки из «Сотворения мира» Гайдна, концерт для фортепиано (наверное, третий, до минор) и септет. Афиша обещала также

импровизацию г-на Людвиг ван Бетховена.

Бетховен начинает свой симфонический цикл ошеломляющим ударом: диссонансы, резкие переходы от адажио в первой части к аллегро во второй, мощное скандирование оркестра, энергичный ритм и при этом не слишком внятная мелодия, уступающая главенство диалогу оркестровых групп, в котором предпочтение отдается духовым. Разумеется, не все уши выдержали это бурное произведение. «Беспорядочный взрыв оскорбительного нахальства молодого человека», — написал один критик из Лейпцига в 1801 году. «Эта музыка шумно бьет по ушам, не обращаясь к сердцу», — добавит, теперь уже во Франции, статья в «Таблицах Полигимнии» в 1810-м. И всё же достаточно послушать эту симфонию, уже очень личную, чтобы расслышать за причудами темперамента голос мастера.

Концерт прошел с успехом. Две недели спустя состоялся другой: Бетховен играл свою Сонату для фортепиано и валторны опус 17 (вместе с валторнистом Пунто^[7]) — довольно плоское произведение, написанное наспех, но вполне приемлемое для неподготовленных ушей. Снова успех, да такой, что исполнителям пришлось сыграть ее на бис с начала и до конца!

Этот триумф не остался без последствий. Восторженный князь Лихновский, очарованный Бетховеном, решил выплачивать ему ренту — 600 дукатов в год. Конец свободе неприручаемого композитора? Вернее, начало странных отношений, в которых князь выступал в роли просителя, а Бетховен — ворчливого мучителя, охотно изображающего безразличие, если не презрение. Лихновский часто заходил к Бетховену посмотреть, как тот работает. Как подобная музыка может родиться из человеческого мозга? Они заключили договор: пусть Лихновский приходит, если ему так хочется, но только не надеется, что его станут *принимать*. Князь входит, Бетховен продолжает работать; бывает, что он даже запирает дверь на ключ, князь подождет-подождет и уходит, не настаивая, — необычные отношения. Кто же этот князь — одновременно такой настойчивый, терпеливый и кроткий, в доме которого Людвиг жил несколько лет в начале своей венской карьеры? Его жена, княгиня Кристина, превосходная пианистка, стала для него «второй матерью» — сколько приемных семей! Мать самой княгини, графиня Тун, покровительствовала Глюку, Гайдну и Моцарту. Лихновский был искренне убежден, что Бетховен — гений; благодаря своей аристократической праздности он сделался ангелом-хранителем композитора, всегда был рядом, порой даже навязчиво, и с кротостью переносил перепады настроения своего протеже, опасные для его карьеры

и репутации.

Весной 1800 года Бетховен отправился в Мартонвашар, венгерское поместье своих друзей фон Брунсвиков. Это чудесное местечко неподалеку от Будапешта, в 250 километрах от Вены. Замок Брунсвик, большое белое здание посреди огромного парка, оказался чудом уравниловки и гармонии. Бетховен был очарован, тем более что два члена «маленькой республики», Тереза и Франц, устроили ему роскошный прием. Как и в прошлом году в Вене, начались игры и разговоры, прерываемые музыкальными занятиями. Но здесь уже не было ворчливых соседей. Волшебное лирическое отступление, продлившееся с 18 мая по 25 июня, во время которого фон Брунсвики сообщили Людвигу о скором приезде в Вену их двоюродной сестры Джульетты Гвиччарди, молодой особы шестнадцати лет.

Он познакомился с ней, вернувшись из Мартонвашара. Она не осталась незамеченной. Очаровательная брюнеточка, подвижная, красивая, кокетливая. Наверное, она бывала у Деймов, раз приходилась Жозефине двоюродной сестрой, и повстречала там Бетховена, довольно часто к ним заглядывавшего. Как рассказывает Жозефина, он играл сонату для виолончели и свои новые квартеты, шедевры из опуса 18 — первые из серии, по которой уже можно проследить музыкальный и духовный путь Бетховена до конца его жизни в самом интимном, а может, и самом глубоком выражении.

Из Бонна прибыло воспоминание о юности в лице шестнадцатилетнего юноши Фердинанда Риса, который сопровождал его в Вену. Впоследствии Фердинанд Рис станет одним из учителей Ференца Листа — уже по этому обстоятельству можно судить о его способностях. Нам он ценен, как и все рейнские свидетели жизни Бетховена: фон Брейнинги и Вегелер, — друзья детства, близкие люди, не пытавшиеся создать в своих мемуарах искаженный образ Людвигу, не то что его венские биографы, старавшиеся представить его героем, сверхчеловеком или святым...

Бетховен тепло принял Рисов, отца и сына, и, услышав, как мальчик играет на фортепиано, тотчас согласился им заняться. С этим юношей он выказывал несвойственное ему терпение. Годы спустя Рис всё еще восторгался особенной, новаторской манерой игры Бетховена, о которой говорит также Черни, один из его новых учеников: Бетховен обладал уникальной техникой легато, непрерывного, связного звучания, тогда как даже после смерти Моцарта в моде было отрывистое исполнение.

Фердинанд Рис очень красочно описал свою первую встречу с

Бетховеном:

«Однажды зимой мы — отец, Крумпхольц и я — отправились с Леопольдштадт, где мы тогда жили, в город, в [гостиницу] „Тифер Грабен“, поднялись там на шестой... этаж; довольно неопрятный слуга объявил о нас и ввел к Бетховену. Комната в сильном беспорядке, везде разбросаны бумаги и одежда, несколько чемоданов, голые стены, из мебели только один стул, кроме шаткого табурета, стоявшего перед фортепиано Вальтера (это были лучшие инструменты), — и в этой же комнате общество из шести или восьми человек. <...> На Бетховене были сюртук из темно-серой ворсистой ткани и такие же брюки, так что он напомнил мне картинку из книги о Робинзоне Крузо, которую я тогда читал. Черные как смоль волосы, подстриженные а-ля Титус, рассыпались вокруг его головы. От многодневной щетины нижняя часть и без того смуглого лица казалась еще темнее. Быстрым взглядом, свойственным детям, я сразу заметил, что в ушах у него вата, словно смоченная желтоватой жидкостью».

И вот этот анахорет с малопривлекательной внешностью скоро станет самым знаменитым композитором Вены. Той страшной зимой 1800/01 года, борясь с недугом — болью в ушах, мучимый ужасными приступами диареи, он создавал свое основополагающее произведение.

Сегодня редко услышишь «Творения Прометейя» (опус 43) — музыку к балету, написанную по просьбе итальянского хореографа Сальваторе Вигано, балетмейстера императорского театра. Они были уже давно знакомы: в 1795 году Бетховен написал 12 вариаций для фортепиано на тему «Менуэт а-ля Вигано» из балета Якоба Хайбеля^{38} «Свадебный переполох» («Le Nozze disturbate»). В Вене Вигано был представителем «модерна» в танце, стараясь придать своим постановкам политическую, эстетическую и эмоциональную насыщенность античной пантомимы, чтобы превратить хореографию в «независимый жанр», то есть менее легкомысленный, чем то, что обычно нравилось венской публике. Он знал, что Бетховен созвучен новым идеям. В самом деле, миф о Прометее захватил композитора: сильный духом титан Прометей взбунтовался против произвола богов и решил даровать человечеству свет искусства и знания. Эпоха была самая прометеевская. В 1797 году итальянский поэт Винченцо Монти напечатал «Прометейя» в честь Бонапарта, освободителя

Италии. Прежде него Гете в 1773 году сделал наброски драмы на тот же сюжет: Прометей в ней не подвергся божественной каре, а Зевс был заменен на «ich» — «я». Выбор сюжета был сделан не без задней мысли: Прометей — это защитник людей, решивший утвердить свою независимость от богов, свою свободу и который предлагает совершенно иную версию происхождения человечества, чем Книга Бытия, великолепно положенная на музыку Гайдном в оратории «Сотворение мира», написанной по мотивам поэмы Джона Мильтона. Поставить в Вене в 1801 году прометеевский балет, в конце которого звучало переложение «Гимна свободе» — народной песни, «внушавшей глубокий ужас всем тиранам земли»^[8], было политическим актом. Прометей, или Борьба с деспотизмом. Балет был аллегорическим. Как значилось на афише к первому представлению, он являл «две статуи, которые оживут и которые сила гармонии сделает чувствительными ко всем страстям человеческой жизни».

Представление состоялось 21 марта 1801 года и имело большой успех. Танцорам устроили овацию. Балет сыграют 16 раз, но не при жизни Бетховена.

Летом он уехал за город, в окрестности Шенбрунна. Возможно, именно там он начал писать свою единственную ораторию — «Христос на Масличной горе» (opus 85). Иногда это произведение относят к более позднему периоду; ее концертное исполнение состоялось в 1803 году. Не важно; в этой оратории, тоже несколько подзабытой, хотя волнующей, образ покинутого Богом Христа сведен к его человеческой природе, страданию и одиночеству. Это был сам Бетховен в тот период своей жизни: он удалился от людей, чтобы скрыть свою глухоту, и скоро достигнет глубин отчаяния.

Гейлигенштадт

Что делать, когда так страдаешь, что кажется, будто жизнь кончена, что придется до срока оставить этот мир, не завершив труда своей жизни? Возможно, написать друзьям, чтобы утишить боль и найти утешение.

Мы уже говорили о письме Вегелеру, написанном летом 1801 года, в котором Людвиг жалуется на свою «несчастную жизнь». Другой друг, его дорогой Аменда, тоже получил призыв о помощи, причем довольно странный, — неудивительно, что он вызвал пересуды сплетников:

«Как часто я желаю, чтобы ты был подле меня! Твой Бетховен очень несчастен, борясь с природой и Творцом. <...> Знай, что самая благородная часть меня, мой слух, сильно ослабла. Уже когда ты был еще подле меня, я ощущал признаки этого и скрывал их; с тех пор всё стало еще хуже. <...> О как я был бы счастлив, если бы мои уши были здоровы! Я помчался бы тогда к тебе, но я повсюду должен держаться в стороне; мои самые лучшие годы пройдут, а я так и не смогу осуществить волю моей силы и моего таланта. <...> Конечно, я принял решение превзойти себя, преодолевая всё это, но разве это возможно?

Да, Аменда, если через полгода моя болезнь окажется неизлечимой, я призову тебя; тебе придется всё бросить и явиться ко мне; тогда я смогу путешествовать (моя игра и сочинительство еще мало страдают от моего недуга, он вредит только светской жизни), а ты станешь моим спутником, и я уверен, что познаю счастье. <...> А потом ты навеки останешься подле меня».

Однако в ноябре того ужасного 1801 года он сообщил Вегелеру, что «снова живет довольно сносно» и что тому причиной любовь:

«Эту перемену произвела фея, любезная мне девушка; она любит меня, и я ее люблю; снова мгновения счастья, впервые за два года, и в первый раз я чувствую, что брак может сделать счастливым; к несчастью, она не одного со мною круга, и — по правде говоря, я не смог бы жениться прямо сейчас, — мне нужно еще справиться тяжелую работенку».

Девушкой, в которую Людвиг без памяти влюбился, была Джульетта Гвиччарди. Прекрасная итальянка, покорившая венское высшее общество, завладела его сердцем, и на сей раз дошло до того, что он серьезно подумывал о браке. Но думал об этом он один, завоевать руку и сердце этой кокетки было непросто. «Она обладала царственной походкой, чертами восхитительной чистоты, большими и глубокими темно-синими глазами,

черными вьющимися волосами» — так описывал ее современник Альфредо Коломбани.

Бетховен давал Джульетте уроки игры на фортепиано. Согласно более позднему признанию самой красавицы, он оказался требовательным учителем, даже гневливым, мог швырнуть ноты на пол и топтать их ногами, если барышня играла не так, как надо, — не лучший способ обаять капризную аристократку, обожаемую всеми мужчинами поголовно. Денег за уроки он не брал, хотя был беден (это она говорит), только белье, и то при условии, что молодая графиня сшила его своими руками. Он не был силен в любовной комедии, его единственным божеством была музыка, и это не терпело снисхождения.

Что произошло между ними? Посулы любви, немного платонического флирта — этого было достаточно, чтобы распалить Людвига, как будто ему было мало физических страданий и требовалось добавить к ним еще и боль несомненной неудачи. Ибо в семействе Гвиччарди, как и в любой другой аристократической семье, не выходили замуж за бедного музыканта (к тому же уroda) — своего рода слугу, пусть и хорошо оплачиваемого; самое большее, ему прощали кое-какие выходки. Именно так и относились к Бетховену несмотря на его вспышки, бунтарские порывы и упорное нежелание принять эту роль.

Джульетта жеманилась. Людвиг ей нравился, и она знала, что кузены Брунsvики от него без ума. Ей льстило, что этот гений ею интересуется. Она подарила ему свой портрет, который он сохранит до самой смерти, словно святую реликвию. Она сама нарисовала Людвига. Очаровательные отношения. Но от рассеянной благожелательности далеко до решимости разделять дни и ночи столь малопривлекательного человека несмотря на его благородный характер и нежные чувства, на которые он бывает способен. Да и какое дело юной ветренице до чувств «учителя музыки»? Способны ли вообще эти люди что-то чувствовать? Композитор пишет музыку, для того он и существует. А для любви есть франты, щеголи, люди ее круга, а не паяцы или неопрятные артисты.

Бетховен страдал. В какой момент он сделал Джульетте предложение, которое было отвергнуто? Возможно, в конце лета 1801 года, за которое он написал произведения, отражающие его внутренние переживания: две сонаты для фортепиано — № 12 ля-бемоль мажор, мрачную и трагичную («Марш на смерть героя»), и знаменитую «Лунную сонату» (название было придумано не им), посвященную Джульетте. Мы не всегда осознаем, сколько боли заложено в этом часто исполняемом произведении, классическом «шлягере», который нередко пародируют. Глубоко

задумчивой меланхолии первой части, которую нещадно увечат начинающие пианисты, отвечает изящество воздушной второй части — возможно, музыкальному портрету Джульетты, которые тогда были в моде, — «цветок между двух пропастей», по словам Ференца Листа. В третьей же части — порывистой, неслыханно неистовой — прослеживаются следы бунта и безумия.

Это трагическое неистовство звучит — и как звучит! — во многих пассажах Второй симфонии (ре мажор, опус 36), которую Бетховен написал, по крайней мере частично, летом и осенью того самого 1801 года. Чего только не говорили об этом произведении, столь плохо понятом во время первых исполнений в апреле 1803 года... Правду сказать, Бетховен не щадил чувствительные уши. Несколько месяцев спустя, в Лейпциге, один критик, любитель ярких образов и цветистых метафор, обрисовал эту симфонию как «взъерошенное чудовище, пронзенного дракона, который неукротимо бьется и не желает умирать и даже, истекая кровью (в финале), рыча от бешенства, истово лупит вокруг себя хвостом». Первое прослушивание Второй симфонии во Франции вызвало такой отклик: «Как будто голубок заперли вместе с крокодилами». Эта небольшая подборка цитат может показаться ненужной и напрасно жестокой по отношению к их авторам, однако она дает понять, какой прием оказывали новаторским произведениям, порывающим с традицией ради современности: артист создает новые формы, публика морщится. Так продлится почти два столетия, пока смешение постмодернизма и критического терроризма не перевернуло всё с ног на голову, сделав возможным что угодно.

При этом Вторая симфония — очень красивое произведение, а ее вторая часть — одна из самых волнующих страниц, написанных Бетховеном: это ларгетто (темп, который сам Моцарт использовал в особенно красивых медленных частях своих произведений) с простотой, являющейся плодом многих усилий, погружает в самую глубину воспоминаний о первородном счастье, а его вступительная тема, отданная струнным в среднем и высоком регистрах и подхватываемая кларнетами, фаготами и английскими рожками, чудесна по чистоте выражения; Бетховен добился этого после многих набросков, переделок и поправок. Однажды Рис, работавший с рукописью, спросил, каковы были исходные ноты (он не мог их разобрать), и учитель ответил: «Так гораздо лучше».

Джульетта отдалялась. Среди поклонников, донимавших ее своими ухаживаниями, один как будто добился успеха и снискал ее благосклонность. Это был граф Роберт фон Галленберг, молодой элегантный мужчина «комильфо», увлекавшийся музыкой и композицией.

Время покажет, что на самом деле это был неудачник, а под интересной внешностью скрывалась вульгарная посредственность. Да и сама Джульетта предстает в довольно непривлекательном виде в более поздних откровениях Бетховена, занесенных в «разговорные тетради». Летом и осенью 1801 года она флиртowała с Людвигом, при этом вступив в связь с Галленбергом, за которого вышла замуж весной следующего года. Более того, она попросила Бетховена, сгоравшего от любви к ней, выступить поручителем своего воздыхателя, которому нужны были деньги. Бетховен, как настоящий рыцарь, выполнил ее просьбу, что многое говорит о его великодушии. «Я был любим ею, — писал он на ломаном французском языке в тетради за 1823 год, — и больше, чем ее супруг. Притом он был ей больше любовник, чем я, но чрез нее я узнал о его нищете и нашел хорошего человека, который дал мне 500 дукатов, чтобы его выручить. Он всегда был моим врагом, потому я и делал добро».

Какими посулами, каким обманом или кокетством Джульетта уговорила на это Людвига? Сразу после свадьбы молодожены уехали в Италию, где Джульетта вскоре принялась коллекционировать любовников. В продолжение своей «карьеры» она покажет себя интриганкой, замужем за дураком, вечно сидящим без средств: в 1814 году, во время Венского конгресса, поставившего себе задачей реорганизовать Европу после наполеоновских безумств, Джульетта вернется в этот город как шпионка на жалованье у Мюрата. Бетховен откажется от встречи несмотря на ее просьбы. Время прошло, но боль осталась. Он напишет фразу, выдав в ней секрет своего безбрачия, причину постоянного выбора в пользу невозможной любви: «Если бы я захотел таким образом утратить жизненную силу вместе с жизнью, что осталось бы самого благородного, самого лучшего?»

Наверное, побег Джульетты удержал его на краю пропасти. И всё же он был потрясен и находился в отчаянии. Шиндлер в своей красочной биографии даже утверждает, что после разрыва с Джульеттой он укрылся у графини Эрдёди и, гостя в ее замке, однажды исчез на три дня, чтобы уморить себя голодом. Но поскольку Бетховен в то время еще не был знаком с графиней Эрдёди, на этот счет есть сомнения...

Зато совершенно точно известно, что он сблизился с Жозефиной фон Брунsvик, в замужестве Дейм, по прозвищу Пепи, и показал ей первые две сонаты опус 31, в том числе «Бурю» (название шекспировской пьесы ей присвоил опять же не он). «Эти произведения уничтожают всё, что было написано раньше», — сообщила Жозефина своей сестре Терезе. В самом деле, в «Буре» Бетховен достиг невероятных высот.

В политике он не утратил своего бодрячества и плебейского бунтарства. Лейпцигский издатель Гофмейстер передал ему заказ на «революционную» сонату. Ответ не заставил себя ждать.

«Предложить мне создать такую сонату? — писал разъяренный Бетховен. — Во времена революционной лихорадки — пожалуйста, запросто, но теперь, когда все снова стремятся вернуться в прежнюю колею, а Буонапарте заключил конкордат с папой, — такую сонату? В новые христианские времена? Хо-хо! Даже не думайте!»

Ему были ненавистны эти «новые христианские времена» так же как и «мразь» «в имперском городе и при императорском дворе». Он был обманут в своих надеждах (не только любовных), разочарован, возмущен. Религия человечности, которую он призывал в своих мечтах, решительно, казалась недостижимой утопией...

В мае 1802 года Бетховен уехал из Вены и поселился в небольшом поселке по соседству, который он прославит на весь мир, — Гейлигенштадте. Это и сегодня очаровательное местечко, престижный пригород Вены в обрамлении виноградников и лесов. Роскошь, покой, нега, место одиночества и отдыха, чтобы обрести душевное равновесие и залечить раны. Приют тишины, где природа прекрасна и приветлива. Из дома, в котором он поселился, открывается вид на Вену и Дунай, а дальше, ближе к горизонту, в ясную погоду можно различить гряду Карпат. Идеальное место, чтобы скрывать свою глухоту. Кстати, он не всегда был там один: друзья из Вены часто его навещали, например, его дорогой Рейха, недавно приехавший из Бонна, врач Шмидт и ученик Рис, игравший в некотором роде и роль его секретаря. Неизвестно, приезжали ли к нему братья, но он, во всяком случае, прекрасно обходился и без них.

В это лето одиночества он продолжал и, наверное, завершил работу над Второй симфонией. Потом настала осень, и он написал один документ, найденный в его бумагах через несколько дней после его смерти Антоном Шиндлером и Стефаном фон Брейнингом. Его подлинность не вызывает сомнений. Документ доверили Фридриху Рохлицу, журналисту, ведущему музыкальную рубрику, которого Бетховен недолюбливал; текст был опубликован в октябре 1827 года, через полгода после смерти композитора. Наверное, это самый знаменитый текст в истории музыки и необыкновенное свидетельство о кризисе, который Бетховен переживал в тот момент.

«Моим братьям Карлу и [Иоганну] Бетховенам.

О вы, люди, считающие или называющие меня злонравным, упрямым мизантропом, — как вы несправедливы ко мне, ведь вы не знаете тайной причины того, что вам кажется. Мое сердце и разум с детства были склонны к нежному чувству доброты, и я даже всегда был готов к свершению великих дел. Но подумайте только: вот уже 6 лет я пребываю в безнадежном состоянии, усугубленном невежественными врачами. Из года в год обманываясь надеждой на излечение, я вынужден признать, что меня постиг длительный недуг (его излечение может занять годы или вообще окажется невозможным).

Обладая от природы пылким и живым темпераментом и даже питая склонность к светским развлечениям, я вынужден был рано уединиться и вести одинокую жизнь. Если же иногда я решался пренебречь всем этим — о, как жестоко загонял меня назад мой ослабевший слух, заставляя скорбеть с удвоенной силой. И я все-таки не мог сказать людям: „Говорите громче, кричите, ведь я глух“, — ах, разве мыслимо мне было признаться в слабости того чувства, которым я должен был обладать в большем совершенстве, чем кто-либо другой, в чувстве, которым я некогда обладал в наивысшей степени совершенства, такого совершенства, каким, я уверен, наделены или были наделены лишь немногие люди моей профессии. О нет, это выше моих сил, и потому простите меня, если я отдаляюсь от вас, когда мне хотелось бы побыть в вашем кругу.

Мое несчастье причиняет мне двойную боль, поскольку из-за него обо мне судят ложно. Для меня не должно существовать отдохновения в человеческом обществе, умных бесед, взаимных излияний; я обречен почти на полное одиночество, появляясь на людях лишь в случае крайней необходимости; я вынужден жить как изгой. Ведь стоит мне приблизиться к какому-нибудь обществу, меня охватывает жгучий страх: я ужасно боюсь, что мое состояние будет замечено. Так было и эти полгода, которые я провел в деревне. По требованию моего благоразумного врача я должен был елико возможно щадить мой слух. Это почти совпало с моей теперешней естественной склонностью, хотя иногда, увлекаемый потребностью в обществе, я позволял себе уступить искушению. Но какое же унижение я испытывал, когда кто-нибудь, стоя возле меня, слышал вдалеке звук флейты, а я ничего

не слышал, или он слышал пение пастуха, а я опять-таки ничего не слышал.

Такие случаи доводили меня до отчаяния, и недоставало немногого, чтобы я не покончил с собой. Лишь оно, искусство, оно меня удержало. Ах, мне казалось невыносимым покинуть мир раньше, чем я исполню всё то, к чему чувствовал себя предназначенным. И так я продолжал влачить эту жалкую жизнь — поистине жалкую для столь восприимчивого существа; ведь любая неожиданная перемена была способна превратить наилучшее расположение моего духа в наихудшее. Терпение — так отныне зовется то, чем я должен руководствоваться. У меня оно есть. Надеюсь, что я смогу надолго утвердиться в моей решимости, пока неутомимым Паркам не будет угодно перерезать нить. Возможно, станет лучше, возможно, нет — я готов ко всему. Уже на 28-м году жизни я принужден стать философом; это нелегко, а для артиста труднее, чем для кого-нибудь другого.

Божество! Ты глядишь с высоты в мое сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели. О люди, если вы когда-нибудь это прочтете, то поймите, что вы были ко мне несправедливы; несчастный же пусть утешится, найдя собрата по несчастью, который, вопреки всем препятствиям, воздвигнутым природой, сделал всё от него зависящее, чтобы встать в один ряд с достойными артистами и людьми.

Вы, братья мои Карл и [Иоганн], как только я умру, попросите от моего имени профессора Шмидта, если он будет еще жив, чтобы он описал мою болезнь, и приложите к истории моей болезни этот написанный мною лист, чтобы общество, хотя бы в той мере, в какой это возможно, примирилось со мною после моей смерти. Одновременно объявляю вас обоих наследниками моего маленького состояния (если его можно так назвать). Разделите его честно, по взаимному согласию, и помогайте друг другу; всё, что вы делали наперекор мне, давно уже прощено вам, вы это знаете. Тебя, брат Карл, благодарю еще особо за преданность, проявленную тобою в самое последнее время. Желая вам лучшей и более безмятежной жизни, нежели моя; внушайте вашим детям добродетель. Только она, а не деньги, способна принести счастье, говорю это по собственному опыту. Именно она помогла мне выстоять даже в бедствии, и я обязан ей

так же, как моему искусству, тем, что не покончил жизнь самоубийством. — Прощайте и любите друг друга. — Я благодарю всех друзей, особенно князя Лихновского и профессора Шмидта. — Я хочу, чтобы инструменты князя Л[ихновского] хранились у кого-нибудь из вас, лишь бы не возник из-за этого раздор между вами. А как только они смогут сослужить вам более полезную службу, продайте их. Как я рад, что и сойдя в могилу, я смогу еще быть вам полезным.

Итак, решено. — С радостью спешу я навстречу смерти. — Если она придет раньше, чем мне представится случай полностью раскрыть свои способности в искусстве, то, несмотря на жестокость моей судьбы, приход ее будет все-таки преждевременным, и я предпочел бы, чтобы она пришла позднее. — Но и тогда я буду доволен: разве она не избавит меня от моих бесконечных страданий? — Приходи, когда хочешь, я тебя встречу мужественно. — Прощайте и не забудьте меня совсем после моей смерти, я заслужил это перед вами, так как в течение своей жизни часто думал о вас и о том, как сделать вас счастливыми; да будет так.

Людвиг ван Бетховен.

Гейлигенштадт,

6 октября 1802.

[На обороте]:

Гейлигенштадт, 10 октября 1802.

Итак, я покидаю тебя — и покидаю с печалью. Да, надежда, которую я возлелеял и принес сюда с собой, надежда на хотя бы частичное исцеление — она вынуждена теперь покинуть меня. Как падают с деревьев увядшие листья, так и она для меня увяла. Я ухожу почти в таком же состоянии, в каком прибыл сюда. Даже высокое мужество, вдохновлявшее меня в прекрасные летние дни, кануло в небытие. О Провидение, ниспошли мне хотя бы один день чистой радости — ведь так давно истинная радость не находит во мне никакого внутреннего отклика. О когда, о когда — о Божество — я вновь смогу ощутить его в храме природы и человечества? Никогда? Нет, это было бы слишком жестоко»^[9].

Документ адресован его братьям, но вместо имени Иоганна стоит пробел, словно оно недостойно упоминания. Ясно, что в этих строчках Бетховен обращается ко всему человечеству, порой принимая тон

«Исповеди» Жан Жака Руссо^[39] в навязчивом стремлении оправдаться перед всем светом. Одиночество, непонимание, отчаяние, связанное с его глухотой, стоицизм, позаимствованный у древних, безграничная вера в искусство — его божество, самым выдающимся жрецом которого он хотел бы быть. О вы, братья-человеки... Он отделился от человечества против своей воли, чтобы лучше служить ему и славить его.

Остается соблазн самоубийства, о котором он прямо говорит два раза, давая понять, насколько сильные моральные и физические мучения испытывает, и уже давно. Непредвзятое чтение этого документа, испещренного тире, которые у Бетховена всегда служили показателем эмоционального напряжения, побуждает отринуть предположение о позерстве или «романтическом» притворстве в момент смятения. Это свидетельство глубокой печали. Но поневоле возникает мысль о том, что в жизни некоторых людей трагическое неизбежно, и это не громкие слова...

Чудо в том, что это смятение, одичание, вызванное нарастающей глухотой, не заглушили его огромного желания творить. Уезжая из Гейлигенштадта через несколько дней после написания этого «завещания», Бетховен увозил с собой наброски первых тактов «Героической симфонии».

Эпоха «Героической»

Новые времена, посуленные Великой французской революцией, уже далеко. Убийственная гордыня террора утопила во Франции революционные идеалы в потоках крови, главари поотправляли друг друга на гильотину, и неудержимое возвышение Бонапарта, бывшего республиканца, становившегося диктатором, превратило Францию в чудовище Европы. После Люневильского договора 1801 года в Австрии сохранялся хрупкий мир. В Вене развлекались, лихорадочно гонялись за удовольствиями, танцевали на вулкане. Австрийские власти должны были выдержать двойное испытание: сохранить вооруженные силы для сопротивления французским амбициям и мании завоеваний Бонапарта и сдерживать «внутреннего врага» — сочувствующих якобинцам среди собственного населения.

Молниеносная карьера Бонапарта поражала воображение. Его военные победы, безжалостное продвижение к власти превратили его в нового Александра Македонского. Он был еще только первым консулом, но уже становился легендой, героем, служащим образцом для подражания всей пылкой европейской молодежи, пока эта легенда не разрушилась, обернувшись кровавой эпопеей, а затем трагедией поражения и изгнания. В промежутке произошли убийство герцога Энгиенского и коронация, пронизанная манией величия, что несколько охладило энтузиазм либералов.

Пока постоянная война не пришла на смену революционным идеалам, а Наполеон, сначала перед угрозой европейских монархических коалиций, а затем, войдя во вкус, опьяненный самим собой и своей властью, не развязал катастрофическую политику завоеваний, оголтелую и самоубийственную, бонапартизм на своей начальной стадии вызывал восторг, который трудно себе представить. Судьба Наполеона напоминала жизнь бога, сошедшего с Олимпа, светского Христа, облеченного мессианской миссией. Рабочий кабинет Гёте украшал бюст Наполеона. Гегель называл Наполеона «душой мира». Бетховен от них не отставал, он видел в первом консуле «равного величайшим римским консулам». Республиканец и демократ до глубины души, он, как и многие другие, полагал, что молодая Французская республика — воплощение платоновских идеалов, на которых он был взращен. И что наполеоновская эпопея приблизит пришествие братского и вольного человечества.

На протяжении жизни Бетховена его отношение к Наполеону изменялось от восхищения до ненависти, от поклонения до отвращения. При всем при том он подспудно отождествлял себя с победителем при Аустерлице, великим современником, чьи непомерные амбиции, жажда власти, предчувствие своей судьбы были словно отражением натуры самого Бетховена. «Жаль, что я не разбираюсь в военном искусстве так же хорошо, как в музыке: я бы его побил!» — сказал он однажды своему другу Крумпахольцу.

Но Бетховен — артист, то есть, по выражению Шелли, один из «непризнанных законодателей мира», людей, указывающих путь в духовной сфере. Ему нужна не власть, а могущество — по-своему благородное и прочное.

Вернувшись из Гейлигенштадта осенью 1802 года, он продолжил свое завоевание музыкального мира. Кризис миновал, словно Людвиг, написав завещание, в котором говорится о его смерти, победил ее призрак, избавился от страхов и теперь мог идти вперед.

Это было начало чудесного десятилетия, отмеченного впечатляющим количеством шедевров в «героическом» стиле. Обычно данный период называют «второй творческой эпохой» — больше для удобства. В 1802–1813 годах его деятельность как композитора была неизменно плодотворной, а энергия — неиссякаемой: за эти десять лет он напишет оперу, мессу, шесть симфоний, четыре концерта, пять струнных квартетов, три фортепианных трио, две сонаты для скрипки и фортепиано, шесть сонат для фортепиано, не считая романсов, вариаций для фортепиано и увертюр. Настоящая творческая одержимость, постоянное напряжение воли, тем более замечательное, что Бетховену никогда не удавалось сочинять легко и непринужденно. В отличие от Моцарта, с ранних лет обученного нотной грамоте, так что он мог в очень быстром темпе оформлять партитуры, рождающиеся в его кипучем воображении, Бетховен медлил, пробовал то и это, перекраивал свои произведения, как Сезанн свои полотна. По его тетрадам с набросками можно судить об огромной подготовительной работе. Форма рождается медленно, один слой накладывается на другой ценой отречений и «раскаяний». Прочность его музыки — заслуга архитектора, ее глубина — результат неустанных переделок, пока не будет найдена идеальная форма — та, которой еще не существует.

Время блеска и светских успехов исполнителя-виртуоза было уже позади — по крайней мере он так хотел, хотя еще показывался, всё реже и реже, в аристократических салонах. Было «до» и «после» Гейлигенштадта.

Проблемы со слухом всё больше убеждали его в том, что его истинное предназначение — композиция.

Но в этом качестве он не получил всеобщего признания. Необычность его стиля породила в Вене спор между сторонниками нового и старого. Молодая гвардия была одержима «бетховенской лихорадкой», а приверженцев традиции пугал «фантастический» (по словам Гайдна) разрыв, навязываемый Бетховеном. Он вовсе не был самым популярным композитором в Вене: Моцарта, Гайдна, Керубини, Майра^{40}, не говоря уж о Паизиелло^{41} или Чимарозе, создателе восхитительных опер, исполняли гораздо чаще, чем его.

Опера — вот новый вызов, который принял Людвиг по возвращении из Гейлигенштадта. В конце 1802 года директор театра «Ан дер Вин» заказал ему оперу. Это был довольно известный человек — Эмануэль Шиканедер, автор либретто к опере Моцарта «Волшебная флейта». Либретто, довольно топорно построенное на масонской символике, на которое Моцарт написал музыку из другого мира, принесло ему целое состояние, тогда как Моцарт скончался в нищете всего через два месяца после премьеры. Ирония судьбы: Шиканедер богат, руководит большим театром, ищет свежие силы, чтобы составить конкуренцию знаменитостям, которые ныне в чести, и другим венским театрам. Бетховен, которому благоволила определенная часть публики, показался ему подходящим для этой роли.

Бетховен поселился с братом Карлом в квартире при театре, предоставленной в его распоряжение. Одновременно разразился конфликт с венским издателем Артарией, которого Бетховен обвинил в краже его Квинтета до минор (opus 27). Спор был улажен через суд не в пользу композитора, который отказался принести публичные извинения. Кстати, тяжбы с издателями — изматывающие и безрезультатные — отнимут у него много времени в ближайшие десять лет.

Шиканедер всё не нес ему либретто заявленной оперы. Или же то, что он предлагал, не удовлетворяло Бетховена: на театральной квартире он пробыл только несколько недель. Он еще давал частные концерты в домах своих богатых покровителей и продолжал в напряженном ритме писать музыку. Завершение оратории «Христос на Масличной горе» относят как раз к началу 1803 года. Как бы то ни было, очевидно, что Бетховен — несравненный импровизатор, но композитор-«тугодум» — обдумал ее гораздо раньше, как минимум предыдущим летом. Позднее он будет говорить, что написал ораторию за две недели.

Это произведение исполнили 5 апреля 1803 года во время публичного

концерта, в программу которого входили также обе первые симфонии и Третий концерт для фортепиано с оркестром (опус 37). К этому же периоду относится сочинение — непривычно быстрое для него — знаменитой сонаты для фортепиано и скрипки, получившей название «Крейцеровой» по имени французского скрипача, с которым Бетховен подружился во французском посольстве в 1798 году.

Третий концерт для фортепиано стал первым, которым Бетховен был доволен. Ему потребовалось четыре года, чтобы его закончить, — четыре года прошло с первого замысла до первого публичного исполнения. Он настолько был уверен в этом произведении, что (небывалый случай) подготовил своего ученика Риса, чтобы тот исполнял концерт перед публикой, хотя ревниво сохранял за собой монополию на предыдущие концерты. Возможно, потому, что его гений импровизатора мог компенсировать «слабые места» партитуры. Наконец-то он нашел идеальную форму, желанное равновесие между мощью оркестра и виртуозностью солиста. Этот концерт, справедливо вызывающий восхищение, мрачно и насыщенно красивый, в тональности до минор (некоторые мотивы напоминают Двадцатый концерт ре минор Моцарта, которым Бетховен глубоко восхищался), очень скоро станет каноническим образцом в этом жанре.

Но Бетховен недоволен жизнью в Вене. У него такое чувство, будто он не занимает здесь места, которого заслуживает, он разрывается между стремлением к независимости и тревогой перед нищетой. «Только подумайте: у всех вокруг меня есть должность, все знают, на что живут, но — Боже мой! — какое место при императорском дворе может получить *parvum talentum com (sic!) ego*^[10]?» — писал он издателю Гофмейстеру. Он подумывал уехать из Вены и поселиться в Париже, когда закончит свою оперу с Шиканедером, потому что был уверен, что найдет во Франции «свою» публику, сочувствующую его политическим идеям и эстетическим представлениям. Его друг Рейха как раз вернулся из Парижа, где провел три года. Он рассказывал о музыкальной жизни во французской столице. Даже показал собственное сочинение, написанное по «новой системе» фуги (известно, что французы, от Рамо^[42] и даже Жан Жака Руссо до Пьера Булеза^[43], падки на новшества в области музыкальных теорий). Бетховен был задет за живое: в ответ он сочинил «15 вариаций и одну фугу» для фортепиано ми-бемоль мажор, в которых продемонстрировал, оттолкнувшись от одного из мотивов «Творений Прометея» и который потом встретится в «Героической симфонии», все собственные познания и

навыки в области контрапункта и фуги. Париж манил его к себе: в 1797 году там отпраздновали «союз Искусства и Свободы», устроив крайне торжественную встречу «предметам искусства из Италии» (награбленным там) — символам свободы, царившей в «древних республиках». Революционный универсализм полагал, что их место — во Франции, на родине Свободы. Вот так и наполняли музеи «за здорово живешь». Во всяком случае, Бетховен был убежден, что его место — там, в Париже, а не в Вене, городе консерваторов, где всё никак не скончается Старый мир. Он вспомнил о посещении Бернадота. И о симфонии, о которой тот тогда говорил. Он напишет ее; у него даже есть название: она будет называться симфония «Бонапарт».

Людвиг наметил отъезд в Париж на 1804 год. Пока же его удерживала в Вене еще одна вещь. В конце 1803 года он занялся либретто, которое наконец-то передал ему Шиканедер, — «Огонь Весты» («Vestas Feuer»). Но его порыв быстро сошел на нет: вся затея показалась ему нелепой. Вскоре после того Шиканедеру пришлось уйти с поста директора театра. Бетховен быстренько отказался от «Весты» и заинтересовался другим сюжетом, который, возможно, подсказал ему барон фон Браун, новый директор театра «Ан дер Вин». Это была история женщины, которая переделалась мужчиной, чтобы спасти своего благородного мужа, пленника тирана, — «Леонора, или Супружеская любовь» француза Жана Никола Буйи. Автор был адвокатом парижского парламента и общественным обвинителем во время революции. Он похвалялся тем, что спас нескольких «бывших аристократов» от гильотины. Свое либретто он написал в 1797 году, вдохновившись реальной историей одной женщины из Турени, рискнувшей жизнью, чтобы освободить своего мужа из тюрьмы. Оперу уже ставили в Париже, на музыку Пьера Гаво.



Ludwig van Beethoven



Людвиг ван Бетховен, дед. Гравюра с оригинала Л. Радокса. Конец XVIII в.



Иоганн ван Бетховен и Мария Магдалина Кеверих, родители композитора. Конец XVIII в.



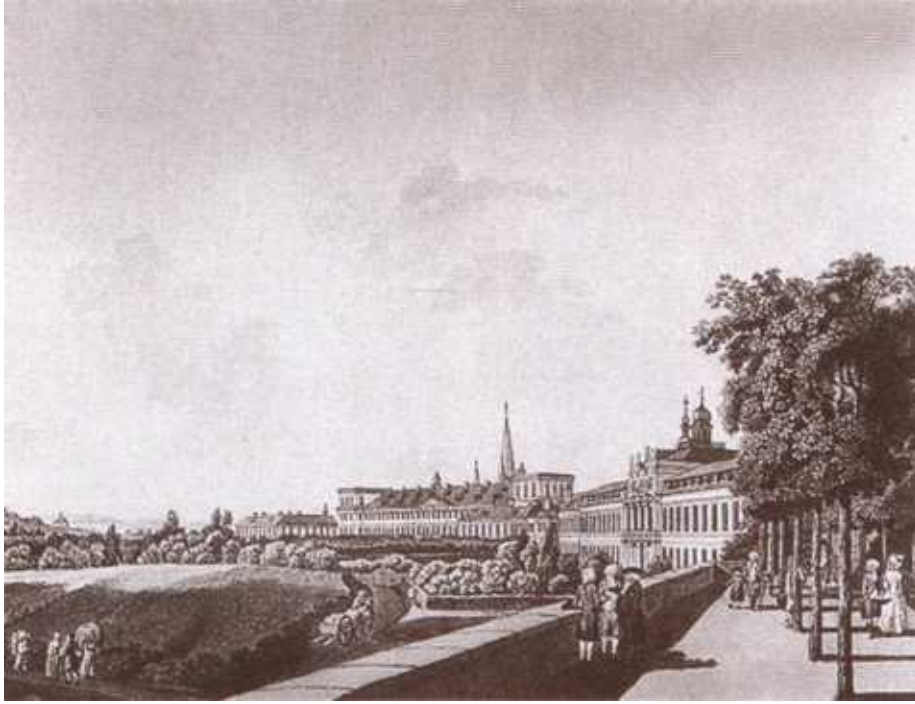
Людвиг ван Бетховен (?) в тринадцатилетнем возрасте. Около 1783 г.



*Дом в Бонне на Боннгассе, 20, в котором родился Бетховен.
Современное фото*



*Шестнадцатилетний Людвиг ван Бетховен. Художник Дж. Нисен.
1786 г.*



Вид Бонна. Цветная литография. XVIII в.



Кристиан Готлоб Нефе (?). XVIII в.



Бал-маскарад в боннском придворном театре. Художник Ф. Руссо. 1754

2.



Вольфганг Амадей Моцарт. Художник Б. Крафт. 1819 г.



Бетховен играет Моцарту. Гравюра. Начало XIX в.



Йозеф Гайдн. Художник Т. Харди. 1792 г.



Антонио Сальери. Художник Дж. В. Мэлер. Ранее 1825 г.



Бетховен. Гравюра Д. Нейдля по оригиналу Ф. Штейнхаузера. 1796 г.



Князь Франц Йозеф Максимилиан фон Лобковиц. Художник А. Ф. Эленхайнц. Ранее 1804 г.



*Австрийский пианист, импровизатор и композитор Йозеф Вёльфль.
Гравюра. VIII в.*



*Русский посланник при венском дворе граф Андрей Разумовский,
покровитель искусств и музыки. Художник И. Б. Лампы Старший.
Около 1810 г.*



*Музыкант и композитор Карл Фердинанд Аменда, друг Бетховена.
Начало XIX в.*



Немецкий композитор и пианист Фердинанд Рис, друг и биограф Бетховена. Гравюра. Начало XIX в.



Бетховен. Миниатюра на слоновой кости. Художник К. Хорнеман. 1803 г.



Жозефина и Тереза фон Брунsvик в девичестве



Джульетта Гвиччарди, которой композитор посвятил «Лунную сонату». 1824 г.



Замок Брунсвик в Мартонвашаре. Современное фото



Бетховен. Художник Й. В. Мэлер. 1804 г.



Слуховые трубки Бетховена. Из коллекции Дома-музея Бетховена в

Бонне



Жозефина Дейм (урожденная фон Брунsvик). Портрет периода ее вдовства и романа с Бетховеном. 1804–1807 гг.



Тереза фон Брунsvик, друг и ученица Бетховена. Портрет подарен композитору с надписью: «Редкостному гению, великому артисту, доброму человеку». Вероятно, копия сделана Т. фон Брунsvик с оригинала И. Б. Лампи Старшего. 1824 г.



Издание оперы «Фиделио». Лейпциг, 1837 г.



Венский театр «Ан дер Вин». Литография. 1815 г.



Австрийский дирижер и скрипач Игнац Шуппанциг. Художник Й. Данхаузер. 1830 г.



***Немецкий пианист, дирижер и композитор Игнац Мошелес. Гравюра.
Начало XIX в.***

Текст был так себе, но «оперы спасения», в которых высокая любовь готова на любые жертвы, пользовались в Париже определенным успехом. Бетховен думал о будущем: если он явится во Францию с таким произведением, перед ним распахнутся все двери и уж тогда они с Парижем встретятся один на один и он сможет покорить этот город.

«Леонора» превратилась в «Фиделио». История этой оперы представляет собой долгую череду отказов, переделок, разочарований, завершившуюся запоздалым триумфом. Бетховен принялся за работу в начале 1804 года, потом отложил ее, наверное, потому что ситуация в театре была неопределенной и у него не было гарантий, что оперу поставят в том же году. Однако время от времени он возвращался к ней, судя по блокнотам с набросками.

У него были другие неотложные дела. Симфонию «Бонапарт» пора было заканчивать, и она поглощала все его силы. Он упорно работал над ней весь 1804 год. У этой симфонии есть своя история, даже своя легенда. Из всех его произведений, несмотря на все перипетии, связанные с ее

сочинением, и сопутствующие обстоятельства, она была дорога Бетховену больше других — он утверждал это и в 1817 году.

Французская революция и ее последствия ввели моду на героическое. Бетховен в своей симфонии стремился усовершенствовать и возвеличить музыкальный стиль, пришедший из революционной Франции, — стиль Мегюля^[44] и Керубини, известных ему композиторов. Тонкий музыковед Роберт Шуман даже подметил влияние одной симфонии Мегюля на Пятую симфонию (до минор, опус 67). Во Франции музыка десять лет была ревностной служительницей революционных идеалов, зачастую становясь напыщенной, если не кричащей. Бетховен видел или слышал такие произведения. Вряд ли он безгранично ими восхищался, но это была современная музыка, новаторство, прорыв, противовес венской слащавости, она открывала путь гигантизму и звуковой мощи, подходившей его темпераменту. И потом, это была музыка Франции...

Однако понемногу у него раскрылись глаза. Мы помним его реакцию на предложение написать «революционную сонату». Однако на протяжении всего 1804 года он продолжал работать над своей симфонией «Бонапарт». До того самого момента, как узнал, что Наполеон провозгласил себя императором французов.

«Тут он пришел в ярость и воскликнул: „Так значит, это всего лишь заурядный человек! Теперь он станет попирает ногами все человеческие права, будет слушать лишь голос своего честолюбия, захочет возвыситься над всеми прочими и превратится в тирана!“ — вспоминал Рис. — Он подошел к столу, схватил титульный лист, разорвал его надвое и швырнул на пол. Первая страница была переписана заново, и симфония впервые получила тогда свое название: „Simfonia Eroica“».

Такова легенда. Предположения можно строить самые разные. Возможно, Бетховен отказался посвятить свою симфонию будущему императору французов по дипломатическим причинам. В 1804 году Австрия и Франция не находились в состоянии мира. Осенью французские войска заняли Вену, и на следующий год война продолжилась. «Героическая симфония» будет посвящена князю Лобковицу, который купит ее за 400 дукатов и организует ее исполнение в своей летней резиденции в Рауднице в сентябре 1804 года. Говорят, что симфония так понравилась прусскому принцу Луи Фердинанду, остановившемуся у Лобковица, что он велел сыграть ее три раза подряд.

Если герой «Героической симфонии» уже не Наполеон, то кто же он? Никто. Это просто идея героизма, которую истории не удастся осуществить, поскольку «герои» вечно становятся преступниками. Некая

концепция величия человека, заключенная в трагические конфликты. «Героическая симфония» — программное произведение. Она большая (длится почти час), что тогда было в новинку для произведения такого рода. Первая часть — грандиозная, «прометеевская», с головокружительными взлетами и знаменитыми шестью ударами, звучащими призывом к борьбе; вторая часть — «траурный марш» с трагическим надломом перед скерцо (композитору понравилась эта форма), выражающим дионисийскую радость; конец-апофеоз — обработка знаменитой темы, уже использованной в «Творениях Прометея» и «15 вариациях и фуге для фортепиано», народной песни, которая явно преследовала Бетховена: это действительно триумф, гимн свободе, взрыв звуков, выпускающий на волю нечеловеческую радость после мрачного путешествия в царство смерти.

Бетховен чувствует себя обманутым в своих идеалах, и эта горечь звучит в его произведении. Как пишет Мейнард Соломон, «Бетховен считал Бонапарта воплощением просвещенного вождя, но вместе с тем он чувствовал себя обманутым в своих ожиданиях его цезаризмом. Двойкость позиции Бетховена отражала коренное противоречие его эпохи и нашла свое выражение в „Героической симфонии“. Эта симфония порождена конфликтом между верой просветителей в государя-спасителя и реальностью бонапартизма».

Разумеется, об отъезде в Париж уже не было и речи. Зачем покидать Вену, если там будет еще хуже? Как художник, Бетховен был слишком умен, чтобы не понимать, что при таком режиме от произведений искусства ждут, чтобы они служили славе тирана в патетическом ключе торжествующего (и смешного) героизма. Это — без него.

Несмотря на довольно долго продержавшееся мнение, «Героическая симфония» не «симфония Наполеона». Это победная песнь человечества, торжествующего над мраком, первое произведение, в котором Бетховен, выйдя за рамки случайных исторических обстоятельств и преодолев французское влияние «революционной» музыки, отмеченной наивной помпезностью, достиг поистине космических высот.

Эпопея «Фиделио»

Джульетта вышла замуж и исчезла из его жизни. Страдал ли он? Изгнал ли он ее из своих мыслей? Нам это неизвестно. Людвиг не заикливался на неудачах, он шел вперед. Зато Жозефина Дейм, урожденная фон Брунсвик, играла всё большую роль в его повседневной жизни. Ее брак оказался недолгим, хотя и плодовитым. Она овдовела в начале 1804 года. Граф Дейм умер от пневмонии во время поездки в Прагу, оставив Жозефину с тремя маленькими детьми, беременную четвертым. Началось медленное сближение между Бетховеном и Пепи. Старшая сестра Тереза, порой чересчур часто вмешивавшаяся в жизнь своей сестры, даже тиранившая ее, была этим несколько уязвлена.

Однако ни о какой сердечной склонности Бетховена в 1804 году нам неизвестно. Он работает. В «Героической симфонии» был преодолен важный рубеж. Наконец-то создано произведение себе под стать, соответствующее размаху его устремлений. Впрочем, он знал, что еще рано радоваться: неизвестно, как будет принята эта симфония, совершенно ни на что не похожая. Она впечатлила первых слушателей, но не покорила их; ей предстоит проделать еще долгий путь. В самом деле, в последующие годы реакция была неоднозначной, если не враждебной. Заметка в «Альгемайне музикалише цайтунг» за 1805 год называет симфонию «длинной, трудной для исполнения, чем-то вроде дерзкой и дикой, расстроенной фантазии, полной пронзительных звуков и странностей, так что невозможно составить о ней целостное впечатление». Те же критические замечания повторялись по мере исполнений: слишком длинная, причудливая, колоссальная, ей не хватает ясности и единства. Много странностей, которые вряд ли нужны, «*per festiggjar il sovenire d'un grand uomo*»^[11], как говорилось в посвящении.

Но музыкальное произведение должно идти своим путем, жить своей жизнью. Бетховен уже занят другим. Весь этот год он яростно ссорился со своим другом Стефаном фон Брейнингом — порвал с ним, потом примирился по обычной схеме: извинения, раскаяние, уверения в дружбе и т. д. Из-за чего? Из-за пустяка, как это часто бывает, а может быть, не сошлись характерами, поскольку друзья жили тогда в одной квартире, а делить жилплощадь с безалаберным и взбалмошным Бетховеном — то еще удовольствие. Он часто терял разные вещи, искал их в своем бедламе, вопил, обвинял окружающих, что те их взяли, иначе он бы их нашел. Его

приступы раздражительности говорили о том, что начался творческий процесс. Брейнинга Бетховен укорял за мелочность и узость взглядов. Он уехал в Баден, потом в Дёблинг на лето и написал оттуда Рису письмо, очень показательное в плане его характера и представлений об отношениях между людьми:

«Поверьте мне, дорогой мой, моя несдержанность была лишь вспышкой, вызванной стечением множества случайных и неприятных обстоятельств, накопившихся между нами. Я наделен способностью скрывать и не выказывать впечатлений о множестве вещей, но если меня хоть раз довести до крайности в момент, когда я готов разгневаться, я могу вспылить сильнее, чем кто-либо другой. <...> Для дружбы нужно полное сходство душ и сердец».

Осенью 1804 года Бетховен вернулся в Вену и вновь занял квартиру при театре «Ан дер Вин», возобновив работу над «Леонорой».

Просто поразительно, что каждое важное начинание этого кипучего артиста принимало облик любимой женщины, словно он хотел проверить себя. Летом, больной, в лихорадке, мучимый коликами и болью в ушах, он набросал сонату, которая впоследствии станет «Аппассионатой», посвященной Францу фон Брунsvику — «кавалеру-ледишке», — наверное, чтобы скрепить свою связь с этой семьей. Не о Жозефине ли он думал тогда? Творчество и желание шли рука об руку, словно самоотдача в работе хотела найти себе оправдание в возможной награде любовью — и наоборот, словно неудачи в любви побуждали его искать убежища в работе.

Еще никогда никто не писал для фортепиано такого произведения, как соната «Аппассионата» (это название придумал не Бетховен). Бетховен считал ее своим самым большим достижением, пока не достиг новых вершин в Большой сонате для Хаммерклавира (opus 106) 15 лет спустя. Как пишет его биограф Мейнард Соломон, «...в „Аппассионате“ он существенно расширил палитру ритмов, придал тембрам странные и богатые оттенки, сближавшие их с оркестровым звучанием». Результат кропотливого труда, это произведение сплошь проникнуто трагическим чувством, выражая борьбу со стихией, страсть, безумие. В конце первой части звучит словно намек на начало Пятой симфонии...

После болезненной неудачи с Джульеттой Людвиг нашел в себе силы, чтобы завершить «Героическую симфонию» и взял реванш. Вернувшись к работе над «Леонорой», он возобновил нежные отношения с Жозефиной. В

очередной раз начались упорные ухаживания.

Это пришлось довольно некстати. После смерти мужа Жозефина родила четвертого ребенка и впала в серьезную депрессию. Она молода, красива, но отягощена большой семьей, к тому же в имперской Вене положение вдовы отнюдь не завидно. Бетховен часто бывал у нее и вновь стал давать ей уроки фортепиано. Чувство привязанности, которое он испытывал к Пепи с самого момента знакомства, пять лет тому назад, переросло в нежную дружбу, а потом в пылкую любовь. Во всяком случае, со стороны Людвиг: письма той поры, обнаруженные и опубликованные много лет спустя, не оставляют никаких сомнений по поводу его чувств. Эти письма очень красивы:

«О любезная Жозефина, меня влечет к Вам не притягательность противоположного пола, о нет, а только Вы, вся Вы и Ваши неподражаемые достоинства... Вы покорили меня... О, вы внушили мне надежду, что Ваше сердце долго будет биться для меня — мое же прекратит стучать ради Вас, только когда перестанет биться совсем».

Или такое признание, характерное для состояния влюбленности в фазе сублимации:

«Нет слов, способных выразить то, что стоит неизмеримо выше простой привязанности... Только музыка... Увы, я не лъщу себе, когда думаю, что владею музыкой лучше, чем словами. Вы, Вы мое всё, мое счастье — даже музыкой мне этого не выразить».

И такая трогательная фраза, дающая почувствовать, что дело принимает неблагоприятный оборот:

«Я люблю Вас так же сильно, как Вы меня не любите».

Дело в том, что ее семья начеку. С Жозефиной случаются истерические припадки, и тогда вокруг нее хлопочет младшая сестра Шарлотта, которая пишет Терезе: «Бетховен почти каждый день у нас, дает уроки Пепи; признаюсь, это слегка опасно». Встревоженная Тереза отвечает: «Бетховен и Пепи — скажи, что из этого выйдет? Ей следует поостеречься».

В общем, история повторяется: Бетховен — неподходящая партия для

аристократки. К тому же Жозефина утверждает, что принесла обет целомудрия после смерти мужа, чем, возможно, и объясняется ее нервное состояние. Ясно, что, по меньшей мере в первое время, Бетховена ждал от ворот поворот. «Приятность Вашего общества могла бы быть самой большой отрадой моей жизни, если бы Вы любили меня менее чувственно... — писала ему она. — Мне пришлось бы нарушить священный обет, если бы я уступила Вашему желанию».

Бетховен притворился, что уступил этим доводам. Тем не менее он продолжал преследовать Жозефину своими ухаживаниями, даже пытался вызвать у нее чувство вины, приписывая ей «связь». «Не могу выразить, как оскорбительно очутиться в ряду презренных существ, будь то даже в мыслях и из-за легких подозрений», — отвечала она.

Летом 1805 года он ушел. Демонстрируя чувство уязвленного достоинства, он попросил Жозефину вернуть ему ноты, которые давал. Их отношения прервались. Бетховен отменил посвящение Пепи романса «Надежда» («Ap die Hoffnung»), изданного в сентябре. В конце 1805 года Жозефина вернется в Мартонвашар, потом отправится жить в Будапешт. Конец любви? Вряд ли.

Однако летом 1805 года Бетховен, поселившийся в Гетцендорфе, был полностью поглощен сочинением «Леоноры»-«Фиделио».

Это нетипичное произведение явно вызывало у него затруднения. Либретто было нашпиговано нелепостями, тяжеловато в драматическом плане, отягощено символами и неповоротливым нравоучительством. Но это была захватывающая история, трогательная мелодрама, поднимавшая на высоту идеалы любви и верности, свободы, борьбы с несправедливостью и произволом. Конечно, Бетховен не сталкивался в повседневной жизни с проблемами семейной жизни, но он пламенно стремился их узнать. И сам жанр «оперы спасения» обладал очищающим действием: Флорестан (аристократ, брошенный в темницу) — жертва произвола, тирании и, возможно, нечистой революционной совести, обернувшейся бедой. Абстрактный тиран не принадлежит ни к какой партии: это вечный символ слепой власти, аллегория Зла. Изначально, в либретто Буйи, начальник тюрьмы Пизаро не был поющим персонажем. Бетховен наделил его музыкальной ипостасью, расширив идею до противостояния между слепой властью и страдающим человечеством, как в знаменитом «Хоре узников». А Леонора, нарядившаяся мужчиной, чтобы проникнуть в тюрьму, — двуполой персонаж, облеченный трудной задачей спуститься в ад темницы, где томится Флорестан, чтобы дать ему второе рождение, словно она должна родить своего мужа и его товарищей-узников — это положение во

гроб и воскресение, конец зимы, символизируемый смертью Пизаро, и празднование Нового года.

«Фиделио» стоит на перепутье. Эта опера еще уходит корнями в XVIII век, но без журчащей подвижности опер Моцарта, несмотря на вступительный дуэт, столь моцартовский по духу, предвестник мощных опер Верди и Вагнера. Это кропотливо выстроенное произведение, много раз перелицованное и переделанное. Вероятно, оно причинило Бетховену, не слишком вольготно чувствовавшему себя в драме, да и в вокальном искусстве (да простят нас бетховеноведы), самые невероятные муки. И это **все-таки** шедевр. Выходя за рамки жанра, музыка прекрасна и достигает несравненных высот эмоциональности.

Бетховен много лавировал, много работал, искал, уходил, возвращался. Написание оперы затянулось. Когда она, наконец, была готова, репетиции превратились в кошмар: оркестр был плох, дирижер тоже, а тенор, исполнявший роль Флорестана, просто отвратителен. Обычно снисходительный, Бетховен потерял терпение и взорвался, укоряя всех исполнителей в том, что они калечат его музыку.

Первое представление, в конце концов, состоялось 20 ноября 1805 года. Не самый удачный момент. Сформировалась Третья коалиция, война между Францией и Англией возобновилась. 20 октября австрийская армия была разбита при Ульме. В ноябре французские войска заняли Вену — без насилия, но присутствие в городе иностранной армии способно сковать самую беззаботную атмосферу; приличное общество укрылось в загородных домах. 2 декабря состоялось сражение при Аустерлице, австро-русская армия потерпела поражение. И вот на таком бурном фоне состоялась премьера «Леоноры». Провал был полный. Оперу исполнили всего три раза перед почти пустым залом, в котором сидели в основном французские офицеры, не разбиравшиеся в тонкостях немецкого языка, которые зевали и ворчали во время разговорной части, вытеснявшей речитатив в немецкой опере.

Собрался кризисный комитет. Друзья Бетховена: Рис, фон Брейнинг, директор оперы фон Браун, который, хоть и барон, оказался прожженным прохвостом, таким прообразом некоторых импресарио и современных менеджеров, — устроили «мозговой штурм», анализируя причины провала. Причины были на виду: опера слишком длинная, либретто посредственное, со множеством затянутых статических сцен. Нужно всё это ужать, резать по живому. Бетховен возмущался, вопил, бушевал: «Ни единой ноты!» В провале оперы он винил тенора, исполнявшего роль Флорестана, но в конце концов согласился в первый раз переделать свое произведение.

Подсократил слишком длинные сцены, не нужные в драматическом плане. «Леонору» в очередной раз сыграли 29 марта 1806 года. Мир вернулся, публика тоже. Но триумфа не получилось: всего два представления... Совершенно убитый, Бетховен убрал ноты в шкаф, где они пролежат долгие годы, но при этом поругался — и поссорился — с бароном фон Брауном.

Однако история «Фиделио» на этом не закончилась. И речи быть не могло о том, чтобы положить под сукно произведение, отнявшее у него столько сил. В последующие годы он снова вернется к партитуре (некоторые отрывки были переписаны 18 раз), напишет в общей сложности четыре увертюры: три к «Леоноре» и, в конце концов, увертюру к «Фиделио» — мощные оркестровки в героическом стиле, часто исполняемые в концертах отдельно от оперы, настолько их дионисийская энергия и красота воодушевляют публику. Только в 1814 году «Фиделио», наконец, обретет свою окончательную форму: десять лет труда, разочарования, бешеной досады, выход из печати в 1810 году, а в 1814-м — возрождение: артисты из театра Каринтии попросили Бетховена о встрече, чтобы предложить ему сделать новую постановку «Фиделио». Обжегшись на двух первых неудачах, композитор долго не соглашался. В конце концов, он дал «добро» при условии, что сможет переделать оперу. Бетховен, вступивший в зрелые годы и способный оценить — и признать — несовершенства своего произведения, нанял нового либреттиста — Георга Фридриха Трейчке, задачей которого было сделать текст более насыщенным и драматически напряженным. «С большим удовольствием прочел ваши улучшения оперы, это придало мне решимости восстановить из руин старый замок», — написал ему Бетховен, отметив, что не так-то легко «создавать новое из старого».

Бетховен переработал свою оперу в марте-мае 1814 года, лихорадочно, вновь одержимый мрачными мыслями: врачи объявили ему, что он неизлечимо болен. Чем? У нас нет никаких документов, чтобы с уверенностью ответить на этот вопрос. Подозревают последствия сифилиса, ухудшение общего состояния здоровья, болезнь нутра, как тогда говорили. Известно, что в это время композитор вновь подумывал о самоубийстве.

Возобновление «Фиделио» в мае 1814 года проходило в обстановке такого аврала, что накануне генеральной репетиции новая увертюра еще не была написана! Бетховен проработал над ней всю ночь, как Моцарт накануне первого представления «Дон Жуана», уснул, лежа головой на нотах, и на следующее утро пропустил репетицию, на которой музыканты

должны были познакомиться с новой партитурой. Вечером вместо новой увертюры сыграли другую, возможно, из «Творений Прометея». Но столь великий труд не пропал даром: новая версия «Фиделио» в 1814 году ознаменовалась триумфом. Вкусы эпохи наконец-то стали созвучны чутью и требованиям артиста.

Разорванные связи

Вернемся в 1806 год. Провал «Леоноры»-«Фиделио» не иссушил творческих сил Бетховена, совсем наоборот. Уже в мае он начал серию с тремя струнными квартетами, известными под названием «квартетов Разумовского», которому они были посвящены. Граф Разумовский был богатым покровителем искусств и музыки, русским посланником при венском дворе. Сам неплохой скрипач, с 1795 года, когда были опубликованы первые Трио Бетховена, он стал одним из меценатов композитора. Граф содержал на собственные средства квартет и играл большую роль в музыкальной жизни Вены. Квартеты Бетховена, обессмертившие его имя, обозначили новый этап в эстетическом развитии композитора. Написаны они быстро, за лето 1806 года, и это позволяет предположить, что свои записи он вынашивал гораздо дольше.

Бетховен намеревался открыть новую эру для квартета, как и для других жанров: симфонии, концерта, сонаты. Просто не верится, что в момент написания «Квартетов Разумовского» Йозефу Гайдну, поднявшему этот жанр на небывалую высоту в классическом стиле, оставалось прожить еще три года.

Но Бетховен перенес квартет в совершенно иной мир звучания: симфоническая мощь, использование непривычных русских тем, замысел настоящего цикла, в котором часть одного квартета перекликается с другим, а финал третьего отсылает к вступительному аллегро первого. «Если фортепиано, а затем оркестр сыграли для Бетховена роль творческой лаборатории, — отмечает Мейнард Соломон, — теперь его эксперименты разворачивались на поле струнного квартета». В это время Бетховен намеревался посвятить себя почти исключительно сочинениям такого рода, способным придать глубину его мысли как великого архитектора музыкальных форм.

Разумеется, это трудное, даже суровое предприятие, эти сложные концепции с вкраплениями небывалых приемов, это постоянное изобретение новых структур, ритмических импульсов, мелодическое богатство квартетов (их мелодии сбивали с толку, поскольку подразделялись на несколько мотивов), — всё это не сразу находило понимание. Исполнители неохотно брались за столь революционные сочинения (тогда еще не существовало термина «авангард»). Скрипач Радикати даже заявил, что эти квартеты — не музыка, и тотчас получил

ответ маэстро: «О, это не для вас! Это для будущего!» А обращаясь к великому скрипачу Игнацу Шуппанцигу, верному другу и просвещенному почитателю его квартетов, жаловавшемуся на сложности исполнения, Бетховен добавил: «Неужели же я думаю о ваших жалких струнах, когда со мной говорит дух?»

Подлинных ценителей это не ввело в заблуждение, хотя восторженного приема пришлось ждать еще долго. Уже в 1808 году Иоганн Фридрих Рейхардт сравнил Бетховена с Микеланджело. Пять лет спустя, в 1811 году, «Альгемайне музикалише цайтунг» написала по поводу тех же самых квартетов, что «композитор полностью отдался самому восхитительному вдохновению и необыкновенной игре воображения... и прибегнул к столь глубокому и сложному искусству, что мрачный дух целого отразился в шутливом и легком». И всё же хорошие музыканты-любители просили пощады, напуганные трудностью исполнения этих произведений, как, например, английский корреспондент Бетховена, некий Джордж Томсон, который написал ему в 1818 году по-французски такую наивную и прелестную фразу: «Нельзя ли придать очаровательной силе Вашего искусства более простую форму? Не может ли Ваш гений снизойти до сочинения столь же великолепной музыки, но менее трудной для исполнения, чтобы и любители могли разделить это роскошное пиршество?»

В общем, этакий Бетховен «для чайников». Мы не знаем, что ответил ему маэстро.

Чудесный 1806 год. Пусть друг Стефан фон Брейнинг находит Бетховена мрачным и унылым, разочарованным и уязвленным после провала «Леоноры», по его творческой активности не скажешь, что он впал в депрессию. Он закончил Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (соль мажор, опус 58), начатый в предыдущем году, тесно связанный по замыслу и звуковой атмосфере с «Леонорой», в частности, в знаменитой второй части — мрачном диалоге, настоящем сражении между роялем и оркестром, напоминающем арию Флорестана, в конце которой он валится без сил. А третья часть этого мощного произведения — взрыв звуков, подчиненный ритму, выражающий дикую радость, неудержимый порыв.

Закончив концерт, Бетховен с партитурой под мышкой отправился к Фердинанду Рису. «Вы должны сыграть это в ближайшую субботу в театре Кёртнертор», — сказал он без долгих предисловий: он мог быть тираном, когда речь шла о его сочинениях. Пять дней на то, чтобы разучить и отрепетировать такое сложное и монументальное произведение, — это было просто невозможно. Рис отказался. Бетховен рассердился и ушел к

Штейну, другому пианисту, который неосторожно согласился. Конечно, ко дню концерта он был не готов. Вместо Четвертого концерта сыграли Третий — концерт до мажор. Премьера нового произведения, в конце концов, состоялась в марте 1807 года, одновременно с Четвертой симфонией; за роялем был сам Бетховен.

Его потребность творить была неутолимой. Он достиг возраста, когда Моцарт уже умер, — 35 лет. Словно напоминание. Сколько времени ему остается прожить, если тело постоянно изменяет? Не о Моцарте ли он думал, сочиняя летом 1806 года лучистую Четвертую симфонию, которую ему заказал граф Опперсдорф? Он немедленно взялся за этот заказ. Получилось странное произведение, местами до крайности напряженное, а порой купающееся в атмосфере душевного покоя и примирения. По замечанию Элизабет Бриссон, это «синтез новшеств из „Фиделио“, Седьмого квартета опус 59, Первой и Третьей симфоний: медленное вступление „а-ля Флорестан“, типичный ритм литавр во второй части, как в Седьмом квартете, а в финале — навязчивое повторение одинаковых диссонирующих аккордов, как в первой части „Героической“». В общем, пауза — но какая! — перед экспериментами с новыми формами.

В те же летние месяцы он набросал на бумаге первые наброски Пятой симфонии и Шестой, которая станет «Пасторальной», — в знойном покое лета, под Гейлигенштадтом...

С наступлением осени он отправился в Силезию по приглашению князя Лихновского. Из этой поездки не вышло ничего хорошего, и это еще мягко сказано.

Пока Людвиг находился в Силезии, в замке князя, Наполеон отказался подчиниться ультиматуму прусского короля, требовавшего вывести французские войска из Германии. Разногласия привели к вооруженному конфликту: 14 октября 1806 года Наполеон наголову разбил прусскую армию при Йене, и победоносные французские войска оккупировали Пруссию. По законам военного времени солдат размещали на постой к местным жителям, и в замке князя поселились французские офицеры. Разгневался ли Бетховен? Именно к этому времени относится его знаменитая фраза о Наполеоне, которого он бы побил, если был бы таким же хорошим стратегом, как музыкантом. Будучи светским человеком, князь обращался с постояльцами учтиво. Однажды вечером он даже предложил Бетховену сыграть что-нибудь перед этим ареопагом. Надувшийся Людвиг отказался наотрез. Князь настаивал, музыкант упрямылся. Просто немисливо преподнести свою музыку этим солдафонам, офицерам по просьбе человека, который настолько его разочаровал. Просто немисливо

вернуться к роли артиста-слуги, зависящего от воли хозяев. Князь полусерьезно пригрозил Бетховену отдать его под арест: наверное, это была громоздкая шутка, пережиток самодурства феодала, не желающего ударить лицом в грязь перед иностранными военными. Лихновский не приучил Бетховена к таким манерам: навещая его, он старался не шуметь и настолько почитал его гений, что был готов простить любые причуды. Но спор разгорался, и Бетховен «сорвался с цепи».

«Если бы не граф Опперсдорф и другие, началась бы нешуточная потасовка, ибо Бетховен схватил стул и собирался разбить его о голову князя Лихновского, который велел взломать двери в спальню Бетховена, где тот заперся, — сообщает Рис. — По счастью, Опперсдорф встал между ними».

Бетховен тотчас ушел из замка — пешком, ночью, в туман. Добравшись до ближайшего города, он сразу сел в дилижанс до Вены. Но прежде, чем уехать, нацарапал на клочке бумаги яростные слова и отправил их Лихновскому: «Князь! Тем, чем Вы являетесь, Вы обязаны случайности рождения. Тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей существуют и будут существовать тысячи, Бетховен же — только один».

Фраза в стиле Бомарше. Говорят даже, что в Вене, еще дрожа от бешенства, Бетховен разбил бюст Лихновского. Только благодаря тактичности и ловкости княгини Кристины они частично примирились. Но с этого дня Лихновский перестал субсидировать Бетховена — коварный ход. Разумеется, теперь не могло быть и речи о том, чтобы музицировать в доме у князя.

Неуклюжий Бетховен. На следующий год он оказался в затруднительном положении после одной неприятной истории. На сей раз в ней была замешана женщина.

Вернувшись в Вену после своего шумного ухода от Лихновского, Бетховен отправился к Биго — чете друзей, которую он знал с 1804 года. Биго де Морог, библиотекарь графа Разумовского, был женат на молодой, талантливой и очаровательной пианистке по имени Мари. Людвиг принес рукопись «Аппассионаты», серьезно подпорченную ливнем, который вымочил его саквояж. Молодая женщина села за пианино, принялась разбирать сонату и сыграла ее без единой ошибки — с листа. Она попросила Людвига подарить ей эту вещь.

Шли месяцы. Бетховен всё теснее сближался с Биго. Весной 1807 года он послал Мари письмо, умильно приглашая ее прокатиться в карете без мужа: «Поскольку Биго, вероятно, уже ушел, мы не сможем взять его с собой, но отказаться ради этого — сам Биго наверняка бы этого не

потребовал». Разумеется, он уверяет в чистоте своих помыслов, советует укутать Каролину, дочурку Биго, «с ног до головы, чтобы с ней ничего не стряслось». «Прощайте, — заключает он, — и даруйте мне эгоистичное наслаждение разделять с людьми, которые мне интересны, светлое наслаждение сияющей прекрасной природой». Той самой природой, которой он как раз воздавал дань, работая над своей удивительной «Пасторальной симфонией».

Муж узнал о письме и рассердился несмотря на весь такт, проявленный Бетховеном. Тогда Людвиг поскорее написал еще одно длинное письмо — странную смесь извинений, дружеских клятв и уверений в добродетели: его душа чиста как снег, его намерения совершенно невинны: «Дорогой Биго, дорогая Мари, **никогда, никогда** вы не увидите от меня подлости. С самого детства я приучен любить добродетель и всё доброе и прекрасное».

«Моя сила только в моей нравственности», — говорил он. В сердечных делах непосредственность его чувств плохо уживалась с общепринятой моралью. Уж если он полюбил, ничто не сможет сдержать бурю его нежности, даже простак-муж, даже если он сам не признаётся себе в своих желаниях. Его извинения вызывают улыбку. «Цепи брака так тяжелы, что их приходится нести вдвоем, а лучше втроем», — говорил Александр Дюма-сын. Бетховен охотно стал бы третьим.

Под конец исключительного 1806 года он написал Концерт для скрипки с оркестром (ре мажор, опус 61) — единственное свое произведение в этом жанре, возможно, самое красивое, в котором блестяще сочетаются мощь симфонического оркестра и виртуозная игра. Все великие композиторы XIX века, попытавшие свои силы в этом жанре, от Мендельсона до Брамса, от Чайковского до Сибелиуса, будут ориентироваться на этот шедевр. Поражает уже первая часть: литавры во вступлении, ритм, повторяющийся в двух темах, где оркестр и скрипка не столько противостоят друг другу, сколько сливаются в трогательно лиричной песне. Он написал этот концерт очень быстро, вернувшись из Силезии, для скрипача Франца Клементи, концертмейстера театрального оркестра. Позже он переработает партию скрипки, даже переписет первую и вторую части, чтобы лучше приспособить это произведение к возможностям инструмента, — вероятно, в сотрудничестве со скрипачом Песингером. Он даже напишет в 1807 году прекрасное переложение для фортепиано по просьбе Клементи для издания в Лондоне.

Одновременно с работой над концертом для скрипки, он сочинял для фортепиано «32 вариации на оригинальную тему» (до минор, WoO 80),

которым придавал так мало цены, что они не фигурируют в числе опусов его «официальных» произведений. «О, Бетховен, Бетховен, какой же ты осел!» — говорил он по поводу этих вариаций. Но если их послушать, эти слова кажутся по меньшей мере несправедливыми...

У него проблемы с деньгами. Разрыв с князем Лихновским, прекратившим финансировать композитора, только усугубил трудное материальное положение. Именно в это время, в начале 1807 года, он сблизился с другим представителем высшей аристократии, эрцгерцогом Рудольфом Габсбургом, одним из братьев императора Франца. Именно ему посвящен Четвертый концерт. Этот молодой человек девятнадцати лет от роду становится учеником Бетховена и в каком-то смысле его преследователем, поскольку он очень навязчив, может явиться в любой момент и без конца требует посвящений. Двусмысленные отношения, как это часто бывало: чувства Бетховена к эрцгерцогу варьировались от отчаяния до признательности, иногда скатываясь до подострастия, совершенно ему не свойственного. Но, по словам Шиндлера, принц оказывал своему обожаемому учителю неизменную поддержку перед лицом врагов, желавших закрыть ему доступ ко двору императора из-за политических воззрений.

Но вопрос о деньгах так и остался открытым. Весь 1807 год прошел в обивании порогов издателей, в частности, Игнаца Плейеля в Париже, и еще Бетховен подписал договор с Клементи в Лондоне. Кстати, ни в одном из этих городов он никогда не побывает. Но доходы от издания его произведений скудны и ненадежны. Вот почему он обратился с ходатайством в «почтенную дирекцию императорских и королевских придворных театров», предлагая свои услуги по написанию оперы и даже оперетты за годовое жалованье в 2400 дукатов. Дрожь пробирает при мысли о Бетховене, опустившемся до оперетты, — это был договор Фауста с Мефистофелем, который, наверное, отнял у него частичку души. Но опера... Несмотря на разочарование от провала, он всё еще думал об этом, и причем всё больше. Именно в 1807 году он написал увертюру к «Кориолану», строя планы переложить на музыку трагедию о мести, написанную Шекспиром. Еще он находился под впечатлением от первой части «Фауста» Гёте — этот сюжет так ему подходил. Мечты, мечты: его ходатайство осталось без ответа.

Зато свою первую мессу он написал по заказу князя Эстергази, и она была исполнена в сентябре 1807 года в Эйзенштадте, где Йозеф Гайдн прожил 30 лет и создал там большую часть своего огромного наследия. Месса атеиста? Эрнст Теодор Амадей Гофман, автор знаменитых «Сказок»

и к тому же музыкант и профессиональный дирижер, видел в этом произведении, которое считал гениальным, что угодно, только не мессу: оно не соответствовало «суровому церковному стилю» — никакой фуги, полное отсутствие «моментов страха», которыми обычно отмечен стиль литургии. Похоже, что князь Эстергази не одобрил мессы, когда она была исполнена. «Что это вы тут сочинили?» — спросил он композитора. Это была шутка, но Бетховен ее не понял, тем более что Гуммель, один из его соперников, находившийся тут же, рядом с князем, угодливо изобразил ироническую улыбку. По своему обыкновению, Бетховен тотчас покинул Эйзенштадт.

Отношения с братьями складывались не лучше. Младший, Иоганн, попросил его уплатить взятые им в долг 1500 дукатов: он приобрел аптеку в Линце. У Людвигу не было таких денег. Он попросил вмешаться брата Карла. Тот отказался. В письме Бетховена фон Глейхенштейну прорываются его досада и гнев: «Можете сказать моему брату, что я больше не стану ему писать... Упаси меня Бог принимать благодеяния моих братьев».

Барон Игнац фон Глейхенштейн был одним из его наперсников, он состоял при канцелярии двора. Он недавно появился в жизни Бетховена и сыграл в ней важную роль, проявив себя внимательным другом и добрым советчиком, в частности, в плане финансов. Именно он представил Бетховена семейству Мальфатти — и на счастье, и на беду: врачу, который станет его лечить, и его племяннице Терезе, в которую он влюбится.

Но в 1808 году он обосновался у другой женщины — графини Марии Эрдёди, решив — по меньшей мере на время — свои жилищные проблемы. Что касается графини, это была странная личность.

Анна Мария Эрдёди — молодая женщина двадцати девяти лет, которую все величают красавицей; она вышла замуж в 16 лет, вскоре разошлась с супругом и оказалась наполовину парализована после рождения своего первенца: по большей части она лежала и носила ортопедический корсет. Страстная музыкантша, она приютила Бетховена у себя, сыграв при нем ту же роль, что госпожа д'Удето при Жан Жаке Руссо, — наперсницы, подруги и совести. Была ли она его любовницей? Сомнительно. Во всяком случае, Бетховен прожил у Марии Эрдёди недолго, заподозрив хозяйку в том, что она платит слуге за сексуальные услуги. Кстати, графиня держала при себе и некоего Браухле — своего камергера, любовника и наставника ее детей. Это был довольно мрачный тип; позднее его обвиняли в причастности к смерти двух сыновей графини и в доведении до самоубийства ее дочери. Эту женщину ждала печальная

судьба: она умрет в 1837 году, надыхавшись парами опиума.

Бетховен быстро покинет этот дом, его атмосферу, показавшуюся ему нездоровой, однако посвятит графине два своих трио из опуса 70. Он чувствовал себя униженным, осмеянным, возможно, в очередной раз отвергнутым как любовник. Его отношения с Марией Эрдеди станут чередой ссор и примирений: в 1817 году он посвятит ей сонаты для виолончели до мажор и ре мажор (опус 102).

Он переехал и поселился в доме на Вальфишгассе — на самом деле это был бордель. В Вене есть особый круг ученых исследований: перепись обиталищ Бетховена на всем протяжении его жизни в этом городе. Самые большие специалисты насчитали не меньше сорока, что позволяет вешать доски на еще сохранившиеся дома, а иногда и содержать небольшой музей. Из всех этих жилищ дом в Гейлигенштадте, считающийся подлинным, особенно трогателен и красноречив. Странное чувство возникает, когда обходишь жилища Бетховена: словно идешь по следам кочевника, пусть и в замкнутом пространстве имперской столицы; это какое-то постоянное бегство, неутолимый поиск.

Апофеоз

На самом деле он в тупике. Вена отнюдь не принесла ему состояние и возможности, на которые он мог рассчитывать совершенно заслуженно. Враждебность некоторых аристократов, раздраженных его неконтролируемым поведением и политическими взглядами, неоднозначная реакция слушателей на новые формы, которые он стремится ввести, приближение сорокалетия, одиночество... Кому он теперь нужен? Какая женщина согласится разделить его горькую, путаную жизнь, мириться с его усиливающейся глухотой, сбивчивым графиком, причудами, вспышками гнева, его холерическим темпераментом? Стефан фон Брейнинг женился на дочери бывшего врача Бетховена, Жюли Веринг. Людвиг посвятил другу свой Концерт для скрипки, а Жюли — его переложение для лондонского издательства. Какое-то время он общался с молодой парой, вечерами музицировал с ними (Жюли была неплохой пианисткой). Потом — ничего. Нет больше Людвиг. Брейнинг удивился: уж не втюрился ли он в его молодую супругу? У Бетховена это вошло в привычку: не столько фантазии хищника, сколько способ присвоить немного семейного счастья, в котором ему было отказано.

Он подумывал уехать из Вены. Ему передали странное предложение — место капельмейстера в Вестфалии, на троне которой воссел Жером Бонапарт, самый младший брат императора. Опереточное государство, опереточный король. Наполеон отправлял своих родственников, приставив к ним горстку французских чиновников, править государствами, завоеванными в пылу сражений, чтобы управлять ими в мирное время. Невыносимая ситуация, бег впереди паровоза. «Лишь бы надолго», — говорила Летиция Бонапарт, госпожа мать. Долго это не продлилось.

Но соблазн был велик. Людвигу пообещали приличное содержание. Всё рухнуло, думал он: его жизнь в Вене, любовь, мечты о славе и независимости. Можно умерить на время свои антифранцузские и антинаполеоновские выпады. В письме Брейткопфу и Гертелю от 7 января 1809 года он пишет: «Наконец, я принужден интригами, заговорами и подлостями всякого рода покинуть единственную немецкую родину, которая нам еще остается. По приглашению Е. В. короля Вестфалии я еду как дирижер...»

Заговор — не плод его воображения. Его цельный и независимый характер вызывал глухую враждебность, странность его произведений,

которые нельзя было попросту презреть, — ревнивую злобу, смесь непонимания и черной зависти. Вот и он станет музыкантом-слугой соломенного короля, псом, прикованным к своей конуре.

Но он хочет уйти красиво. В Вене у него еще есть друзья. И вот 22 декабря 1808 года в театре «Ан дер Вин» состоялся один из самых памятных концертов в истории музыки: просто непростительно, что мы его пропустили, и тот факт, что нас тогда не было на свете, не оправдание. Программа, состоявшая в основном из ранее не исполнявшихся произведений, была просто невероятной, концерт длился больше четырех часов. Первая часть: «Пасторальная симфония» (фа мажор, опус 68), романс, отрывок из Мессы до мажор и Четвертый концерт для фортепиано с оркестром. Вторая часть: Симфония до минор (пятая), другой отрывок из Мессы, Фантазия для фортепиано (опус 77) и, наконец, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра (опус 80) со знаменитой темой, предваряющей «Оду к радости» из Девятой симфонии. Партию рояля исполнял сам Бетховен. То, что он считал своим прощанием с Веней, стало апофеозом.

Театральный оркестр, враждебный ему, не захотел, чтобы он присутствовал на репетициях. Во время концерта, когда исполнялась Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, случилось происшествие, о котором рассказывает Рис:

«Кларнетист, дойдя до пассажа, где красивая тема вариации уже достигла конца, по оплошности повторил восемь тактов. Поскольку тогда играло мало инструментов, эта ошибка, естественно, резанула слух. Бетховен вскочил, яростно обернулся, обругал музыкантов из оркестра самыми обидными словами и так громко, что все расслышали. Наконец, он вскричал: „С начала!“ Тему повели снова. Все сыграли хорошо, и успех был блестящим».

Это по крайней мере доказывает, что в то время Бетховен слышал еще прилично. А публика ошеломленно внимала этому музыкальному потоку, этой невероятной смеси шедевров, включая Пятую симфонию (тогда обозначавшуюся как Шестая), этот удар грома в музыкальном небе из четырех нот увертюры — «так судьба стучится в дверь», как якобы сказал сам Бетховен.

Эта начальная тема преследовала Бетховена уже давно. Кстати, она встречается и в его более ранних произведениях, но получилось, что увертюра к «Кориолану», написанная незадолго до того, проложила путь для музыкального трагизма. Как и «Героическая», Пятая симфония выходит за рамки помпезности и напыщенности героического стиля, чтобы подняться от «ничего» к высотам великих античных или шекспировских

трагедий — в музыкальном плане. Просто потому, что в этом произведении заключена героическая борьба человека с силами судьбы, возможная победа творца над враждебным роком — прометеевский аргумент, который можно считать упрощенным или наивным, но взрывная мощь этого произведения повергает слушателя в состояние транса, напряжения, страха, восторга, приводившего первых слушателей в оцепенение. В чем поразительная тайна этой партитуры? Э. Т. А. Гофман (снова он) очень рано сделал тончайший музыковедческий анализ этого произведения, слегка приподняв завесу тайны, в особенности над первой частью, подчеркнув тематическое единство целого, небывалую компактность и четкость замысла: «Все фразы короткие, по два-три такта, к тому же распределены между струнными и духовыми, которые постоянно чередуются. Казалось бы, такая манера способна породить лишь неуловимое наложение раздробленных элементов, но именно такое сочетание и беспрестанное повторение коротких фраз и отдельных аккордов держат душу в плену невыразимой ностальгии». По поводу четвертой части, когда оркестр подхватывает триумфальную тему после паузы, которую уже считали окончательной, он отмечает: «Это как огонь, который считали погашенным, но его ясное пламя беспрестанно возрождается».

До сих пор я намеренно избегал говорить о романтизме применительно к Бетховену. Современник Гёте, Шиллера, Байрона, Шатобриана, он погрузился в это обширное эстетическое и политическое европейское движение, целями которого были индивидуальное освобождение через культ «Я», требование свободы, воспевание природы; в некоторых отношениях Бетховен прославил его, но одновременно превзошел. Бетховен — не больше «романтик», чем Сезанн — «импрессионист» или Флобер — «натуралист». Но и не меньше. Пятая симфония своей тональностью и интонациями, в которых смешивается личностный героизм, прекрасное, грусть, воспринимается как очень личный романтический манифест. Но порыв настолько мощен, что у него не может быть настоящих последователей.

Бетховен это знал. Такие вещи всегда знаешь, особенно когда сам их делаешь; миф об артисте, не ведающем, что творит, руководствующемся единственно своим вдохновением, — прекрасная псевдоромантическая глупость: Пятая симфония — результат и награда за титанический труд. Что не отнимает у Бетховена его чувства юмора и трезвомыслия: правя рукопись перед публикацией, он заявил, что «совершенно допустимо исправлять свои произведения, если не принимаешь себя за Бога».

Романтична ли Шестая симфония — чудесная «Пасторальная», еще одна «большая пьеса» из концерта 22 декабря 1808 года? Конечно, прославление природы, утешающей или тревожащей, враждебной или умиротворяющей, отражения человеческой души, ее моментов счастья и мук, ее отношения с миром и Творцом — это романтическая тема, по определению, даже центральная.

Название придумал Бетховен — достаточно редкий случай, так что стоит об этом упомянуть. Она составляет пару с Пятой симфонией: после трагизма и бунта — согласие с жизнью; «Пасторальная симфония» заявлена как «музыкальный портрет природы», на который повлияло, в частности, чтение Гёте. Но Людвиг знает и то, как наивна и тщетна претензия «подражать природе» звуками. «Большее выражение чувства, чем живопись», — написал он на полях. Или: «Пасторальная симфония не картина; в ней выражены разными нюансами впечатления, которые человек получает за городом». Ибо лучший способ подражать природе, как сказал Гёте, — это творить...

И притом «Пасторальная симфония» — программное произведение, в которое проскользнули подражания, например, пению птиц, хотя «любое зрелище теряет от слишком достоверного воспроизведения в музыкальном сочинении». «Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню», «Сцена у ручья»... «Гроза» навлекла на себя гнев некоторых критиков. Клод Дебюсси в книге «Господин Крош — антидилетант» ставит Бетховену в вину целую «эпоху, когда природу видели только сквозь книги... Это подтверждается в „Грозе“... где страх живых существ и предметов кутается в складки романтического плаща, пока гремит не слишком грозный гром».

Дебюсси порой лучше думает в музыке, чем о музыке.

Дни войны

Из Вены Бетховен в итоге так и не уехал. То ли изначальные планы ветром сдуло, то ли он в последний момент отказался от места в Касселе, в Вестфалии. Правда, в определенный момент вмешалась добрая фея — Мария Эрдеди, у которой он тогда еще жил. Она замолвила словечко за Людвига перед богатыми друзьями: эрцгерцог Рудольф, князь Кински и князь Лобковиц вызвались платить ему содержание в четыре тысячи дукатов в год, если он останется в Вене и продолжит давать уроки эрцгерцогу.

Ему повезло. Кассельский вариант был тупиком. Между Австрией и Францией вновь маячил призрак войны. В начале марта 1809 года в Вене провели мобилизацию. Заявляли, что выгонят французов. Бетховен засел за новый концерт для фортепиано с оркестром: он станет последним и самым красивым, его назовут «Император» — совершенно не к месту, если только не понимать это как «император среди концертов». О Наполеоне в тот момент речи уже не было. На полях партитуры Бетховен набросал воинственные восклицания: «Песнь победы для сражения — Вперед! Победа!» Известно, что в музыке, в особенности у Бетховена, атмосферу произведения определяет тональность. Для концерта «Император» он выбрал ми-бемоль мажор. Это творение, настоящий храм фортепианного концерта, стало песней триумфа.

Очередная бурная ссора развела его с дорогим учеником Рисом. Тому предложили место в Вестфалии, от которого отказался Бетховен или от которого ему отказали ради Риса. Бетховен воспринял это очень болезненно, обвинял Риса, что тот украл его место. Неискренность? Недоразумение? Рис пришел к нему, чтобы объясниться, и этот визит закончился потасовкой со слугой Бетховена. Людвиг же в конце концов признался, что думал, будто Рис действовал за его спиной.

После разрыва с графиней Эрдеди он поселился в доме на городском валу, в котором уже жил недолгое время в 1804 году. Теперь все события разворачивались прямо у него на глазах. В мае 1808 года Вену осадили французские войска, разбившие австрийцев в Баварии. Императорская семья бежала. Бетховен бесился от того, что не может уехать: контракт удерживал его в Вене. Он писал Францу фон Брунsvику:

«О несчастный договор, очаровывающий, как сирена, мне следовало бы заткнуть уши воском и велеть связать себя, как Одиссей, чтобы не

подписывать! <...> Прощай, дорогой брат, стань им для меня, мне больше некого назвать этим словом. Твори добро вокруг себя, насколько позволяют нынешние дурные времена».

11 мая 1809 года Вена подверглась бомбардировке. Гром пушек терзал больные уши композитора. 13-го числа город был занят. Наполеону потребовались два страшных сражения: при Эсслинге 22 мая, которое он проиграл, и при Ваграме 6 июля, которое он выиграл, прежде чем его войска по-настоящему обосновались в Вене, — полгода унижительной оккупации, сопровождавшейся грабежами, трудностями со снабжением, повседневными обидами. И эти «военные налоги», введенные Наполеоном и больше напоминавшие вымогательство корсиканского бандита. Бетховена даже арестовали, заподозрив в шпионаже, потому что видели, как он делает пометки в своем блокноте. Уж не являются ли его музыкальные наброски шифрованными донесениями?

К этому периоду относится Соната для фортепиано № 26 (opus 81a): «Прощание — Разлука — Возвращение». Прощание — с достопочтенным эрцгерцогом Рудольфом, уехавшим из Вены 4 мая 1809 года; в третьей части празднуется его возвращение...

Йозеф Гайдн умер 31 мая 1809 года, доведенный до отчаяния поражением и оккупацией. Он попросил, чтобы в его последние минуты исполняли национальный гимн, который он же и написал.

Мрачные месяцы 1809 года. Бетховен вынужден проводить лето в городе, а ведь он так любит загородные поместья посреди дорогой его сердцу природы. Ему очень трудно сочинять, словно приходится сделать перерыв после многих лет напряженной работы, когда родилось столько шедевров. Он читает. Музыку и стихи: ноты Генделя, Моцарта, Баха, которые прислал ему по его просьбе один издатели; Гёте, Шиллера, Гомера — неустанно. Он подружился с одним французом, бароном де Тремоном, аудитором Государственного совета, которого отправили с поручением к Наполеону; тот глубоко восхищается его музыкой и хочет привезти его во Францию. Бетховен патриот, но ему незнакома националистическая мелочность. Франция — враг, но не весь французский народ.

Он не отказался от своих матримониальных планов. Подписав контракт, который, как ему казалось, превратил его в достойную партию, он даже написал своему другу фон Глейхенштейну и попросил подыскать ему «красивую девушку, которая согласилась бы подарить вздох сочувствия моим созвучиям». «Но она должна быть красивой, я не могу любить ничего некрасивого — иначе я должен был бы любить и самого себя», — добавил он.

Такую красавицу, способную стать утешением его зрелости, Бетховен будто бы нашел в лице Терезы Мальфагги, молодой племянницы своего врача. В какой момент он был сражен любовью, чтобы в очередной раз подумать о браке? Наверное, весной 1810-го, потому что всю зиму проболел, ослабленный лишениями, связанными с нахождением в Вене 120 тысяч солдат наполеоновской армии. Он разочарован, уязвлен недавними событиями, поражением Австрии...

Но с наступлением весны Людвиг пишет Терезе письмо, не оставляющее сомнений по поводу его чувств. Он шутит, говорит о «далеком существе, живущем в нас», поощряет Терезу к занятиям музыкой, дает ей советы в плане чтения. Он попросил у Цмескала зеркало, чтобы выглядеть опрятно, а Вегелера — прислать ему из Бонна его свидетельство о крещении! Близится официальное предложение руки и сердца.

За ним последовал холодный душ: клан Мальфатти его отверг. Начиная, наверное, с Терезы, которая не испытывала к Людвигу никаких чувств, разве что уважение. Затем родители. И, наконец, дядя-врач, который видел в Бетховене «типа с путаными идеями». «Твое известие низвергло меня с вершин счастья в глубокую пропасть», — написал Бетховен фон Глейхенштейну, узнав об отказе.

И вот когда он уже думал, что всё потеряно, состоялась одна из самых прекрасных встреч в его жизни.

Бенина и Гёте

Беттина фон Brentано принадлежала к богатой семье из Франкфурта. Ее отец, разбогатевший буржуа, утверждавший, будто он из рода Висконти^[12], женился вторым браком на красавице Максимилиане де Ларош, матери Беттины. Когда Максимилиане было 16 лет, ее любил Гёте, но она вышла замуж за Пьера Антуана Brentано. Платоническая любовь? Говорят, что ее замужество побудило Гёте написать «Страдания юного Вертера».

В 1810 году Беттине было 25 лет, и она тоже стала подругой Гёте. Это необыкновенная молодая женщина: образованная, музыкантша, увлекающаяся поэзией, открытая новым идеям и приверженная идеалам романтизма. Гете — ее властитель дум, Бетховен — ее кумир. Гости в Вене у своего брата Франца фон Brentано, она стремилась с ним познакомиться.

Франц фон Brentано, банкир из Франкфурта, некоторое время проживающий в Вене, был женат на Антонии фон Биркеншток. Бетховен дружил с этой парой. Он часто навещал Антонию, женщину некрепкого здоровья, и играл ей на фортепиано. Возможно, именно с ней Беттина впервые побывала в доме композитора.

О Беттине, одной из кандидаток на звание «бессмертной возлюбленной» Бетховена, написаны горы книг. Она сама оставила увлекательные и ценные записки об их встрече весной 1810 года и о Бетховене той поры — поры его сорокалетия... Проблема в том, что письмо, якобы написанное в 1810 году и предназначенное Гёте, на самом деле относится к 1835 году. Есть над чем подумать толкователям-бетховеноведам, которые порой напоминают богословов, рождающих из ничего пустопорожние фантазии. Как бы то ни было, строки Беттины — самое прекрасное из всего, что написано о Бетховене, о чем можно судить хотя бы по этим нескольким отрывкам. Вот письмо Антону Бихлеру от 9 июля 1810 года:

«Я познакомилась с Бетховеном только в последние дни своего пребывания в Вене; я могла бы вообще не встретиться с ним, поскольку никто не желал отвести меня к нему, даже те, кто называл себя его лучшими друзьями, — правда, то было из страха пред меланхолией, которая так его донимала, что он ничем не интересовался и проявлял к чужакам больше грубости, чем

учтивости. <...> Никто не знал, где он живет; он часто скрывался. — Его жилище совершенно замечательно: в первой комнате — два или три фортепиано... сундуки с его вещами, трехногий стул; во второй комнате — его постель, которая и зимой и летом состоит из тюфяка и тонкого одеяла, умывальная чашка на еловом столе, ночная сорочка на полу.

Мы прождали там с добрых полчаса, ибо он как раз брился. Наконец он явился. Он невелик ростом (как бы ни были велики его ум и его сердце), темноволос, лицо побито оспой, что называется, некрасив, но у него небесный лоб, столь благородно вылепленный гармонией, что его можно было бы созерцать подобно великолепному творению искусства, черные, очень длинные волосы, которые он зачесывает назад; на вид ему едва 30 лет; он сам не знает своего возраста, но думает, что ему 35.

<...> Этот человек слывет гордецом, а потому он не играет из любезности ни для императора, ни для князей, которые напрасно платят ему содержание, и во всей Вене его редко можно услышать. Когда я стала просить его сыграть, он сказал: „Да с какой стати я должен играть?“ — „Потому что я люблю наполнять свою жизнь великолепными вещами и потому что ваша игра станет событием в моей жизни“, — отвечала я.

<...> Он враз забыл обо всем, что его окружало, и его душа излилась в море гармонии. Я прониклась бесконечной нежностью к этому человеку. Во всем, что касается искусства, он господин, в нем столько подлинности, что ни один артист не может встать с ним вровень. Но в остальном он настолько наивен, что с ним можно делать всё, что угодно. Его рассеянность — предмет для шуток; ею бесстыдно пользуются, так что у него редко бывает достаточно денег даже на самое необходимое. Друзья и братья живут за его счет; его платье изодрано, он выглядит сущим оборванцем, и всё же у него внушительный и великолепный вид».

В словах молодой женщины звучит нарождающаяся любовь, если не любовь с первого взгляда, хотя ей свойственны некоторая восторженность и прекраснодушие. Но портрет поразителен. В своем знаменитом письме к Гете, дата которого точно не установлена, Беттина уделяет много места словам Бетховена о самом себе. Конечно, это записано по памяти, возможно, она делала заметки во время их разговоров или сразу после них. Тон неизменно возвышенный, что вовсе не соответствует тому, что нам

известно о бетховенской манере речи, гораздо более шероховатой. Но на этом фоне очерчено музыкальное и поэтическое дарование Бетховена. После долгих похвал Гете, с которым Бетховен мечтал познакомиться, он говорит о своем видении мира через музыку:

«Тут дух стремится к безмерной всеобщности, в которой всё зарождается во всем; он становится руслом чувств, которые возникают из простой музыкальной мысли и без того заглохли бы, никому не ведомые. Это и есть гармония; это выражается в моих симфониях; многогранные формы, слившись в единое целое, стремятся по одному руслу к цели. Именно тогда ощущается, что во всем духовном лежит нечто вечное, бесконечное и никогда не могущее быть охваченным целиком, и, хотя каждое мое произведение рождает во мне чувство удачи, я всё же ощущаю вечный, ненасытный голод... Поговорите с Гёте обо мне, скажите ему, чтобы он послушал мои симфонии, и он убедится в справедливости того, что музыка — это единственный путь к высшему миру познания, который охватывает человека, но не может быть охвачен человеком. Чтобы дух смог познать ее суть, он должен обладать чувством ритма; благодаря музыке мы предчувствуем божественные вещи и вдохновляемся ими. А чувственное восприятие музыки есть воплощение божественного откровения».

Возможно, здесь больше от Беттины, чем от Людвига. Не важно. Бетховен очарован своим обаянием, заморозившим эту молодую и талантливую особу. И потом, это близкая подруга Гёте, творчеством которого он восхищается... «Поговорите с Гёте обо мне!» Через нее он надеется вступить в контакт со своим кумиром, возможно, встретиться с ним. Этого придется ждать еще два года.

В прежние годы он положил на музыку стихотворения Гёте: четыре мелодии для сопрано и фортепиано под общим заглавием «Жажда свидания» («Sehnsucht»); романсы (опус 75), в том числе «Знаешь ты край?» («Kennst du das Land»), который он сам спел Беттине Brentano, пришедшей к нему в гости; и три романса, опус 83, которые он отправит Гёте через Беттину, не получив ни ответа, ни благодарности: чуткость и учтивость не были для Гёте главными добродетелями. И он только что написал музыку к «Эгмонту», трагедии Гёте, прославляющей героя, сражающегося за свободу. Это была грандиозная, эпическая музыка. К сожалению, концерт

«Император», написанный в то же время, оттеснил ее в сторонку в глазах исполнителей и меломанов. Эгмонт — народный герой, отринувший политические интриги, которые плел Макиавелли ради верности своему идеалу. Действие драмы Гёте происходит в Брюсселе в середине XVI века; идеализм Эгмонта терпит поражение перед хитростью Вильгельма Оранского — товарища, который его предал, и жестокостью герцога Альбы. Эгмонт соглашается умереть за народ, во имя свободы. Этот сюжет был очень близок Бетховену, который написал сценическую музыку, проникнутую героическим идеализмом, невероятную по своему напряжению, настоящую симфонию в десяти частях, которая, несмотря на смерть героя, завершается победной песней.

Между Беттиной Brentano, Бетховеном и Гете началась игра, не сделавшая чести Гете, который противопоставил свое безразличие признанной славы восторженному энтузиазму композитора.

Беттина недолго прожила в Вене, но Бетховена оживила встреча с ней. В начале лета 1810 года он работал над Струнным квартетом № 11 (фа минор, опус 95) — великолепным и мрачным произведением, построенным на мощных антагонизмах и завершающимся торжественной частью, которая во многом напоминает увертюру к «Эгмонту». «Счастье преследует меня, — писал он Цмескалу 9 июля 1810 года, — и по этой самой причине я уже боюсь нового несчастья».

Счастье? Наверное, это его встреча с Беттиной, которой он всё еще ослеплен. Несмотря на денежные проблемы (его меценаты, разоренные войной, не хотят выплачивать ему содержание — «Есть ли что-нибудь более мелкое, чем наши великие», — ворчит он), к нему вернулась надежда. Влюблен ли он в Беттину? Письмо, написанное им 11 августа 1810 года, не оставляет сомнений на этот счет: «Весна этого года — самая прекрасная, — это я говорю и чувствую, — так как я познакомился с Вами». Она «ангел», он зовет ее «дорогая Беттина», справляясь попутно, не говорила ли она о нем с Гете... «С тех пор, как Вы уехали, я пережил досадные часы, мрачные часы, когда нельзя ничего делать». Если это не любовь, то очень похоже.

Людвиг наверняка не знал, что за Беттиной уже давно ухаживает поэт Ахим фон Арним. Она его не любила, но тем не менее вышла за него замуж в следующем году — это был брак по расчету. Прощай, любовь? Письмо Бихлеру передает ее смущение, если не больше, после встречи с Бетховеном. Но она далеко...

В августе 1810 года она жила в Теплице, в Богемии, рядом с Гёте. Если верить Ромену Роллану, великий человек вел себя с молодой женщиной не

лучшим образом: бес толкал его в ребро, и он распускал руки. Беттина пользовалась этим, чтобы твердить ему о Бетховене, но без особого успеха. У Гёте — гения поэзии, драматургии, романистики, светоча мысли, разностороннего ума — был один недостаток: он ничего не понимал в музыке. Величайшие композиторы, в частности Франц Шуберт, облекали его стихи в чудесные звуки, но он оставался бесчувственным к музыкальному гению. Наверное, это вина его окружения: его «музыкальный советник» и друг, профессор музыки Карл Фридрих Цельтер, довольно ограниченный музыкант и к тому же святоша, увидел в оратории «Христос на Масличной горе» «бесстыдство, основа и цель коего — вечная смерть». Этот напыщенный дурак корил Бетховена за то, что он «употребляет палицу Геркулеса, чтобы избивать ею мух», и «пожимал плечами, глядя на такую растрату таланта с целью щегольнуть пустячками». Репутация Бетховена в глазах Гёте складывалась из таких суждений. Беттина была этим возмущена. В декабре 1810 года она написала Гёте резкое письмо, сказав всё, что думает о Цельтере, — пылкое письмо, практически манифест:

«Цельтеру не следует равняться с Бетховеном; в музыке он деревянный чурбан. Он может сносить всем известное не потому, что понимает, но потому, что приучен к этому, как осел к своей поклаже. <...> Сила любого искусства в том, что оно отторгает смерть и ведет человека на небеса; но там, где стоят на страже филистимляне, он унижен и острижен: то, что должно быть свободным изъяснением воли и жизни — не более чем механизм, а потому можно сколько угодно ждать, надеяться и верить — ничего не выйдет».

Гёте отнесся к этому письму невозмутимо и ответил Беттине просто: «В твоей головке родятся невероятные причуды, за которые я не хочу читать тебе нотаций и огорчать тебя». Несколько месяцев спустя, выйдя замуж и решившись, наконец, признаться в этом Гёте, она возобновила свой натиск в пользу Бетховена, но без большого успеха: Гёте оставался глух.

Бетховен не имел ни видного положения в обществе, ни состояния. Он не обладал ни жизненной сметкой, ни лукавством, чтобы делать карьеру. В глазах Его Превосходительства советника Иоганна Вольфганга фон Гёте это не говорило в его пользу И потом, его музыка... Очень возможно, что фанатичная настойчивость Беттины в конце концов начала раздражать Гёте,

тем более что их отношения уже не были безоблачными. Но не одна Беттина мечтала о встрече между двумя носителями немецкого гения: среди друзей Бетховена был молодой человек из прекрасной семьи — Франц Олива, банкир, что не мешало ему быть образованным музыкантом. Иногда он, как и другие, исполнял при Бетховене роль секретаря. И вот его отправили гонцом к Гёте с письмом от упорного Людвига. Впрочем, в письме он выказывал величайшее смирение: «Беттина Brentano уверила меня, что Вы примете меня благосклонно и даже дружески. Я не могу и помыслить о таком приеме: ведь я в состоянии приблизиться к Вам лишь с величайшим благоговением, с невыразимо глубоким чувством преклонения перед Вашими великолепными творениями».

Гёте получил письмо 4 мая 1811 года. На сей раз он ответит — без спешки. И Бетховен два месяца спустя наконец-то получит долгожданный знак: великий человек получил его дружеское письмо через посредство герра фон Оливы с превеликим удовольствием; он никогда не слышал ни одного из его произведений, исполняемых великими музыкантами, и не надеялся иметь однажды случай увидеть их автора за роялем и насладиться его необыкновенными дарованиями. И далее: «Добрая Беттина Brentano, несомненно, заслуживает оказанного ей Вами участия. Она говорит о Вас с восхищением и живейшей симпатией и считает часы, проведенные с Вами, среди счастливейших в своей жизни. <...> Вы наверное найдете в Веймаре прием, достойный Ваших заслуг. Но никто так не заинтересован в Вашем приезде, как я, от всего сердца благодарящий Вас за всё добро, что Вы мне уже сделали».

Эти слова — образец дипломатического лицемерия, но Бетховен ликует. Гёте, великий Гёте ответил ему! Наверное, он умерил бы свой восторг, если бы знал, что сказал писатель о его музыке своему другу Сюльпису Буассере, пока Олива, бывший у него в гостях, играл ему одно из произведений Бетховена: «Искусство это стремится всё объять, но при том всегда растворяется в элементарном, хотя порой и сопряженном с нескончаемой красотой. Вот, взгляните-ка, чем не дьявольская вещь, и вот здесь, какую прелесть, какое великолепие сотворил этот человек, да только не выдержал, бедняга, его уже нет, да и не могло быть иначе: кто так балансирует на краю бездны, тот должен погибнуть или сойти с ума, здесь пощады не жди». «Нам, старикам, впору впасть в ярость, когда мир вокруг нас приходит в упадок, возвращаясь к своему исходному состоянию, пока — но когда? Бог весть — не начнется обновление». Человек эпохи Просвещения смотрит, как старый мир погибает под ударами романтизма, нанесенными и им самим, и от этого безутешен. А встречи Бетховена с

Гёте, краткие и бурные, состоятся только в следующем году.

Самое замечательное сочинение, написанное в 1811 году, — трио опус 97 для фортепиано, скрипки и виолончели «Эрцгерцог», посвященное эрцгерцогу Рудольфу: крупное произведение камерной музыки, пространное и лиричное, исполненное выразительности с оттенком умеренности и благородства. Бетховен написал его в марте, пока эрцгерцог, поранивший палец и поглощенный празднествами, реже ему надоедал, требуя уроков. Он написал также два произведения на заказ — «Афинские развалины» и «Король Стефан» для предполагаемого открытия театра в венгерском Пеште. Он преследовал свои интересы: хотел получить должность капельмейстера, а венгерский сейм, собиравшийся избрать нового палатина, подумывал об эрцгерцоге Рудольфе. Он сократит свое пребывание в Теплице — и узнает, что планы рухнули, эрцгерцог отказался от поста. Значит, напрасно он всё это сочинял? Но тот, в чьей душе не раздавались звуки турецкого марша из «Афинских развалин», не знает, что такое буйный экстаз в музыке...

«Бессмертная возлюбленная»

Итак, летом 1811 года Бетховен впервые жил в Теплице, в Богемии. Это курортный город, где лечат в основном от астении; врач Бетховена посоветовал ему туда поехать, чтобы избавиться от глухоты, причиной которой считали недостаток подвижности слуховых косточек. Странные блуждания медицины.

Кто сказал, что он неуклюжий медведь? Теплице было светским местом, его посещали люди из «приличного общества», немного приблизившие Бетховена к по-прежнему недосыгаемому Гете. Он завел там важные знакомства — с Рахель Левин и ее женихом, писателем Карлом Августом Фарнхагеном фон Энзе. Блестящая и образованная женщина, Рахель принадлежала к среде еврейских финансистов и держала в Берлине известный салон, где собирался цвет «романтиков». Они оба были друзьями Гете, ценившего богатых людей. Рахель была старше своего жениха лет на пятнадцать, что делало их союз маловероятным и хрупким (Фарнхаген был не прочь приударить за женщинами). Но они подружились с Бетховеном, и Фарнхаген оставил необычайно теплое воспоминание о композиторе:

«В последние дни лета я познакомился в Теплице с Бетховеном и встретил в этом человеке, которого напрасно считают диким и нелюдимым, превосходного артиста с золотым сердцем, возвышенный ум и великодушную дружбу. Он сразу же оделил нас тем, в чем упорно отказывал князьям: сыграл нам на рояле. Я скоро близко сошелся с ним, и его благородный характер, нескончаемые флюиды дыхания Божия, которые я со священным трепетом ощущал в непосредственной близости от этого, кстати, совершенно спокойного человека, так сильно привязали меня к нему, что я во весь день не замечал неудобств общения с ним, которое вскоре стало утомительным из-за его глухоты».

А Рахель... Завязался ли между ними роман тем летом 1811 года, пока молодой поэт волочился за красотками? Некоторые так и думали: Бетховен любил подвизаться в тени мужей или женихов — хороший предлог, чтобы не брать на себя лишних обязательств. Но более вероятно, хотя одно

другому не мешает, что Бетховен в Теплице находился под сильным впечатлением и испытывал влечение к юной особе, сопровождавшей поэта Христофа Августа Тидге, автора стихотворения «Надежда», которое он положил на музыку в 1804 году для Жозефины Дейм. Речь об Амалии Зебальд, певице, к которой Бетховен на краткое время воспылил нежными чувствами, о чем говорит приписка к письму Тидге: «Амалии — пламенный поцелуй, если только никто этого не увидит». Некоторые даже видели в Амалии «бессмертную возлюбленную» — таинственную женщину, вдохновившую его в следующем году на письмо, по поводу которого было сломано столько копий.

Это письмо относится к первым числам июля 1812 года. Бетховен пережил тяжелый год. Денежные проблемы не давали ему покоя. Война подорвала финансы Австрии, пришлось провести серьезную девальвацию: рента Бетховена теперь почти ничего не стоила. Он негодовал на венцев и «австрийское варварство», строил новые планы отъезда, которые быстро рушились. Он собирался уехать в Англию, тем более что угроза войны замаячила снова: Наполеон готовился пойти на Россию.

В начале июля Бетховен вновь оказался в Теплице с заездом в Прагу.

После его смерти в его бумагах (вместе с Гейлигенштадтским завещанием) нашли это письмо. Если бы требовался документ, чтобы овеять флером легенды в целом трудную и несчастную жизнь, лучшего не стоило и искать. Это письмо вызвало почти столько же вопросов, толкований, предположений, догадок, гипотез, сколько какое-нибудь Евангелие. Оно не сообщает нам ничего такого о Бетховене, его характере, любовных переживаниях, чего мы бы не могли предугадать. Оно просто окутывает один момент его жизни тайной, в которой свершаются судьбы. Бетховен приехал в Теплице 5 июля, в четыре часа утра, проделав трудный путь. На следующий день он написал:

«Утром 6 июля.

Мой ангел, мое всё, мое я, только несколько слов, и то карандашом (твоим!)... Зачем этот глухой ропот там, где говорит необходимость! Разве может существовать наша любовь иначе, как при отречении, при ограничении наших желаний? Разве ты можешь изменить то, что ты не всецело моя и я не весь твой? О Боже! Взгляни на чудную природу и успокой свой дух относительно неизбежного. Любовь требует всего и требует по праву, так и ты по отношению ко мне, и я в отношении тебя, — только ты так легко забываешь, что я должен жить для себя и

тебя... Будь мы навсегда вместе, ты так же мало, как и я, чувствовала бы эту печаль. Я надеюсь, что мы скоро увидимся... И сегодня я не могу сказать, какие размышления приходили мне в голову в эти дни относительно моей жизни. Если бы мое сердце находилось возле твоего, их бы, конечно, не было. Моя душа полна желанием сказать тебе многое. Ах, бывают минуты, когда я нахожу, что слова — ничто. Ободришь, оставайся моим верным, единственным сокровищем, мое всё, как я для тебя! А что нам суждено и что должно быть, то ниспошлют боги.

Твой верный Людвиг».

«6 июля вечером.

Ты страдаешь, мое самое дорогое существо... Ах, где я — там и ты со мной! Вместе мы достигнем того, что соединимся навсегда. Что за жизнь так, без тебя!!! Меня преследуют люди своею добротой, которую я так же мало желаю заслужить, как и заслуживаю. Унижение человека перед человеком причиняет мне боль, и когда я рассматриваю себя в связи с мирозданием, — что я и что тот, которого называют Всевышним?.. Как бы ты меня ни любила — всё же я люблю тебя сильнее, — не скрывайся никогда от меня, — покойной ночи. Ах Боже, так близко! Так далеко! Разве не небо — наша любовь? Но она так же незыблема, как свод небесный!»

«7 июля.

Доброго утра! Еще в постели мои мысли несутся к тебе, моя бессмертная возлюбленная, — то радостные, то грустные в ожидании, услышит ли нас судьба. Жить я могу только с тобой — или совсем не жить. Да, я решил блуждать вдали от тебя, пока не буду в состоянии кинуться к тебе в объятия, назвать тебя совсем моею и вознестись вместе с тобою в царство духов. Да, к несчастью, это должно быть так! Ты себя сдержишь, ты знаешь мою верность тебе — никогда не может другая овладеть моим сердцем, никогда, никогда! О Боже, почему надо бежать того, что так любишь? Но это неизбежно — жизнь моя теперь полна забот. Твоя любовь делает меня счастливым и несчастным в одно и то же время. В мои годы я нуждаюсь в некотором однообразии, в ровности жизни; может ли это быть теперь, при наших отношениях? Будь покойна; только смотря покойно вперед, мы

можем достигнуть нашей цели — быть вместе. Вчера, сегодня — как страстно, со слезами, я рвался к тебе, тебе, тебе, — моя жизнь, мое всё! До свидания! — О, люби меня, никогда не сомневайся в верном сердце твоего Л.

Вечно твой, вечно моя, вечно вместе».

Попытка разрешить загадку «бессмертной возлюбленной» стала обязательным этапом для исследователей. Прежде чем привести различные — и многочисленные — гипотезы и разгадку, которая кажется очевидной на момент написания этой книги (пока не появится новая), позволим себе несколько замечаний.

Во-первых, это письмо было найдено у Бетховена, отсюда два предположения: либо оно так и не было отправлено, либо возвращено ему или отдано обратно по соображениям деликатности. Если верна первая версия, значит, Бетховен считал его неуместным, неподобающим, тщетным, свидетельством любовного увлечения, сильно похожего на пароксизмальный приступ. Известно, что этот одержимый страстями, но слабовольный человек порой переживал приступы, близкие к бреду, напоминающие мифоманию. Сам тон письма передает состояние, в котором эротическое возбуждение примешивается к использованию традиционных символов из немецких сказок: странствие через темный лес грозовой ночью (впрочем, это подлинное обстоятельство), обряд посвящения перед впадением в экстаз. Что же до мечты о совместной жизни и счастье вдвоем, вечно отвергаемый Бетховен положил ее в основу своей любовной психики, сочетающей желание и страх, *wishful thinking*^[13] и неискренность, которую, наверное, не вполне осознавал. Когда кризис миновал, он попросту убрал это письмо к прочим бумагам, словно протрезвев. Если же письмо прислали назад, всё еще проще: его иллюзии по поводу чувств предмета его страсти в очередной раз оказались развеяны.

Остается узнать, кто эта женщина, которой предназначена пышущая страстью проза. На сцену выходят ищeyки. Долгое время они не могли прийти к согласию о том, в каком году было написано письмо, и по-прежнему расходятся по поводу личности адресатки. Но верно и то, что за два века исследования существенно продвинулись вперед: были обнаружены новые документы, полицейские рапорты, позволяющие проследить за перемещениями «объектов» по записям в гостиничных журналах, письмам, и сегодня год уже не вызывает сомнений: 1812-й.

Однако Шиндлер, считавший себя близким к Бетховену и его единственным другом, автор его первой биографии и виновник

уничтожения множества тетрадей, считает, что знакомство состоялось в 1806 году, а то и в 1803-м, и что «бессмертная возлюбленная» — Джульетта Гвиччарди. Тейер, первый серьезный биограф Бетховена, чья книга была исправлена и дополнена Дейтерсом, а затем Элиотом Форбсом в 1964 году, не высказывается на этот счет. Мнения других биографов разделились между двумя сестрами фон Брунsvик, Терезой и Жозефиной. Но в то время сестры, в особенности Жозефина, уже не присутствовали в жизни Бетховена. Упоминали и об Амалии Зебальд. И даже о новой знакомке, встреченной в Теплице в предыдущем году, — Рахели Левин.

Мейнард Соломон в тщательном, интеллектуальном исследовании, которое разрешает загадку, как ребус, и читается, как детективный роман имперской эпохи, сопоставляет факты, применяет метод исключения и дедукции и приходит к единственно верному, на его взгляд, решению: «бессмертная возлюбленная» — это Антония фон Brentано, урожденная Антония фон Биркеншток, невестка Беттины. Эта меланхоличная, хрупкая молодая женщина, так и не освоившаяся в чужих краях, на которую Бетховен изливал в Вене сокровища своего таланта пианиста как близкий, чуткий и скромный друг, сыграла заметную роль в его духовной жизни. Десять лет спустя он посвятит ей «33 вариации для фортепиано на тему вальса Диабелли» (opus 120) — памятник фортепианной культуры.

Доказано, что Антония фон Brentано находилась в Праге в начале июля 1812 года, где Бетховен мог ее видеть (письмо влюбленного отмечено недавним бурным переживанием), а затем в Карлсбаде, куда и должно было быть послано письмо. И Бетховен чувствовал уверенность, что скоро вновь ее увидит: в самом деле, летом он еще будет пребывать в Праге.

Разумеется, этот набор доказательств не создает полной уверенности. Да так ли уж это важно?

Несколько дней спустя, 19 июля 1812 года, всё там же, в Теплице, Бетховен наконец-то встретился с Гёте! По настоянию Фарнхагена великий писатель сам нанес ему визит.

Часто бывает, что две исключительные личности при встрече не знают, что сказать. Особые миры, соперничество, параллельные пути, которые не пересекутся... К тому же дружба, это особое состояние души, не возникает по приказу. Они такие разные: Гете — утонченный, эlegantный, светский, настолько же тонкий политик, как великий писатель, и Бетховен — прямой, без выкрутасов, цельный и неопрятный. Впрочем, они судили друг о друге не слишком сурово. «Придворный воздух очень нравится Гёте. Больше, чем следовало бы поэту, — проницательно писал Бетховен. — Стоит ли говорить о смешных замашках виртуозов, если поэты, обязанные быть

первыми учителями нации, готовы забыть всё ради этого ложного блеска!» Гёте же был впечатлен и в день их самой первой встречи написал жене: «Я никогда не видел художника более сосредоточенного, энергичного, проникновенного. Прекрасно понимаю, что его поведение должно казаться необычным всем остальным». В начале сентября Гёте писал Цельтеру: «Я познакомился с Бетховеном в Теплице. Его талант поразил меня; но, к сожалению, это совершенно необузданная натура. Конечно, он вправе считать весь свет отвратительным, но это не делает его привлекательнее ни для себя самого, ни для других».

Что произошло во время этих встреч? Они разговаривали, пытались приручить друг друга. Бетховен играл для Гёте на рояле. К этим дням относится, возможно, вымышленный эпизод, поскольку рассказала о нем много лет спустя (в 1832 году) Беттина Brentano, к тому времени поссорившаяся с писателем, а главное, с импозантной фрау Гёте. Прогуливаясь под ручку по городскому саду и беседуя, Бетховен и Гёте повстречались с императорской четой. Гёте «высвободил свою руку и, сняв шляпу, стал сбоку, в то время как Бетховен, с засунутыми в карманы руками, прошел между герцогов и их свиты и лишь слегка дотронулся до шляпы, когда они расступились, чтобы дать ему дорогу, дружески приветствуя его. Подождав Гете, который пропустил их мимо себя с глубокими поклонами, Бетховен сказал: „Я вас ждал, потому что почитаю и уважаю вас, как вы того заслуживаете, но тем лицам вы оказали слишком много чести“».

Чудесная история. Если этого не было на самом деле, придумано прекрасно.

Бетховен и Гете больше не увидятся. Два самых замечательных немца своего времени разминутся. Ни в одном из своих сочинений Гёте не делает ни малейшего намека на Бетховена. И все письма музыканта отныне останутся без ответа.

В конце июля он уехал из Теплице в Карлсбад и дал там благотворительный концерт 6 августа. Увиделся ли он с «бессмертной возлюбленной»? Известно, что Антония Brentano находилась там в тот момент вместе с мужем. Вернувшись в Теплице в холодном дождливом сентябре, он возобновил знакомство с Амалией Зебальд, протекавшее под знаком доброго товарищества с оттенком легкого флирта. Он позволял называть себя тираном, каким иногда и был, развивал успех в шутовском тоне, иногда высказываясь более определенно. На самом деле, ему было нехорошо, он заболел. Амалия навещала его, когда он мог ее принять, стараясь заботиться о нем. Влюблена? Всю свою жизнь Амалия будет

держат при себе прядь волос Бетховена, «срезанную с его головы в Теплице в конце сентября 1812 года»...

Посреди этих встреч на высшем уровне и любовной лихорадки он находил время поработать по своему обыкновению, то есть постоянно. Искусство не терпит ни отдыха, ни перерывов. У Бетховена всегда была при себе записная книжка, в которой он помечал идеи, приходившие ему в голову. В тот год он завершил Седьмую симфонию (ля мажор, опус 92). Где он черпал силы для сочинения этого внушительного произведения, законченного в апреле, с такой красивой оркестровкой и таким энергичным ритмом, что Вагнер назвал ее «апофеозом танца»? Это настоящий праздник, сатурналия, взрыв нечеловеческой радости, выражающий чувство освобождающего триумфа, — именно так ее восприняла публика на концерте 8 декабря 1813 года, где ее исполнили вместе с «Победой Веллингтона, или Битвой при Виттории» (опус 91). В аллегretto величественный ритм марша сочетается с лирической задумчивостью, поднимающейся до божественных высот. Публика, растроганная до слез, потребовала сыграть его на бис во время первого исполнения.

И тогда же, летом 1812 года, столь богатого на события, он написал Восьмую симфонию — «симфонийку в фа мажоре» (опус 93), которая кажется почти торопливой сменой частей, но выражает постоянное ликование. У Бетховена была слабость к этой симфонии, понравившейся меньше, чем Седьмая, и встретившей прохладный прием. Он был этим уязвлен, считая, что она «гораздо лучше».

Осенью 1812 года произошел любопытный эпизод, бросающий тень на моральные принципы Бетховена. Его младший брат Иоганн, аптекарь из Линца, вступил в связь с молодой особой сомнительных нравственных устоев Терезой Обермейер. Ревность? Приступ стыдливости? Клановые предрассудки? Затаенная обида, искавшая лишь предлог, чтобы вылиться в тиранию? Правда, Тереза родила дочь неизвестно от кого. Бетховен тотчас помчался в Линц. Он был в бешенстве: обругал брата, подрался с ним (в семье Бетховенов споры решали кулаками). Он хотел, чтобы эта женщина исчезла из жизни Иоганна. Даже обратился к городским властям и епископу, чтобы ее прогнали. Дело затянулось на целый месяц. В конце концов брат сделал ход конем: женился на своей любовнице. Людвиг бранился, присутствуя на венчании (он-то никак не мог вступить в брак), и на следующий же день вернулся в Вену. Но во время этой жалкой семейной трагикомедии он закончил свою Восьмую симфонию...

Депрессия

Слишком много работы, напряжения, волнений и любовных разочарований. Его творчество огромно, великолепно, исключительно, а его жизнь — катастрофа. После эпизода с Иоганном, которого он, возможно, слегка стыдился, в душе остался горький осадок. Странная семья. И с братом Карлом было не лучше. Людвиг обвинял его в краже рукописей, которые часто терялись в домашнем кавардаке. Однажды он ворвался к Карлу, стал ругать, посыпались удары. Жена Карла, к которой мы скоро еще вернемся, попыталась их растащить. Карл достал ноты из какого-то ящика. Людвиг бросился ему на шею: прости, прости меня. Брат его прогнал. Через некоторое время они встретились на мосту Фердинанда. Карл, уже болевший туберкулезом, был похож на живого мертвеца. Людвиг осыпал его поцелуями, усадил в фиакр, чтобы отвезти домой. Прохожие ошеломленно взирали на эту сцену.

Нехватка денег становилась тревожной. Ренту ему теперь выплачивали эпизодически. Князь Кински, один из его меценатов, упал с лошади и умер. Только эрцгерцог Рудольф преданно продолжал его поддерживать.

В 1813–1818 годах «выработка» Бетховена существенно уменьшилась. Ему словно требовалась передышка после такого выброса творческой энергии и создания стольких шедевров. Эту относительную паузу можно объяснить событиями в его жизни. Но пока, в конце 1812 года и в первые месяцы 1813-го, у его апатии есть одна главная причина: он подавлен, впал в депрессию. Этого слова тогда не существовало, но само явление было: его называли меланхолией или болезнью века, если придерживаться тенденций романтизма. От нее иногда умирали — покончив с собой или зачахнув.

Он страдает и начинает вести дневник. Вот записи за конец 1812 года:

«Покорность, беззаветная покорность судьбе! Только она поможет тебе пойти на жертвы, которых требует служение. О, тягостная борьба! Готовь дальнейшее путешествие всеми способами. Делай всё необходимое для осуществления твоего самого заветного желания, и в конце концов тебя будет ждать удача. Ты не должен более жить для себя — только для других; для тебя нет более счастья, как только в тебе самом, в твоём искусстве. О Боже, дай мне силы победить себя! Меня ведь ничто теперь не

должно привязывать к жизни. Во всяком случае, с А. всё кончено».

«А»? Как не подумать об Антонио Брендано? Все его мечты о счастье рухнули. «Источник иссякает», — напишет он. Источник вдохновения?

Он запустил себя. Летом 1813 года в Бадене он был больше похож на бродягу, чем на великого музыканта на отдыхе.

Однако в том году он написал произведение, которое наделало шуму во всех смыслах этого слова: «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории». Его «симфония в двух частях» несколько ошарашивает, и это мягко сказано. Сам Бетховен говорил о ней: «Это глупость». Злые языки, к которым мы, конечно, не принадлежим, называли ее музыкой глухого.

Произведение было написано по заказу Иоганна Непомука Мельцеля, мастера-«золотые руки», состоявшего механиком при венском дворе. Он изготовил слуховые рожки для великого глухого, изобрел метроном и несколько причудливых инструментов, в том числе пангармоникон^[14], уговорив Бетховена сочинить для него что-нибудь «патриотическое». Он даже подсказал план произведения. Потом он заявит на него права, и Бетховен начнет с ним тяжбу, которая угаснет сама собой после отъезда Мельцеля в Америку. Кстати, скромные возможности инструмента вынудили Бетховена оркестровать всё произведение.

«Битва при Виттории» — эстетическая диверсия, гигантский фарс, «музыкальная шутка», гротескная пародия на его собственный героический стиль, завершающаяся «Боже, храни королеву!» («God Save the Queen!», гимн Великобритании.) Во всяком случае, это большой регресс, подтверждаемый и другими произведениями той поры — хор «Германия» (си-бемоль мажор, WoO 94) или кантата «Момент славы». В день концерта, 8 декабря 1813 года, состоялась символическая реконструкция сражения при Виттории: по залу маршировали войска, стреляли пушки. Эту бессмысленную какофонию исполняли в один день с Седьмой симфонией (ля мажор, опус 92)... и она имела такой же успех, если не больший. Правда и то, что атмосфера экзальтированного патриотизма, царившая тогда в Вене, могла ослепить — или оглушить — публику, понимавшую, что победа Веллингтона при Виттории была для Наполеона началом конца. Кроме того, зрелище удалось на славу: Сальери и Гуммель были при пушке, Мейербер^[45] бил в большой барабан, а Бетховен стоял за дирижерским пультом и не слышал ничего, кроме большого барабана.

В итоге «Битву при Виттории» исполнили еще несколько раз: 12 декабря, 2 января и 27 февраля — в этот день Бетховен впервые представил

и свою Восьмую симфонию (фа мажор, опус 93). «Битва» стала произведением, принесшим ему больше всего денег.

В апреле 1814 года, вернувшись к серьезным вещам, он сам сидел за роялем во время первого исполнения трио «Эрцгерцог» на вечере, устроенном скрипачом Шуппанцигом. Успех, как и беда, не приходит в одиночестве: в театре Каринтии решили возобновить постановку «Фиделио». Все знали, что Бетховен не смирился с неудачей 1805 года. Он согласился, потребовав права переработать свое произведение; редкий артист может похвалиться тем, что ему дали шанс реабилитироваться после столь оглушительного провала. Но упорство принесло свои плоды: новое либретто, написанное Георгом Фридрихом Трейчке, режиссером из Императорской оперы, сильно переделанная партитура. 23 мая 1814 года наконец-то состоялся триумф, купленный ценой невероятных трудов: новая увертюра, сокращение дуэтов и трио, а главное — введение большого финального хора, который придал всему произведению истинно грандиозный размах, как будто Девятая симфония уже была в разработке...

Короче, всё хорошо? Новые удачи, венчающие собой — наконец-то! — прежние, даже давнишние труды. Но внешность обманчива. Кризис еще не преодолен. В начале 1814 года его подкосил запелляционный приговор врачей. «Решение врачей о моей жизни, — записал он в дневнике. — Если спасения нет, должен ли я прибегнуть к...?» Несмотря на то что часть слов вычеркнута дураком-переписчиком, общий смысл ясен: он думает о самоубийстве. Уже не в первый раз. Каким «неизлечимым» недугом он поражен? Загадка. Новый приступ сифилиса? Эту гипотезу выдвигает Мейнард Соломон; не опираясь на неопровержимые доказательства, она всё же основывается на кое-каких серьезных указаниях. Весь 1813 год, после любовных неудач, Бетховен поддерживал переписку с Цмескалом; она совершенно прозрачна для тех, кто умеет читать между строк, речь идет об услугах проституток. Он называет их «крепостями» или «полуразрушенными крепостями», в которых «пушки уже проббили бреши». В слегка завуалированной форме друзья обмениваются информацией об этих «болотистых местностях». «Я предпочитаю вторую половину дня, около половины четвертого или в четыре», — пишет Бетховен. И помечает в своем дневнике, словно признаваясь в том, как отвратительна ему любовь за деньги: «Без союза душ услаждение чувств остается животным актом».

Как бы то ни было, острый кризис понемногу притупился, благо пришел успех. Бетховен принадлежит к тем людям, которые существуют благодаря работе и думают, что явились на свет, чтобы осуществить важную миссию. «Много надо совершить на земле. Делай это быстрее!» —

записал он в своем дневнике в 1814 году. И потом, осень принесла ему «минуту славы», как пишет Шиндлер, причем на сей раз усомниться в этом не было причин: он на вершине своей карьеры в плане общественного и светского признания.

В музыке он ныне признанный авторитет, величайший современный композитор. Ветер попутный. Политические воззрения и дружба с «либералами» по-прежнему делают его подозрительным, но события словно подтверждают его правоту: Бетховен считается патриотом и идеальным выразителем немецкой души. С ним здороваются на улице.

Именно в этот момент в жизни композитора, с подачи скрипача Шуппанцига, появился молодой человек, который сыграет весьма спорную роль в судьбе бетховенского наследия, — уже упоминавшийся нами Антон Шиндлер, пиявка, присосавшаяся к жизни и творчеству Бетховена; такие порой встречаются в окружении великих людей.

И вот Венский конгресс, мастерски организованный Меттернихом, преданным императору душой и телом. После походов Наполеона предстоит заново вычертить контуры Европы, а главное — вернуть старый порядок. История любит фарс. Бетховен, которого чествуют по этому случаю, приглашая в общество коронованных особ как официального музыканта, героя австрийского патриотического движения, — автор «Битвы при Виттории». Он знает об этом и ворчит. Это всё равно, как если бы гениального Феллини хвалили за рекламный ролик о спагетти. Какой самообман! Однако 25 января 1815 года он дал концерт императорам и королям, которые слушали его в благоговейном молчании. Его последний концерт как пианиста.

Как не потерять голову от такого поклонения? Оставшись самим собой. Собрание государей, королей, императоров не произвело на него никакого впечатления. Он даже не потрудился сделать вид, будто это не так. Эрцгерцог Рудольф дошел до того, что заказал ему музыку для конных состязаний, — и получил в ответ короткий смешок и резкий ответ. Пора кончать эту комедию.

Венский конгресс произвел переворот в его жизни и творчестве. Он познал славу: он знает, что она иллюзорна, основана на недоразумениях и неверных установках, уязвляющих его в душе. Бетховен, которого восхваляют, делают символом патриотического обновления, — это не он. Ничего общего. Бетховен только один.

Карл

1815 год. После успеха — одиночество. Венский конгресс продолжался до июня, направляемый твердой рукой Меттерниха, которому противостоял ловкий Талейран, сумевший избежать для Франции высшего унижения. Посреди празднеств, задаваемых австрийским двором, Бетховен отошел в тень. Именно такой ценой он сможет вернуться к себе, к музыке, черпая в самом себе силы для создания музыкальных монументов последних лет, благодаря которым он останется в истории как величайший новатор и самый глубокий композитор своего времени.

Он зажил аскетом. Вкусив сомнительных плодов славы, которую он считал поверхностной, композитор словно очистился. Другу Аменде, напомнившему о себе из Курляндии, где он жил с женой и детьми, он написал такие грустные и многозначительные слова:

«Я тысячу раз думаю о тебе, о твоей патриархальной простоте, и как часто я желал быть окруженным людьми вроде тебя. Вот только ради моего блага или ради блага других, Судьба препятствует моим желаниям. Я хочу сказать, что живу почти один в этом городе, самом большом в Германии, поскольку должен жить вдали от всего, что люблю или что мог бы полюбить».

Творческий процесс окончательно замедлился. Не из-за того ли, что он испортил свое перо произведениями, недостойными себя? Несколько лет тому назад он накропал «Шотландские песни» по заказу издателя Томсона. Кое-какие из них достаточно добротны и даже красивы, но всё это пахнет зарабатыванием на хлеб. Он словно боксер, отправленный в нокаут, которому нужно найти силы для продолжения боя. На это уйдет еще три долгих года. Не полного бесплодия, а раздумий, чтения, духовного обновления. Приближается возраст мудрости: он читает индийских философов, в частности Бхагаватгиту. Его духовный поиск нашел отражение в дневнике:

«Блажен тот, кто, научившись покорять свои страсти, направляет энергию на выполнение задач, поставленных жизнью, не заботясь о результате. Целью усилий должно быть действие, а

не то, что оно даст. <...> Ищи прибежище единственно в мудрости, ибо цепляться за результаты есть источник несчастья и страданий. Истинному мудрецу нет дела до того, что хорошо и что дурно в этом мире».

Он возобновил теплые отношения с графиней Марией Эрдеди. Бетховен посвятит ей Четвертую (до мажор, опус 102 № 1) и Пятую сонаты для фортепиано и виолончели (ре мажор, опус 102 № 2). Как прекратилась их ссора? Графиня всегда питала горячую привязанность к непереносимому Людвигу. Она написала ему — вот и всё. Он ответил ей с упоением: конечно же он ее не забывал, часто справлялся о ее хрупком здоровье. В том году они обменялись многими письмами, в которых часто звучит тревога Людвигу: ему самому нездоровится, а брат Карл совсем плох.

Карл умер 15 ноября 1815 года, сгорев от чахотки. В первом завещании он назначил брата опекуном своего сына Карла — у него ведь есть сын, ему девять лет. Накануне смерти он сделал приписку, уточнив, что опекунами будут и его жена, и брат Людвиг.

Это было начало долгого судебного процесса, в общем, довольно грязного, который затянется до 1820 года!

Карл женился в 1805 году на некоей Иоганне Райс. Бетховен не испытывал к ней родственных чувств, и это еще мягко сказано. Через год родился мальчик, которого назвали в честь отца. Супруга оказалась непрезентабельной, по меньшей мере по критериям Бетховена: довольно легкомысленная женщина, она была приговорена в 1811 году к месяцу тюрьмы за какое-то темное дело с ложным обвинением. Но это еще не всё: «Царица ночи», как прозвал ее Людвиг, намекая на «Волшебную флейту» Моцарта, казалась ему безответственной, далеко не самой порядочной, похотливой и неспособной хорошо воспитать своего сына. И Бетховен тем легче убедил себя во всех этих неприглядных вещах, что ему до безумия хотелось забрать ребенка себе.

Он мучился от желания быть отцом. Из-за постоянного провала matrimониальных планов в его душе накопилось разочарование, превратившееся в навязчивую идею. В племяннике Карле он видел сына, которого ему не суждено иметь. И чтобы стать его опекуном, он в буквальном смысле слова сорвался с цепи, обвинив невестку в том, что она отравила его брата.

Бедный Карл. Его единственное несчастье (или счастье?) в том, что он сын не Людвигу, а его брата и недалекой матери, которую «можно купить за

20 дукатов», как зло утверждал композитор — вероятно, всё же преувеличивая. Потомки часто представляли Карла хулиганом, шалопаем, дураком. Слегка поспешно вынесенное суждение: Карл был обыкновенным мальчиком, скорее хорошим, потом заурядным подростком со свойственным этому возрасту поведением. Кстати, учился он прилично, хотя звезд с неба не хватал, и прожил довольно счастливую жизнь. Как только представился его дядя...

Бетховену 45 лет. Хотя он уже изнурен болезнью, почти совсем оглох, подорвал свои силы излишествами (он охотно залечивал раны в тавернах), это еще молодой мужчина. Он перенес на Карла всепоглощающую жажду отцовской любви, проекты несостоявшегося воспитателя, начитавшегося Жан Жака Руссо. Он ни перед чем не останавливался: систематически шельмовал мать, не гнушался клеветой и оскорблениями, резко противился тому, чтобы Иоганна виделась с сыном — он еще не созрел для атараксии, провозглашаемой восточными мудрецами.

Он добился опекуна 9 января 1816 года после баталий в суде, во время которых предстал не в лучшем свете. Но Иоганна не собиралась этого так оставлять: она перешла в контратаку. В результате от тяжбы к тяжбе, разрываясь между матерью и дядей, Карл прожил несчастное, во всяком случае бурное детство и отрочество.



*Эрцгерцог Австрийский Рудольф. Художник И. Б. Лампи Старший.
Первая половина XIX в.*



Бетховен за сочинением «Пасторальной симфонии». Цветная литография. 1834 г.



Бетховен за работой дома. Художник К. Шлёссер. Около 1811 г.



Тереза Мальфатти. Начало XIX в.



Беттина Брентано-Арним. 1800-е гг.



Рахель Фарнхаген фон Энзе (урожденная Левин). Около 1800 г.



Певица Амалия Зебальд. Начало XIX в.



Антон Феликс Шиндлер. Фотография. 1862 г.



Иоганн Вольфганг фон Гёте. Художник Й. К. Штилер. 1828 г.



Бетховен. Гравюра Б. Хёфеля по оригиналу Л. Летронна. 1824 г.



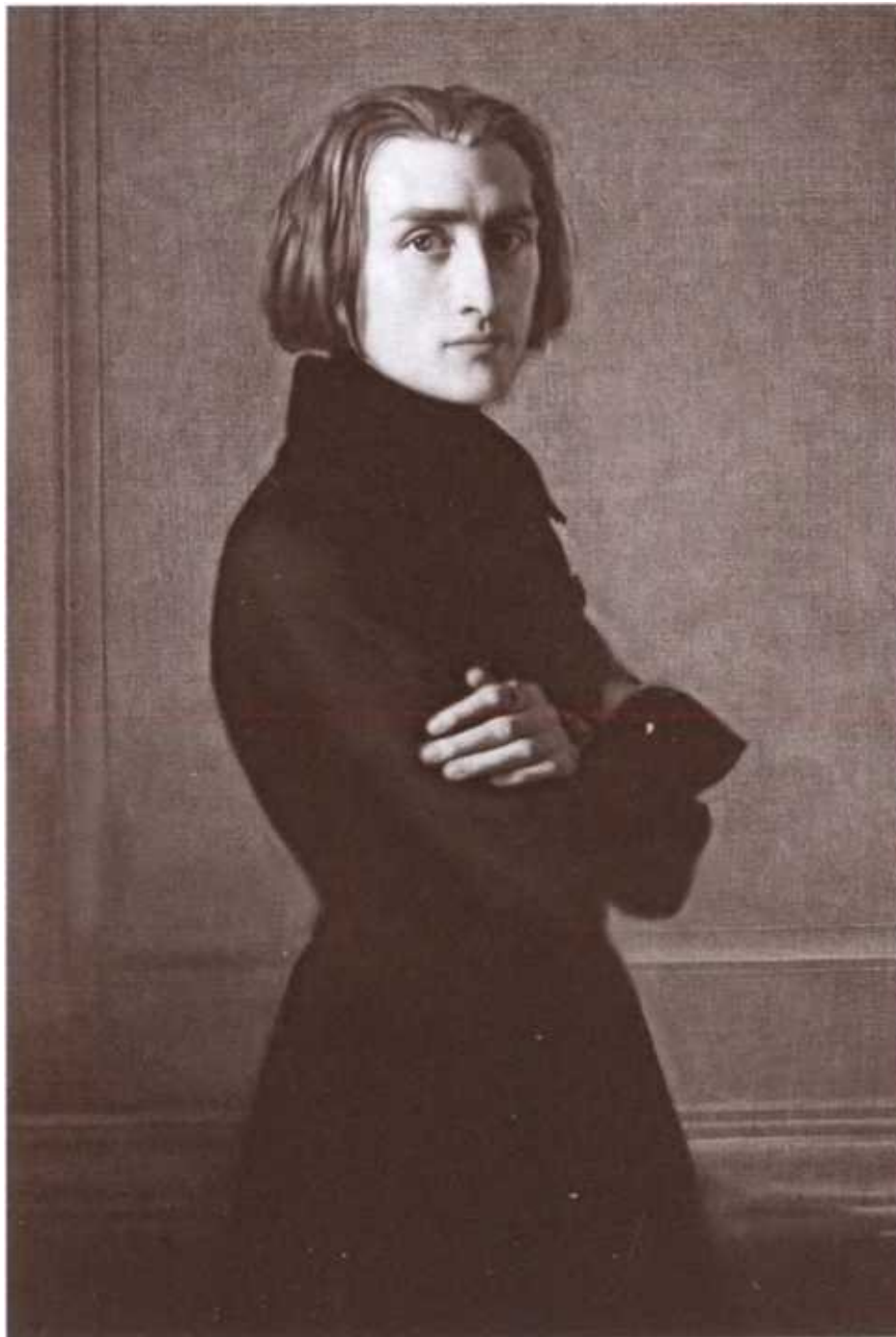
Встреча Гёте и Бетховена с императорской четой в Теплице в июле 1812 года. Литография с картины Р. Ромлинга. 1810-е гг.



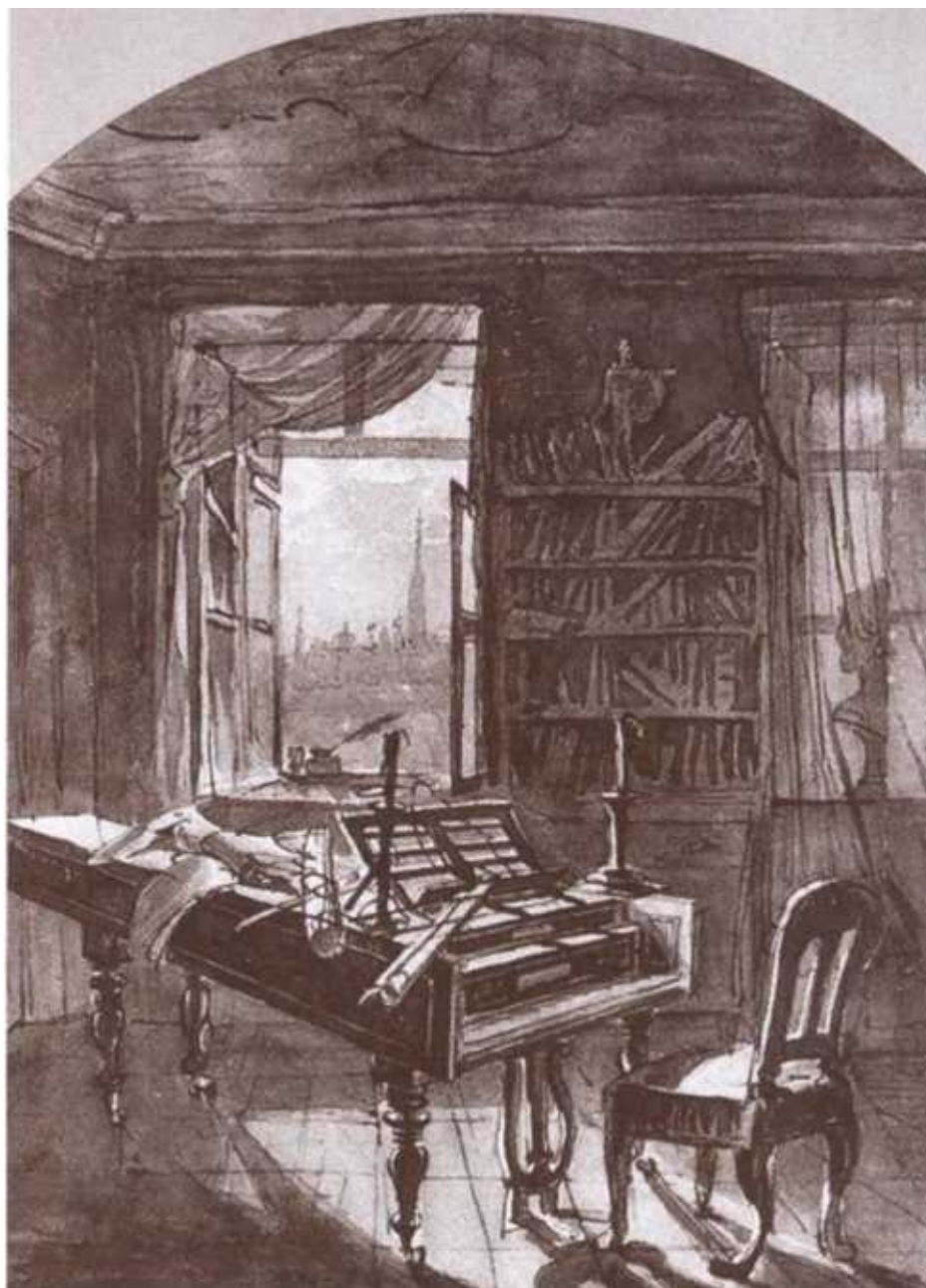
Прижизненная маска. Скульптор Ф. Кляйн. 1812 г.



Бетховен. Художник Й. В. Мэлер. Около 1815 г.



Ференц Лист. Художник Л. Леманн. 1839 г.



Рабочая комната Бетховена. Художник И. Непомук. Около 1827 г.



Бетховен. Художник А. Клобер. 1818 г.



Бетховен. Зарисовки художника И. П. Лизера. 1815 г.



Бетховен. Художник Ф. Г. Вальдмюллер. 1823 г.



Похороны Бетховена. Художник Ф. К. Штёбер. 1827 г.



*Могила Людвиг ван Бетховена на Центральном кладбище Вены.
Современное фото*



Памятник Бетховену в Вене. Скульптор К. фон Цумбуш. 1880 г.

Говоря о том, что он считает своим священным долгом, Бетховен слегка перебарщивает: «Ты будешь относиться к К. как к собственному сыну и не станешь обращать внимания на невзгоды и пересуды ради святой цели. <...> Откажись от опер и всего остального, пиши только для твоего сиротки, а потом найди хижину, где ты окончишь свою жалкую жизнь!»

В лице Карла он хотел обрести сына, опору и преемника, а потому заставлял его заниматься игрой на фортепиано с Черни^{46}. Это означало требовать слишком многого от уже большого мальчика, воспитанием которого до сих пор почти не занимались. Бетховен любил его по-своему — бурно, яростно, тиранически. В голову приходит мысль о том, как хорошо, что у него не было своих детей. Ибо между идеальным отцовством, о котором он мечтал, и превратностями повседневной жизни лежит пропасть. Бетховен быстро понял, что «сыну» не место в его логове; Карла определили в пансион.

По совету нового друга, журналиста Карла Бернарда, он выбрал для своего дорогого мальчика самое лучшее заведение — частную школу, Институт Джаннатасио дель Рио. Это могло бы остаться просто любопытным фактом, но у ее основателя и директора Кахетано Джаннатасио дель Рио было две дочери, Нанни и Фанни. Фанни, наименее миловидная из сестер, обожала музыку Бетховена и оставила о нем воспоминания и дневник с ценными подробностями. Не такая поэтичная, как Беттина Брентано, не заботящаяся о стиле и романтических порывах, она показывает Бетховена в повседневной жизни, в общении с семейным кружком дель Рио, и не скрывает ничего о его навязчивых идеях, зачастую невыносимом настроении и темпераменте, которому были свойственны всякого рода эксцессы:

«Нужно было говорить ему прямо в ухо, чтобы он тебя понял; помню, что я часто испытывала затруднения из-за его седых волос, закрывавших уши. Впрочем, он часто сам говорил: „Мне надо остричь волосы“. На первый взгляд казалось, что они прямые и всклокоченные, но на самом деле они были очень тонкими, и когда он проводил по шевелюре рукой, волосы очень забавно поднимались вверх. — Однажды он пришел к нам; когда он снял пальто, мы увидели дыру на локте; он вспомнил о ней и хотел надеть пальто обратно, но потом все-таки снял и сказал со смехом: „Всё равно вы уже видели!!!“...

В минуты радости, как и в моменты грусти, тревожившие его лучших друзей — по меньшей мере на время, — с ним часто случались перепады настроения, причины которых сразу понять было нельзя. Так, однажды он снова пришел к нам, хотя мы решили, судя по его холодности, что случилось нечто такое, на что он обиделся, и моя сестра спросила, всё ли он еще сердится на нас. Он ответил: „Для этого я придаю себе слишком мало

значения“. <...>

Почти все вечера он проводил с нашим семейным кружком. К несчастью, интересных вечеров было мало, поскольку он часто был похож на Пегаса в ярме: тяжба из-за опекуна приводила его в дурное расположение духа, почти до сумасшествия. Весь вечер он сидел за круглым столом подле нас, погруженный, казалось, в свои мысли, порой ронял какое-то слово с улыбкой, беспрестанно сплевывал в свой платок и при этом каждый раз в него заглядывал, поэтому я долгое время думала, что он боялся увидеть там кровь».

Нанни, вторая сестра, была помолвлена. Разумеется, свои ухаживания Бетховен обратил на нее. Но влюбилась в него Фанни. И очень не вовремя, поскольку Бетховен, занятый своим опекуном, почти не интересовался женщинами.

«2 марта 1816 года. Что со мной происходит? И этот вопль — верно ли, что он исторгнут у меня тем, о чем давеча сказала Нанни? Неужели он уже занимает столько места в моих мыслях, даже в моем сердце, чтобы простая фраза — „Уж не влюбилась ли ты в него?“ — сказанная в шутку, смутила и почти обидела меня? Бедная Фанни! Судьба не благосклонна к тебе. <...> Увы! Если он всё больше становится частью нашего семейного круга, он неизбежно станет мне дорог, бесконечно дорог. <...>

17 марта. Позавчера Бетховен провел вечер у нас. После полудня в дверь позвонили. Это был Бетховен. Он сказал: „Я принес вам первенцев весны“, — и, сделав антраша, подарил нам букетик фиалок».

На самом деле Бетховену было очень плохо. Он мучился от колик. Часть весны 1816 года он был прикован к постели. Думал о смерти, пытался привыкнуть к этой мысли, считая, что лишь «дурной человек не умеет умирать»; только присутствие Карла еще удерживает его на этой земле, говорил он. Однако он не отрекся от своих творческих замыслов: «Совсем новые вещи намечаются у меня в уме».

И не только намечались: план мессы, которая превратится в монументальную «Торжественную мессу», новые сонаты. Но вопреки тому, что утверждают некоторые заблудшие умы, страдания, плохое самочувствие, заботы о деньгах и о прислуге не способствуют творческой деятельности.

Занявшись племянником, Бетховен взвалил себе на плечи тяжкий крест. Его жажда отцовства, как и затеи с браком, по сути своей, чистой воды фантазерство и довольно понятная патология: он сам старательно создает катастрофические обстоятельства, обвиняет во всем суровую реальность, чтобы найти прибежище у единственной стоящей истины — музыки. Он полностью уверен, что через своего племянника переписал историю семьи. Он «спас» Карла, вырвав его из когтей матери-мегеры, теперь он «настоящий, природный отец сына своего покойного брата». В Иоганне, которая конечно же не была чудовищем, порожденным его больным воображением (да, женщина со странностями, но не лишенная обаяния, темпераментная и наделенная здравым смыслом), Бетховен видел женщину — зловредную, одновременно ведьму и объект разврата, возможно, потому, что, как Онан, противился желанию, которое она ему внушала. Ибо подобное упорство подозрительно, наводит на мысли о фамильных неврозах. Уж не взбрело ли в голову «природному отцу» (!!!), что он оплодотворил мать? Шутники, «состряпавшие» довольно посредственный фильм «Бессмертная возлюбленная» (Бетховену никогда не везло с кинематографистами), даже вытащили на свет Иоганну, чтобы превратить ее в таинственную незнакомку, что уж совсем ни в какие ворота не лезет. Другие, поосмотрительнее, исходя из положения о том, что ненависть — любовная досада, приписывают Бетховену любовь или влечение к его невестке. Как бы то ни было, его поведение все эти годы было по меньшей мере странным. В первое время он не разрывал отношений. Даже встречался с Иоганной, вместе с Карлом, всегда в присутствии постороннего. Им удалось прийти к финансовому соглашению: Иоганна согласилась перечислять половину своей вдовой пенсии на образование Карла, значит, не такой уж плохой матерью она была... Но в 1817 году Бетховен вновь на нее взъярился: она передала какие-то его слова дель Рио, и он счел себя преданным. На следующий год, после мнимого примирения, он снова вспылал, потому что Карл тайком встречался с матерью. Чувство того, что его предали, острый приступ паранойи — его всерьез начинают принимать за сумасшедшего, и это можно понять. Так что нет ничего противоестественного в решении Иоганны, которая в 1818 году подала в суд, чтобы вернуть сына себе.

Но был ли Бетховен «хорошим отцом» своему племяннику? Сомнительно. Он непоследовательный, неистовый, несдержанный. Он советует Джаннатасио дель Рио бить мальчика, если нужно, потому что «при жизни отца он привык слушаться, только когда его били». Дали себя знать детство и грубость Иоганна, его собственного отца. От ругательств он

переходит к чрезмерной любви. Даже думает отправить Карла в другой город, где «он больше не увидит и не услышит ничего о своей скотской матери». Позднее, в бреду, он даже вообразил себе кровосмесительную связь между Карлом и Иоганной. Он извращенно играл на чувстве вины: «И если ты *провинишься* передо мной, ты не можешь быть хорошим человеком, как если бы ты восстал против отца».

Фанни дель Рио в него влюблена, но он на нее и не смотрит, прозвал ее «госпожой аббатисой», что сильно ее обижает. Летом 1816 года Бетховен пригласил семейство дель Рио в Баден; отец Фанни посоветовал Людвигу жениться на нежной, любящей и верной женщине — намек понятен. Он отклонил предложение, сказав, что уже пять лет безнадежно любит одну женщину. О ней ли он думал, когда писал вокальный цикл «К далекой возлюбленной» на стихи А. Ейтелеса? В этом лиричном, интимном произведении столько личного, что он даже не намекнул на него своим друзьям дель Рио за всё время, пока над ним работал: в стихах говорится о боли разлуки, о жажде встречи, об уверенности, что одно лишь искусство способно соединить любящих. Он посвятил этот цикл князю Лобковицу, который потерял жену и не мог утешиться.

Хотя он почти не сочиняет, он не сидит сложа руки. Он всё еще думает о поездке в Англию, где Гайдн имел большой успех, но перипетии с Карлом в очередной раз помешают этим планам. Он также намеревался выпустить полное собрание своих сочинений с издателем Штейнером — пора подводить итоги. Очень жаль, что и этот план не осуществился: Бетховен воспринимал свое творчество как живой организм, единое целое, к которому нужен глобальный эстетический подход, как Бальзак свою «Человеческую комедию».

На самом деле он в полном смятении. Больной, ослабевший, не способный в полной мере быть «отцом» и справляться с повседневными бытовыми проблемами, он призвал на помощь Нанетту Штрейхер, которую знал с семнадцатилетнего возраста: она дочь фортепианного мастера из Аугсбурга Иоганна Андреаса Штейна^[47], сама пианистка и композитор, продолжившая вместе с мужем дело своего отца. Еще одна добрая фея стала вместо матери для человека, так хотевшего быть отцом. Она откликнулась на его зов и тотчас примчалась. И вовремя. Она твердой рукой повела хозяйство Бетховена, выправив «дрейфующий корабль»: приструнила челядь и, возможно, привела в порядок счета, так как композитор явно был не в ладах с реальной жизнью и тратил слишком много. Карл обходился ему очень дорого, и в домашних делах он гением не был: он умел только сочинять шедевры.

Бетховен поделился с Нанеттой Штрейхер своими опасениями: кругом враги, прислуга в сговоре с Иоганной (которая переодевается мужчиной, чтобы навещать своего сына в пансионе), его обкрадывают. И еще сплетничают, распуская слухи о связи между Людвигом и Нанеттой. Эти отношения — прочные, единственные в своем роде — почти полностью прекратились в начале лета 1818 года под давлением со стороны общества и грязных пересудов.

В начале года он забрал Карла из заведения дель Рио к себе домой. «Что значит институт по сравнению с участливой заботой отца к своему сыну?» — писал он графине Эрдёди. И вот он взял все заботы по воспитанию на себя. Порой он умиляется прелестям семейной жизни, а в другие моменты мечтает услатить Карла подальше из Вены. «Хороших отцов не бывает — таков закон, — писал Сартр в „Словах“. — Мужчины тут ни при чем — прогнили узы отцовства. Сделать ребенка — к вашим услугам; иметь детей — за какие грехи?»^[15]

В сентябре 1818 года всё пошло прахом. Иоганна обратилась в Ландрехт (земский суд), чтобы лишить Бетховена опекуна над Карлом. Начался отвратительный судебный марафон, Людвиг и Иоганна втоптывали друг друга в грязь. Сначала суд отказал матери в иске. В декабре Карл сбежал к ней. Полиция пришла за ним и заключила в Институт Джаннаттасио. Дело улаживали в суде. Адвокат Иоганны ловко сыпал аргументами: глухота дяди, его странности и причуды, беспорядочная жизнь, тот факт, что он препятствует общению Карла с матерью, дурное обращение... Карл давал свидетельские показания: вопреки воле своей матери он не пожелал вернуться к дяде, который его колотит. Представ, в свою очередь, перед судом, взволнованный Бетховен вяло — и неловко — защищался. Даже выдвинул такой безумный аргумент: он намерен поместить Карла в Терезианскую академию, предназначенную только для дворянства. Дворянин ли он? Конечно, ведь перед его именем стоит дворянская частица (в Голландии — обычное дело). В общем, он оказался неспособен подтвердить свое дворянство; дело об опеке передали в гражданский суд «для обычных граждан».

Бетховен уязвлен и унижен: он — обычный гражданин! Он-то чувствует себя принадлежащим к благородному сословию. В его уме всплыла старая история с прусским королем; он всегда отказывался ее опровергать. Во всяком случае, он облагорожен своим творчеством. Разве может быть иначе? Усыновив Карла, он тем самым возвысил его до «благородных»: «Благодаря мне мой племянник поднялся на высшую общественную ступень. Ни ему, ни мне нечего делать в магистрате. Ему

подсудны только трактирщики, сапожники да портные».

Демократ, прогрессист, плебей, воображающий себя благородным (пусть и для пользы дела): не он первый и не он последний запутался в этом противоречии.

Но суд был иного мнения: 26 марта 1819 года Бетховена лишили права опеки над Карлом. Несмотря на заступничество Антонию Brentano, магистрат даже не позволил отправить мальчика в Баварию, в университет Ландсхута. В конце концов, Карла поместили на четыре года в пансион в Вене.

Бетховен был «отцом» всего несколько месяцев. Он словно одержимый: взбешенный, возмущенный, переходит от ненависти к безумной любви к Карлу. «Это бездельник», — пишет он другу Бернаруду. «Чудовище». «Моя любовь к нему прошла. Он нуждался в моей любви. Я же в его [чувствах] не нуждаюсь». В другие моменты он «любит его, как прежде» и «часто его оплакивает».

В конечном счете 17 сентября 1819 года опекунов передали Иоганне вместе с муниципальным служащим, «честным и способным человеком». Вроде бы и делу конец, но Бетховен не сдается. Он хотел похитить Карла, передумал, начал составлять записку на сорока восьми страницах, от чтения которой просто оторопь берет: шельмование, подчеркнутое перечисление «гносностей» Иоганны и ее прежних проступков, самооправдание — это «уведомление о жене Бетховена» соткано из гадостей, выдающих иррациональную ненависть с оттенком мании преследования, которая могла бы вызвать улыбку, если бы не выдавала сильную боль: «Я тоже человек, которого травят со всех сторон, точно дикого зверя, непонятый, зачастую подвергающийся гнусным нападкам со стороны вульгарной власти; вечно в хлопотах и в постоянной борьбе с этим чудовищем, матерью, которая всегда старалась задушить всё хорошее, созданное мною».

Он упорствует с настойчивостью маньяка. Задействует свои связи, в первую очередь эрцгерцога Рудольфа, чтобы добиться пересмотра судебного решения. Дело по апелляции слушалось 29 марта 1820 года и было решено в его пользу. На сей раз мольбы Иоганны, обращенные к императору, останутся без ответа.

Словно желая подвести черту под этой изнуряющей борьбой, весной 1820 года она забеременела — впрочем, от вполне почтенного человека, который признает дитя, девочку. Бетховен увидел в этом только лишнее доказательство ее «безнравственности».

Месса для человечества

Несчастливая история с Карлом, с которой переплелись и другие, но малозначительные события, интересовала бы нас крайне мало, если бы не совпала по времени с глубокой внутренней перестройкой Бетховена в художественном плане.

Даже в эти годы относительного бесплодия он оставался главной фигурой венской музыкальной жизни и даже больше: теперь его имя прогремело на всю Европу. Его произведения регулярно исполнялись. В 1816–1817 годах состоялись десятки концертов, что говорит о том, какое значимое место он занимал. Сонаты, симфонии, увертюры, квартеты регулярно звучали перед публикой, принимавшей его произведения целиком, хотя и не всегда одинаково восторженно: на концерте 16 декабря 1816 года Седьмая симфония сорвала лишь жалкие хлопки. Может быть, он выходит из моды? Прохладное отношение всегда вызывало у него горькие замечания раненого льва: «Искусство больше не поднимается так же высоко над вульгарным, его не так сильно уважают, а главное — не ценят».

Теперь он совершенно оглох. Начиная с 1818 года ни один из используемых им аппаратов, слуховых рожков разной формы и размера, ни один из методов лечения — ни пребывание на водах, ничто — уже не могли бороться с очевидностью: его слух полностью утрачен. Фортепианный мастер Штрейхер, муж Нанетты, изготовил для него двойной раструб, который можно было приспособить к роялю для усиления звука — всё напрасно. Общаться с внешним миром он отныне сможет только с помощью своих разговорных тетрадей.

Конечно, глухота способствовала созданию легенды, романтического образа мученика искусства. Из-за нее он уже не мог выступать на сцене как исполнитель, даже как дирижер, потому что всегда убегал вперед или отставал на несколько тактов от оркестра, что могло вызвать трагикомический эффект куклы, продолжающей яростно жестикулировать (его дирижерская манера была довольно экспансивной), когда музыка уже смолкла. В 1822 году генеральная репетиция «Фиделио», когда Бетховен настоял на том, чтобы дирижировать самому, прошла плохо; ему пришлось отказаться от этой затеи к своему великому отчаянию, как отмечает Шиндлер, свидетель этой драмы.

Но в данном случае глухота совершенно не мешала сочинению музыки. Для Бетховена музыка была тем, чем живопись была для Леонардо

да Винчи — *una cosa mentale*^[16]. В его мозгу рождались чудесные композиции, которые ему было не обязательно слышать. Сила цельной мысли, растворяющейся в своем мире, такова, что реальность звучания, хотя ему ее очень не хватало, не обязательна: именно когда он совершенно оглох, он и создал свои самые глубокие произведения.

Замкнувшись в одиночестве, Бетховен чувствовал потребность вернуться к основополагающим ценностям своего искусства: вновь стал изучать, читать мастеров, особенно Баха и Генделя. У Баха он учился форме, в особенности фуге, которой до сих пор несколько пренебрегал, однако в своих последних произведениях он докажет, что ее чудесные возможности еще далеко не исчерпаны.

Личная жизнь потерпела крах: Людвиг никогда не женится и не будет иметь собственных детей (бедняга Карл, на свою беду, был лишь мнимой заменой). Общественная жизнь кончена: глухота мешает ему появляться на публике и поддерживать «нормальные» отношения с современниками. Что ему остается? Заново изобретать музыку, идти непроторенным путем. Этим частично объясняется то, что его сочинения стали редки: то, что он умел делать виртуозно, используя проверенные приемы, в том числе придуманные им самим, то, что он совершил, объединив различные влияния и выведя их на новый уровень, — теперь это его больше не интересовало. «Мы новый мир найдем в безвестной глубине!»^[17] — напишет Бодлер 30 лет спустя.

Метаморфоза вызревала долго. «Поздний Бетховен» осуществил самые умопомрачительные задумки, самые фантастические конструкции в камерной музыке: сонатах для фортепиано и квартетах. Первые признаки проявились уже в Двадцать восьмой сонате (ля мажор, опус 101), над которой он работал полтора года — совершенно необычный срок для него: нужно было соединить несоединимое — обновление музыкального жанра и наследие Баха, контрапункт (наваждение, мука, напасть, с которой он в конце концов мастерски совладал) и простоту мотивов, развивающихся во всё более сложном сочетании. Впервые он употребил, применительно к этой сонате, термин Хаммерклавир: этим немецким словом он хотел показать, что данное произведение предназначено не для классического фортепиано, а задумано для новых возможностей этого инструмента. Всю жизнь Бетховен интересовался изготовлением роялей. Как мы уже говорили, он очень рано начал мучить фортепиано, на котором часто играли, как на клавесине. И указания, касающиеся исполнения Двадцать восьмой сонаты, он дает на немецком языке.

Следующая, Двадцать девятая соната (си-бемоль мажор, опус 106), имеет подзаголовок — «Большая соната для Хаммерклавира». Это не самая популярная соната Бетховена, но самая легендарная, наряду с Тридцать второй (ми мажор, опус 109). И еще это кошмар пианистов: сложная, монументальная, эта соната-симфония, несомненно, является вершиной всего, что написано для рояля.

В момент ее создания Бетховен видел в ней «свое величайшее произведение». Закончив, он объявил одному из друзей: «Теперь я умею писать». Это было словно возрождение из мертвых после долгого периода колебаний. Он написал эту сонату в основном летом 1818 года в Мёдлинге, на лоне природы, которую так любил.

Надо сказать, что в Мёдлинге тогда свирепствовал один кюре, на которого у Бетховена был зуб, потому что тот свидетельствовал против него на суде по делу Карла. Тем летом он доверил своего племянника заботам этого священнослужителя, которого ему расхваливали как педагога. Но тот оказался на поверку сущим зверем, а его воспитательные методы — битьем с примесью садизма. Бетховен вскоре вырвал Карла из когтей этого немилосердного христианина, за что святой отец затаил на него злобу.

Соната для Хаммерклавира, технически очень сложная, неисполнима для среднего пианиста. «В ней он довел свой стиль до крайности, — пишет музыковед Чарлз Розен. — Никогда больше он не создаст произведения, где необходима настолько полная сосредоточенность. <...> Это преднамеренная попытка создать новое и оригинальное, неопровержимо великое произведение».

Бетховен знает, что вышел за рамки, написал нечто для будущего. «Эта соната задаст работенку пианистам, которые будут играть ее через пятьдесят лет», — сказал он издателю Артарии. А перед Рисом, который должен был опубликовать сонату в Англии, он почти извинялся за сложность своего произведения: пусть печатает ее части отдельно, если сочтет нужным. «Соната создавалась в трудных материальных условиях, тяжело сочинять практически ради куска хлеба, это всё, что мне удалось сделать». Конечно, он завуалировал свои истинные намерения, словно испугавшись своей дерзости: стоит послушать большую фугу из четвертой части, с простым мотивом, но невообразимо сложным его развитием — как такая музыка могла быть доступна слушателям в 1820 году? Ответ: никак, разве что в частном кругу. Напуганные сложностью пианисты — Черни или тот же Рис — отказывались исполнять ее публично. Нанетта Штрейхер старалась ее разучить, но через три месяца могла сыграть только первую часть. Только в 1836 году Ференц Лист, единственный человек, способный

сразиться с чудовищем и победить его, исполнил эту сонату в Париже.

Существуют романы для романистов, есть и музыка для музыкантов. «Большая соната для Хаммерклавира» отпугивает и сегодня. Но если дать себе право (которое легко получить) постичь ее головокружительные красоты, в особенности сосредоточенную глубину адажио, по ней, как по Вариациям Гольдберга Баха или Сонате си минор Листа, можно судить о том, что такое абсолют в музыке: чувственный и лишенный сентиментальности, стремящийся к красоте и переживанию в отчаянном поиске идеальной формы.

Итак, с 1819 года Бетховен общался при помощи своих знаменитых «разговорных тетрадей». Странный документ. Пишут его собеседники, потому что он ничего не слышит. Сам же отвечает вслух, причем так громко, что его часто умоляют говорить потише: у полиции Меттерниха острый слух, шпионы императора рыскают по Вене, а мнения Бетховена и его друзей не совпадают с руководящей линией. Композитору даже предрекают, что он окончит жизнь на эшафоте, если не прекратит своих подрывных высказываний.

Может быть, поэтому Шиндлер, правая рука Бетховена до 1824 года (потом, доведенный до крайности его авторитарными замашками и притязаниями, композитор без церемоний выставил его за дверь), сохранил лишь 139 тетрадей из четырехсот, оставшихся после смерти музыканта, а затем хорошенько их подправил, прежде чем продать прусскому королю в 1840 году в обмен на пожизненную ренту? Наверное, у него были и другие причины, кроме политкорректности: ревность, стыдливость (разговоры Людвиг с его друзьями порой принимали скабрёзный характер), желание подправить образ Бетховена, сделав из него святого. Однако Шиндлер уничтожил не всё, и разговоры за 1820 год созвучны политическим требованиям момента. В кругу друзей журналист Бернгард Олива, адвокат Бах, который защищал Бетховена на суде по делу Карла, метали громы и молнии против Меттерниха, Священного союза и даже эрцгерцога Рудольфа, которого Олива называл «нулем». Но Бетховен его щадил. Говоря о мелочной глупости режима и бессердечии императора, который без видимых причин ужесточает уже вынесенные приговоры, они доходили до того, что сожалели о поражении Наполеона — великого человека, приверженного правам народов и идеалам Революции. *Sic transit*^[18]...

Кстати, эрцгерцогу Рудольфу как раз предстояла интронизация в качестве архиепископа Ольмюца в марте 1820 года. Бетховен решил воспользоваться случаем, чтобы добиться-таки своего назначения капельмейстером. И предложил эрцгерцогу еще в марте 1819 года написать

мессу для этой церемонии. Он думал, что справится с этой задачей за несколько месяцев; ему потребуется четыре года напряженного труда, чтобы закончить «Торжественную мессу».

Бетховену уже давно не давала покоя мысль написать новую мессу — на самом деле после прочтения статьи Э. Т. А. Гофмана от 1814 года, который поведал в ней о своей мечте о возрождении священной музыки — не для церковного ритуала, а на языке духовности как гимн Создателю, то есть далеко выходящей за рамки богослужебной традиции. Религия как историко-социальное явление уже не является единственной ипостасью духовной жизни человека. «Торжественная месса» — наверное, самое внушительное произведение этого жанра наряду с Мессой си минор Баха, — конечно же не является просто очередной мессой для католической церкви, к которой он испытывал смешанные и, в общем, не слишком теплые чувства. Бетховен хотел главным образом сделать акцент на человеческом духовном идеале: человечество, достигшее высокого уровня духовности, само найдет путь к спасению. Автор «Творений Прометея» считал, что человеческое общество можно считать состоявшимся, лишь когда оно достигнет той духовной — и политической — свободы, к которой стремился он сам.

Бетховен, которого «папа Гайдн» в шутку называл атеистом, в религиозном плане был истинным сыном эпохи Просвещения. Родившись католиком, он остался христианином, но в его христианстве не было конформизма. Его даже чуть не арестовали в одном кафе в 1819 году, когда он заявил во всеуслышание, что Христос был всего-навсего «распятым евреем». Он деист. Это значит, что он верит в Создателя, в трансцендентную сущность. Его вера синкретична, к ней примешиваются иные влияния. Католическая догма и ее строгое соблюдение ему безразличны. Над своим рабочим столом он повесил надписи из храма богини Нейт в Саисе, переписанные собственноручно: «Я то, что есть»; «Я то, что есть, то, что было, и то, что будет; ни один смертный не поднимал моего покрывала»; «Он один, и все вещи обязаны ему своим существованием».

Это вольтеровский бог — непознаваемый, нематериальный, и всё же он по-своему почитал его. «О! Боже! Дай мне силы победить себя!» — писал он в 1812 году. А в моменты отчаяния часто взывал к Его помощи и Его прощению.

В «Торжественной мессе» Бетховен педантично следует за литургическим текстом. Он даже заказал его перевод на немецкий, чтобы не пропустить ни единого слова. Всё дело в том, как это слово

преподнести. Говоря о «Credo» («Верую»), Ромен Роллан отмечает «парадоксальный факт: протестант И. С. Бах бурно прославляет в партии баса, с цветистыми вокализациями, „святую католическую и апостольскую церковь“, а католик Бетховен странным образом избавился от этой фразы через торопливый шепот единственного тенора в хоре голосов, не говорящих об этом ни слова».

Является ли «Торжественная месса» религиозным произведением? Мистическим? По правде говоря, ее духовность — трансцендентная форма гуманизма: это месса больше для человечества, чем для Бога, — во всяком случае, это не очередное пропагандистское произведение для католической церкви, иначе Бетховен никогда не достиг бы такой глубины, такого универсализма. Потому-то оно и приводит в замешательство великих дирижеров: слишком подчеркнуть барочные аспекты — измельчить, сделать из нее религиозное произведение — стереть ее мирскую грань: заключенную в нем веру нельзя свести к какой-либо одной категории.

В плане композиции эта месса — плод долгих исследований в библиотеках князя Лобковица и эрцгерцога Рудольфа в поисках старинных партитур и церковной музыки. Бетховен изучал священные произведения Палестрины, Генделя, Баха. Пример «Мессии» Генделя побудил его рассматривать свою мессу в большей степени как ораторию, чем литургическое произведение. Как отмечает Элизабет Бриссон, «он выступал в роли не смиренного служителя католического культа, а творца, задача которого — заставить людей подняться над собой». Опять Прометей...

Эти поиски, тщательная и трудная разработка произведения, которое он хочет сделать вершиной своего искусства, обобщив в нем всё прежде созданное в области религиозной музыки, и объясняют то, что «Торжественная месса» — «смешение архаичных и современных стилей, глубже уходящее корнями в старые традиции, чем любое другое произведение Бетховена, но при этом наделенное величием и порывом симфонического стиля, выросшего из сонаты», как пишет Мейнард Соломон.

В марте 1820 года месса еще не готова. Властный закон произведения не может приспособиться к официальным обязанностям: эрцгерцог Рудольф обойдется без «Торжественной мессы», Бетховен закончит ее только в конце 1822 года. Что делать с таким монументом? Он хотел открыть подписку среди разных европейских государей. Написал им, представил свою мессу как «наиболее удачное из порождений его ума». Пытался продать ее нескольким издателям, рассорился с Францем

Брентано, который ссудил ему денег под обещание контракта, а Бетховен не смог их вернуть. Он даже предлагал исполнить мессу как большую ораторию в одном из светских концертов. Не просто дерзкое предложение — провокация. В имперской Вене запрещено исполнять мессы вне храмов. Чтобы обойти запрет, он включил отрывки из нее («Купе», «Credo», «Agnus dei») в концерт 7 мая 1824 года, вместе с Девятой симфонией. И чтобы избежать «грозы», назвал их «гимнами»...

Не одна лишь месса занимала его в те годы. «Поздний Бетховен» — автор произведений для фортепиано, дата создания которых и тот факт, что это последние важные сочинения для данного инструмента, побуждают относиться к ним практически как к завещанию.

После удачного (для него) завершения судебной тяжбы, столкнувшей его лбами с невесткой, он написал в 1820–1822 годах три свои последние сонаты и продолжил сочинение «33 вариаций на тему вальса Диабелли».

Три последние сонаты (опусы 109, 110 и 111) представляют собой ансамбль настолько однородный по стилю, что их часто исполняют или издают вместе. На память приходит незабываемый концерт в Лондоне, когда у рояля был Маурицио Поллини^[48]. Своей игрой он старался не просто заставить звучать эти неисчерпаемые сонаты, в которых запальчивая лирика смешивается с неумолимой твердой строгостью, — он объяснял их, и аналитический ум его пальцев раскрывал художественную тайну.

Бетховен работал над сонатой опус 109 летом 1820 года в Мёдлинге. Месса была не закончена, церемония уже прошла — спешить некуда. Он обратился к своему любимому инструменту, своему прибежищу, товарищу, которому он поверял всё самое сокровенное.

Он болен желтухой — болезнью, которая «внушает ему отвращение», как он писал эрцгерцогу. Эти приступы гепатита — предвестники цирроза, который и сведет его в могилу. Спиртное сыграло здесь свою роль. Он пил как бочка: и вино, и пиво. Не меньше бутылки за каждой трапезой, как он уверял.

Впрочем, хорошее венгерское было ему прописано учеными докторами, которые могли и ошибаться: такая «диета» медленно разрушала ослабленный организм, постоянно страдавший от колик. Он любил накачиваться пивом в тавернах, закусывая копченой селедкой и выкуривая несколько трубок. В целом его режим питания был ужасен, принимая во внимание больной желудок и печень: много дичи, которую он считал самой здоровой пищей, поскольку естественной, сыры, мясо... Было чем медленно отравляться...

На вдохновении это не сказалось. Тридцатая соната для фортепиано

(ми мажор, опус 109), смесь импровизации и контрапункта, поражает своей свободой и всё ббльшим отходом от классических правил. На следующий год он написал Тридцать первую сонату для фортепиано (ля-бемоль мажор, опус 110), которую часто сравнивают со Струнным квартетом № 15: это очень автобиографическое произведение, в котором выражена победоносная борьба с болезнью и гибелью, говорится о внутренней драме, разрешившейся в крайнем напряжении, и вмешательстве воли, которая лежит в основе мира, созданного человеком и ради человека.

Однако самым потрясающим фортепианным произведением Бетховена стала Тридцать вторая соната (до минор, опус 111). Она состоит из двух частей, согласно дуалистическому мировоззрению, и по сути является настоящей «Божественной комедией», только без чистилища: начало мрачное и неистовое, как ад, затем идет словно вознесение на небеса в ариетте, долгое развитие вариаций, в которых находят выражение самые свободные идеи, возвышающиеся до экстатической медитации: эти трели из второй части после долгого ритмичного отрывка, напоминающего джазовую импровизацию, поднимают музыкальную мысль до уровня почти утихшего пыла. Как пишет Альфред Корто, «всё здесь сияние, и в конечном счете это сияние рассеивается и исчезает». Это «одно из самых высоких слов, слетевших с уст Бетховена», — добавляет Ромен Роллан. Соната была впервые издана в Париже в 1823 году Морисом Шлезингером, будущим мужем Элизы Шлезингер — первой любви Гюстава Флобера, послужившей прообразом госпожи Арну из «Воспитания чувств». Начинала складываться культурная Европа...

В этой сонате дух достигает высот, делающих честь человеческому гению. Но ее автор выглядел довольно неприглядно. Осенью 1821 года в одном кафе, вероятно навеселе, он громко орал и нарушал общественный порядок. Его забрала полиция. Он стал вопить, что он Бетховен. «А я — император», — ответил ему полицейский. Он провел ночь в камере, бесясь от злости, а потом его освободил Герцог, музыкальный директор театра Винер-Нёйштадта.

Несколько месяцев спустя, в 1822 году, он познакомился с Джоаккино Россини, который был проездом в Вене. Молодой автор «Севильского цирюльника» (ему тогда было 30 лет) встречал триумфальный прием по всей Европе. В 1816 году его в буквальном смысле несли на руках на премьеру этой оперы. Его слава в Вене даже начинала затмевать Бетховена: блестящая, свежая, невероятно динамичная и изобретательная музыка и врожденное чутье театра — вот что было нужно публике, жаждущей беззаботно развлекаться после долгого периода войн и лишений. Сам

великий Стендаль, обожающий музыку, ставил Россини превыше всех (вместе с Чимарозой и шпинатом), а о музыке Бетховена отзывался очень сдержанно, если отзывался вообще.

Что они друг другу сказали? Бетховен, наверное, нашел любезные слова для Россини во время краткой встречи, хотя общаться им было затруднительно из-за языкового барьера и глухоты, и отсоветовал ему пробовать себя в опере-серии^[19], плохо подходящей, по его мнению, к темпераменту и даже музыкальным способностям итальянцев. Ясно, что он считал Россини любезным забавником.

Его собственное творчество становилось, наоборот, всё более строгим, за исключением нескольких музыкальных шуток, которые его чувство юмора рождало до самого конца, например, знаменитый канон 1826 года «Es muss sein», мотив которого после был развернут в Струнном квартете № 16 (фа мажор, опус 135).

Пока же, в 1823 году, он закончил «33 вариации на тему вальса Диабелли» — еще один фортепианный монумент, посвященный Антонио Брендано. Антон Диабелли был музыкальным издателем, водившим дружбу с музой; в начале 1819 года он предложил полусотне композиторов, в том числе Черни, Шуберту, молодому Листу, сыну Моцарта^[49] и Бетховену, написать вариации на тему небольшого вальса, который он сочинил: его целью, которой не отказать в остроумии, было получить конденсат, синтез всего, что происходило в музыке на тот исторический момент, и издать это. Отправной точкой послужил прыгающий и глуповатый пустячок — «Schusterfleck», как говорил Бетховен, то есть «творение сапожника», ширпотреб. На этой банальной основе Бетховен, приняв безумный вызов, выстроит головокружительную фортепианную конструкцию — самую длинную из всего им написанного. Ее сочинение продолжалось с 1819 по 1823 год, и это доказывает, что он придавал ей существенное значение: он намеревался из ничего создать целый мир — сложный, разнообразный, необычайно трудный для исполнения («33 вариации на тему Диабелли» будут публично исполнены только в 1856 году Гансом фон Бюловом^[50], учеником Листа), в котором искусство вариации, отправной принцип всякой музыки, доведено до высшей точки накала вслед за Вариациями Гольдберга Баха — это средство постоянных метаморфоз, рождающихся из исходной темы, которую Бетховен не преминул спародировать с юмором, так что в конце она растворяется, а он возносится к небесной чистоте. Начав с самого заурядного, тривиальнейшего материала, Бетховен показал, что музыка — искусство преображения.

Бетховен тех лет известен нам по воспоминаниям одного писателя, который, однако, не испытывал к нему нежных чувств, — Иоганна Фридриха Рохлица. Этот романист и музыкальный критик был главным редактором газеты «Альгемайне музикалише цайтунг» и никогда не относился к Бетховену с пиететом. Но летом 1822 года он оказался в Дёблинге и захотел встретиться с ним:

«Хаслингер представил нас друг другу. Бетховен выглядел довольным, но был смущен. И если бы я не был подготовлен к этой встрече, он смутил бы и меня тоже — не своей внешней неопрятностью, почти дикостью, не черной густой всклокоченной шевелюрой и прочими подобными вещами, но всем своим видом. Представь себе человека лет пятидесяти, скорее маленького, чем среднего роста, но крепко сбитого, мощного, собранного в кулак, примерно как Фихте, но пухловатого, в особенности полнолицего, даже круглолицего; свежий цвет лица, румянец, встревоженные, блестящие, почти пронизывающие глаза, когда они смотрят в упор; движения либо отсутствуют, либо быстры; в выражении его физиономии, особенно в глазах, полных жизни и ума, — смешение или постоянное чередование сердечного добродушия и опаски; во всей его манере — это напряжение, тревожное прислушивание глухих, которым свойственна обостренная чувствительность; бросит веселое непринужденное слово — и тотчас впадает в суровое молчание; и всё же нельзя не сказать себе: вот человек, который приносит радость миллионам людей, и только радость — чистую, духовную!»^[20]

Чистую радость он теперь хотел подарить всему человечеству, и это будет самое грандиозное его произведение — Девятая симфония.

Девятая симфония

Лето 1822 года Бетховен провел в Теплице, потом поехал в Баден на новый курс лечения в обществе Антона Шиндлера, ставшего его правой рукой. Именно там он очень быстро написал увертюру «Освящение дома» для открытия после обновления театра в Йозефштадте, — произведение «в манере Генделя», своего самого любимого композитора, которого он глубоко почитал как за строгость стиля, так и за способность выстраивать сложную и светлую музыкальную риторику, отталкиваясь от очень простого материала.

В ноябре в Вене с большим успехом прошла повторная постановка «Фиделио». Молодая исполнительница заглавной роли Вильгельмина Шрёдер выказала такой драматический талант и была так убедительна, что Бетховен пришел в восторг. Но Шиндлер в своем слезливом и напыщенном тоне рассказывает о том, что на самом деле это представление стало мукой для композитора: он вызвался сам дирижировать оркестром на генеральной репетиции, к чему теперь был совершенно не способен, потому что ничего не слышал. Он замедлял оркестр — певцы «убежали» вперед. Пришлось прервать репетицию, объяснить ему, в чем дело, заменить его. Он пробкой вылетел из театра, вернулся домой и несколько часов лежал в прострации, предаваясь отчаянию.

«Тот роковой ноябрьский день был самым горьким за всю карьеру бедного мастера, прошедшего через столько испытаний. Какие бы тревоги ему ни пришлось преодолеть, никогда еще он не испытывал столь сурового удара. Мне слишком часто доводилось видеть, как его посещала печаль, и много раз, как он сгибался под грузом невзгод, но всегда, даже распростершись ниц, он затем поднимал голову и торжествовал над бедой; на сей раз все живые силы в нем были убиты, и до самого дня смерти он жил под впечатлением этой ужасной сцены», — писал Шиндлер в своей «Жизни Бетховена».

Вечером он присутствовал на представлении, с безумным взглядом, замкнувшись в мире тишины и болезненного шума в ушах.

В то же время он получил заказ: русский князь Николай Борисович Голицын, виолончелист-дилетант и страстный любитель музыки, попросил его написать три квартета и самому назначить цену Бетховен согласился, уточнив, что не может ничего обещать в плане срока исполнения заказа.

В тот момент он был полностью поглощен другим замыслом —

Девятой симфонией. Никакими силами нельзя было оторвать его от этой работы. Его друзья Лихновский и Дитрихштейн умоляли его сочинить мессу для императора; он вроде бы поддавался на уговоры, но отложил этот проект «на потом», поскольку временные рамки ему поставили слишком жесткие. Это был не лучший способ снискать покровительство двора, который в очередной раз отказал ему в месте капельмейстера, упразднив эту должность! Кстати, в начале 1823 года он только-только завершил изнуряющий марафон «Торжественной мессы».

Точно так же он отвергал возобновляемые предложения написать новую оперу. Разве «Фиделио» не имел успеха? Немецкой опере необходимы такие произведения, чтобы затмить торжество итальянцев с их оперой-буффа. Бетховен сам это прекрасно понимал. Он, кстати, всячески обхаживал Карла Марию фон Вебера, познавшего славу двумя годами ранее со своим «Вольным стрелком». За некоторое время до описываемых событий он пригласил Вебера на ужин с друзьями. «Этот неотесанный и отталкивающий человек просто-таки ухаживал за мной и прислуживал мне за столом с таким старанием, словно я был дамой», — рассказывал композитор.

Но ему самому было недосуг заниматься новой оперой. Лихновский предлагал всё новые сюжеты: трагедии Вольтера «Заир», «Магомет», даже «Федру», которую, кстати, написал не Вольтер^[21]. Друг Бетховена адвокат Бах предложил вернуться к старому замыслу «Заговора Фиеско в Генуе» по трагедии Шиллера — всё тщетно. Даже Галленберг, супруг Джульетты Гвиччарди, кое-как перебивавшийся театральными постановками, пока красавица Джульетта выжимала все соки из своих любовников, неожиданно возник с уговорами — Бетховен отказался наотрез. Понятно, что он не испытывал никакого желания общаться с этой парой. Старые раны долго болят.

Потом настал черед Франца Грильпарцера, уже прославившегося поэта и драматурга, бывшего не в ладах с цензурой из-за своих нетрадиционных религиозных воззрений. Он подружился с композитором и предложил ему сотрудничать: они напишут оперу-феерию о Мелузине^[22]. Бетховену нравился Грильпарцер, который бесконечно им восхищался. Но предложение оперы о Мелузине показалось ему легковесным. В плане оперы его единственным желанием и высшим стремлением было написать «Фауста», в чем он и признавался в апреле 1823 года:

«Я пишу вовсе не то, что мне бы больше всего хотелось, а то, что нужно ради получения денег. Я не хочу этим сказать, что

пишу только ради денег. Как только пройдет этот период, я надеюсь, наконец, написать то, что считаю для себя высочайшим в искусстве — „Фауста“».

В самом деле, был ли на тот момент сюжет, более достойный его, уходящий в самую глубину немецкой культуры, германских легенд и метафизических вопросов человека перед лицом смерти и выбора собственной судьбы?

Жизнь и творчество... Мысли о жизни Бетховена в 1823 году, в разгар написания Девятой симфонии — этого памятника радости, мечты о всеобщем братстве, — внушают двоякое чувство. Всё было плохо. Подписка на «Торжественную мессу» почти не встретила отклика несмотря на всё его упорство. Эрцгерцог Рудольф, живший тогда в Вене, не давал ему покоя. «Кардинал прожил здесь четыре недели, и всё это время я должен был давать ему уроки каждый день по два с половиной-три часа, — писал он Рису, — он отнял у меня много времени». Работа художника заключается еще и в том, чтобы оградить себя от докучливых...

Как будто глухоты было мало, его подвели и глаза. В апреле он подхватил острый конъюнктивит, врачи запретили ему читать и писать. Он ослушался, но работа над симфонией от этого пострадала.

Именно в апреле он согласился встретиться с мальчиком, о котором ему рассказывали чудеса, — вундеркиндом, виртуозом по имени Ференц Лист. Ему было 11 лет, а он уже давал концерты, производя неизгладимое впечатление своим талантом импровизатора. Он мечтал о встрече с Бетховеном. Даже просил Шиндлера замолвить за него словечко перед маэстро, чтобы тот дал ему тему в запечатанном конверте, которую он извлечет оттуда на ближайшем концерте и станет импровизировать. На концерт Бетховен не пошел — что бы он там услышал? Но несколько дней спустя в дверь постучался юный Лист; рядом с ним был его учитель Черни. Полвека спустя Лист оставит воспоминание об этой встрече, возможно, приукрашенное с годами:

«Он какое-то время смотрел на нас с мрачным видом, обменялся несколькими быстрыми фразами с Черни, потом замолчал, а мой добрый учитель знаком велел мне сесть за рояль. Я сыграл сначала небольшую пьесу Риса. Когда я закончил, Бетховен спросил, могу ли я сыграть какую-нибудь фугу Баха. Я выбрал фугу до минор из „Хорошо темперированного клавира“. „Можешь транспонировать ее в другую тональность?“ — спросил

Бетховен. К счастью, я смог. Взяв последний аккорд, я взглянул на него. В меня впился пронзительный, жгучий и мрачный взгляд великого маэстро. Но вдруг его черты смягчились от доброй улыбки; Бетховен подошел ко мне, наклонился, положил руку мне на голову, несколько раз погладил по волосам и прошептал: „Вот чертенок! Каков пострел! <...> Ладно! Ты счастливеец и сделаешь счастливыми других людей. Нет ничего лучше, ничего прекраснее“».

Тогда же, в апреле, произошла радостная встреча со скрипачом Игнацем Шуппанцигом, вернувшимся из России. Это был друг. Их знакомство длилось более двадцати лет. Шуппанциг всегда пламенно отстаивал квартеты Бетховена, исполняя их со своим ансамблем как можно чаще. Бетховен написал для него шуточный канон «Похвала тучности». Шуппанциг был видный мужчина: огромный, колоритный, Людвиг называл его «лордом Фальстафом». С ним он поделился своими планами, совпадавшими с самым глубоким желанием, — написать новые квартеты. Это его прибежище, идеальная форма, чтобы дать волю своим раздумьям и музыкальной мысли. Вдали от грохота оркестра квартет, благодаря экономии средств и идеальному совершенству ограниченного состава, позволяет достичь высшей чистоты. Едва вернувшись, добрый Шуппанциг принялся устраивать концерты своего ансамбля, чтобы снова исполнить старые квартеты Бетховена — Восьмой и Десятый. Успех был, но не бесспорный. Похоже, что эта строгая, серьезная, глубокая музыка в Вене вышла из моды.

Бетховен был далеко от города. Уехал на лето в Хётцендорф по приглашению богатого барона фон Проная, который роскошно устроил композитора в своем замке. Это было лето напряженного труда, выполнения огромной задачи облечь в некую форму обобщение целой музыкальной жизни. Замысел вызревал уже почти три десятилетия — это будет Девятая симфония.

Жизнь в Хётцендорфе должна была стать чудесной — но быстро сделалась невыносимой. Бетховен совершил ошибку, пригласив Шиндлера приехать к нему на несколько дней, и тот всё больше раздражал его, хотя и оказывал кое-какие услуги. Надо сказать, что Шиндлер, напыщенный индюк, был невыносимо самодоволен. Несколько разбираясь в музыке, он то обращался с Бетховеном на равных, объясняя ему как товарищ, что ему следует писать, то становился прилипчиво подобострастен, и это было особенно неприятно Бетховену, внушая ему чувство гадливости и

презрения. Он придирался ко всему, цеплялся к мелочам, лез со своими советами — об этом можно судить по разговорным тетрадам. Бетховен выходил из терпения, закипал от бешенства. В конце концов он избавится от Шиндлера (на время) в следующем году. А хозяин замка, барон фон Пронай, быстро вывел его из себя, поскольку намеревался вознаградить себя за гостеприимство беседами с великим человеком, при этом прося его не шуметь в своей комнате. Бетховен нарочно стал ему досаждать и быстро сбежал из золотой клетки в Баден.

В это время он сочинял три первые части своей симфонии и был особенно раздражителен. Его отношения с Карлом относительно уладились и даже перешли в привязанность, но долго это не продлилось: осенью Карл, которому стукнуло семнадцать, очень некстати впервые напился, что, впрочем, было в порядке вещей. Но реакция дяди, как всегда не поддающаяся логике, принудила его рассыпаться в извинениях.

Отношения с братом Иоганном и в особенности с его женой складывались не лучше. Людвиг не переносил буржуазного самодовольства своего брата, который в письмах придавал себе лоску дурацким титулом «землевладелец», на что Людвиг в новогоднем поздравлении ответил, подписавшись «мозговладелец». Но вот Иоганн заболел, и его жена этим воспользовалась, чтобы ему изменять. Щепетильность Людвига, всегда слишком горячего, когда речь шла о чужих недостатках, разыграла, и Иоганн получил разъяренное письмо, в котором тот обзывал свою невестку шлюхой и потаскухой. «О, стыд и позор! — писал он. — Неужели в тебе не осталось ничего от мужчины?»

Наконец, посреди всех этих неприятностей, он закончил Девятую симфонию. Свой памятник. Если «Торжественная месса» была синтезом религиозной музыки во всех ее проявлениях, Девятая симфония стала апофеозом и обобщением его собственного музыкального мира, его владения оркестром, как будто он преподнес это произведение самому себе, равно как и всему человечеству. Необходимо вернуться к ее происхождению.

Уже 30 лет Бетховен собирался положить на музыку «Оду к радости» Шиллера, которого ставил превыше всех в своем литературном пантеоне. С другой стороны, он всегда был глубоко привязан к музыкальной теме, которую уже использовал, в частности, в Фантазии для фортепиано, хора и оркестра (до минор, опус 80). В какой момент два этих источника слились воедино? Поздновато. Сначала он задумал симфонию с хорами, совершенно отличную от Девятой. В той Девятой симфонии, которая была задумана еще в 1812 году и вчерне набросана в 1817-м, изначально не было

финала с хором. В 1822 и 1823 годах он сочинил три первые части, но собиравшись присовокупить инструментальный финал. Только осенью 1823 года произошло «слияние» между тремя первыми частями и «Одой к радости»; в феврале 1824 года он смог закончить симфонию в ре миноре, увенчав ее грандиозным финалом.

По своему размаху, сложности, трудности для исполнения, но и благодаря доступности финального гимна для самой разной публики (из «Оды к радости» даже сделали гимн Европы в довольно невыразительной новой оркестровке Герберта фон Караяна) Девятая симфония — нечто большее, чем музыкальное произведение: это символ, эмблема, даже политическое оружие, как доказал Эстебан Бух в блестящем эссе. В зависимости от условий ее исполнения и восприятия она каждый раз звучит по-новому. Вот запись концерта в Берлине в 1943 году под руководством дирижера Вильгельма Фуртвенглера в присутствии ареопага нацистских вождей: устрашающая и роскошная медленность ритма, мощный финал... Предвидение славы Третьего рейха? А вот ее прочтение умирающим Леонардом Бернштейном в 1989 году, в момент падения Берлинской стены — и всё произведение символически обретает совсем иной смысл...

В этой симфонии просто-напросто заключен весь оркестровый гений Бетховена, его великолепное владение музыкальной драматургией: первая часть — мрачная, тревожная, словно звучащая из глубин земли, навеивает воспоминания о трагических интонациях Пятой симфонии; вторая часть — скерцо, в начале ритм задается литаврами, потом их сменяют гобои и валторны, выводящие танцевальный мотив; напевное адажио, задумчивое, лиричное, напоминает «Сцену у ручья» из «Пасторальной»; затем финальный взрыв четвертой части, которая сама состоит из двух частей: инструментальной увертюры в си-бемоль миноре и собственно «Оды к радости» в торжествующем ре мажоре.

И тут хочется помириться с Клодом Дебюсси, который в своем «Господине Кроше» выносит такое светлое суждение о Девятой симфонии:

«В этом произведении огромных размеров нет ничего ненужного, даже анданте, которое новомодные эстеты считают слишком длинным; это просто деликатно предусмотренная передышка между ритмичной настойчивостью скерцо и инструментальным потоком, неудержимо увлекающим голоса к славе финала. Что же до бьющей через край человечности, разрывающей привычные рамки симфонии, она брызжет из его

души, которая, пьяная от свободы, по иронии судьбы билась до крови о позолоченную решетку, которой его ограждала малосострадательная дружба сильных мира сего. Бетховен, верно, страдал от нее в глубине своего сердца и пламенно желал, чтобы человечество слилось в нем воедино; отсюда крик, исторгнутый тысячей глоток его гения и обращенный к „братьям“ самым смиренным и самым бедным. Услышали ли его они? Вопрос не праздный...»

В Вене ходили слухи, что Бетховен только что закончил огромное, грандиозное произведение. Но в 1817 году Лондонское филармоническое общество заказало ему симфонию, вот эту самую, по сути, которую он только что написал, и у него в очередной раз возник соблазн уехать с ней в Лондон. Тогда-то высшее венское общество, узнав о планах отъезда, и вспомнило о его существовании. К маэстро обратились с посланием, его умоляют, его ждут. Письмо, под которым стояло три десятка подписей, было просто непостижимо по своей высокопарной лести: «Лишь Вы один можете стать залогом решительной победы нашего стремления к добру. От Вас народы ожидают новой жизни, новых лавров и нового царства Добра и Красоты, несмотря на нынешнюю моду, насилующую вечные законы искусства»...

Непонятно, прискорбно, но Бетховен увяз в этой медовой патоке. Красивые слова — но никаких обещаний. Ничего похожего на контракт, оплачиваемый звонкой монетой. Отвлекающий маневр без гарантий заинтересованному лицу. Но они знали, какую надо затронуть струну, взывая к столь благородным чувствам.

Наконец, началась подготовка к концерту. Не без проблем. Монументальные размеры произведения отпугивали исполнителей. Встал вопрос о зале. Где сыграть такую композицию? Директор театра «Ан дер Вин» граф Пальфи дал согласие при условии, что управлять оркестром будут его дирижеры. Бетховен и слышать об этом не хотел: он требовал, чтобы его симфонией дирижировали Михаэль Умлауф и Игнац Шуппанциг — только им он доверял. Он выбрал другой театр, гораздо меньший по размеру, — театр у Коринфских ворот («Kamtnerthortheater»). Он стал подозрительным, обвинял своих соратников в том, что они его обирают, заявил, что бросит идею с концертом. Огромному Шуппанцигу потребовались вся его ловкость и добродушие, чтобы заставить его изменить свое решение.

Певицы Каролина Унгер и Генриетта Зонтаг заупрямились,

напуганные сложностью своей партии и текста. Он всячески их обхаживал, чуть не пылинки сдувал, даже пригласил к себе домой на ужин. Оттуда они вышли едва живы, изнемогая от приступов рвоты: надо полагать, предложенные им еда и вино были испорчены.

Все хотели «вставить свои пять копеек» — и Шиндлер (а как же без него), и племянник Карл, и даже брат Иоганн, мало сведущий в музыке.

В конце концов концерт состоялся 7 мая 1824 года. Помимо большой симфонии с соло и хором должны были впервые исполнить «Торжественную мессу». Вмешалась полиция, поскольку исполнять религиозную музыку в театре было запрещено. Ей объяснили, что избранные отрывки будут «гимнами»...

В день концерта театр, эта «ореховая скорлупа», едва мог вместить толпу, явившуюся на выдающееся событие. Только императорская ложа была пуста. Аристократы, уже разъехавшиеся по летним резиденциям, не удостоили концерт своим посещением. Отсутствовал даже эрцгерцог Рудольф.

В зале установилось невероятное напряжение. Сначала публика благоговейно прослушала первую, мрачную часть. Но уже во время скерцо оркестр перекрывали крики восторга. После последних взрывных нот настал неописуемый гомон. Аплодировали пять раз. Присутствующие полицейские начали нервничать: даже императорскую фамилию обычно приветствовали только тремя взрывами аплодисментов.

Бетховен ничего не слышал. Он стоял спиной к публике, рядом с дирижером Умлауфом, уткнувшись в свою партитуру. К нему подошла одна из певиц, Каролина Унгер. Она взяла его за плечи и повернула к толпе. Он увидел взволнованные лица, трепещущие руки. Поклонился.

Его счастье было недолгим. Причитающаяся ему доля от сборов была курам на смех: 120 дукатов. Просто гроши за столько месяцев работы. Несмотря на успех, он оказался на мели. Он только что подарил человечеству шедевр, уж он-то это знал. Разве славы недостаточно? Нет. Думать, будто артист живет вне материальной реальности и деньги ему не нужны, значит не уважать его. Бетховен отказался пойти ужинать. Он несколько часов пролежал на диване в бешенстве и отчаянии.

Симфонию исполнили повторно 25 мая вместе с одной арией Россини для привлечения публики. Не стоило этого делать... На сей раз зал был полупустым. Это было похоже на провал, а то и на заговор. Неужели его враги успели оклеветать его произведение перед слушателями? Ужин после концерта прошел плохо. Хотя общество собралось веселое. Там были его друзья, племянник Карл, обе очаровательные певицы — Каролина Унгер и

Генриетта Зонтаг. Шутки ради Шуппанцигу предложили поесть перед ужином — его зверский аппетит уже вошел в легенду. Но Бетховен был мрачен. Мельком сделанное замечание оказалось искрой, вызвавшей пожар. Ему предложили укоротить симфонию. Он взорвался от ярости. А поплатился за всё Шиндлер. Бетховен теперь его просто на дух не переносил, и вот прекрасный случай от него избавиться. Он обвинил Шиндлера в провале и заявил, что тот украл его деньги. Шиндлер ушел, за ним остальные. Бетховен остался за столом один вместе с Карлом. Так, в муках, горечи и раздорах, родилось самое знаменитое музыкальное произведение на свете, воспевающее братство всех людей.

Лебединые песни

Отставленный Шиндлер кипел от досады. Он вновь появится в жизни Бетховена в самые последние месяцы, присосавшись к нему как пиявка, и закажет для себя визитные карточки с надписью «Друг Бетховена».

Лето 1824 года прошло за написанием Струнного квартета № 12 (ми-бемоль мажор, опус 127) — сначала в Пенциге, потом в Бадене, потому что в Пенциге ему казалось, что за ним шпионят прохожие и заглядывают в его комнату.

Квартет № 12 был написан по заказу князя Голицына. Это произведение — плод долгих поисков и бесчисленных набросков — более сорока страниц! Столь медленное обдумывание объясняется композиционными сложностями: он искал новую форму, даже собирался сочинить произведение в шести частях. В целом квартет оказался достаточно сложным для исполнителей, и похоже, что на момент создания он был не понят слушателями, сбитыми с толку его новизной. Надо сказать, что премьера в марте 1825 года, устроенная Шуппанцигом, обернулась провалом: у музыкантов было мало времени на репетиции и на освоение неуловимого произведения с широким спектром эффектов и трудно запоминаемых мелодических выдумок, которое нельзя было постичь с первого прослушивания или поверхностного прочтения. Бетховен пришел в ярость. Он забрал свой квартет у оскорбленного Шуппанцига, несмотря на его бурные протесты, и отдал Бёму, который исполнил его две недели спустя с большим успехом. Шуппанциг страдал от обиды, тем более что брат Бетховена Иоганн сыграл в этом деле неприглядную роль, натравливая Людвигу на его друга-скрипача клеветническими измышлениями и «дурацкими сплетнями». Но ссора продлилась недолго.

Бетховен закончил Квартет № 12 в сентябре 1824 года, «бредя от радости и радуясь своему бреду», как сказал один его друг. После удаления Шиндлера в его ближнее окружение понемногу проник новый человек и занял там главенствующее положение. Это был Карл Хольц, скрипач из квартета Шуппанцига, с которым Бетховен подружился, вероятно, потому что тот его смешил. Этим он выгодно отличался от Шиндлера с его постной физиономией и напыщенным видом: это был 26-летний мужчина, веселый и смешливый по природе, который посвятит себя Бетховену вплоть до конца 1826 года, момента своей свадьбы. Разумеется, Шиндлер представляет его пьяницей и сумасбродом в политике, который оказывал на

Бетховена дурное влияние. На самом деле Хольц скорее был умным и верным советчиком, о чем можно судить по сохранившимся разговорным тетрадам. Он относился к своему наставнику с дружеским восхищением и без подхалимства.

Бетховен, со своей стороны, следил за тем, с кем дружит его племянник. А Карл как раз общался в тот момент с неким Немецом, который не нравился его дяде: это «скучный гость, абсолютно лишенный манер и благопристойности». Кроме того, он беден. Конечно, бедность не порок, но большое свинство. Короче, Бетховен хотел, чтобы Карл перестал с ним видаться. Тот возмутился и послал дядюшку к черту. Казалось бы, свобода не за горами — увы...

В последующие месяцы, вплоть до завязки драмы, между дядей и племянником всё чаще вспыхивали всё более ожесточенные ссоры. Их след — и кляксы — прослеживается через весь 1825 год, в частности, через яростные письма дяди, который подозревает Карла в том, что тот видится со своей матерью, отчитывает его, винит, грозит предоставить на волю судьбы: «Не хотел бы я так потратиться, чтобы подарить миру *заурядного человека*». Он даже переехал, чтобы жить поближе к коммерческому училищу, месту учебы Карла (еще одно разочарование). Тем летом он на несколько дней прервал свой отпуск, чтобы подыскать себе в Вене новое жилье. Именно в этот момент он почти случайно встретился со своим другом детства Стефаном фон Брейнингом, которого уже несколько лет назад потерял из виду, и его сыном Герхардом. Круг замкнулся. Брейнинги переезжают в Вену. Два друга обнялись и пообещали часто видаться. Бетховен счастлив.

Он провел ужасную зиму с больными легкими и животом. Но тем летом он чувствовал себя в прекрасной форме. Кто бы мог подумать, что ему остается прожить полтора года? В сентябре его навестила в Бадене веселая компания — Хольц, Сейфрид и датский композитор Фридрих Кулау^[51]. Бетховен загонял их по горам, несясь впереди по крутым тропинкам, словно его силы удесятерились от общения с природой. Потом повел их обедать в трактир и накачал там лучшими винами. Он сочинил канон не самого изысканного вкуса на имя Кулау. Всё общество встало из-за стола, пошатываясь. На следующий день он извинялся за эти эксцессы^[23].

Это веселье и желание пировать имели свое объяснение: он только что закончил Струнный квартет № 15 (ля минор, опус 132) — второй из «голицынских».

Его исполнил 9 сентября в Вене Шуппанциг со своим ансамблем, в котором выступал и Хольц. По такому случаю Бетховен специально приехал из Бадена. Это было камерное исполнение. В номере «Дикаря» — гостиницы в Пратере. Было жарко и душно, Бетховен дирижировал в одной сорочке, хотя для камерной пьесы этого и не требовалось. Неужели он был совершенно глух? Или у него иногда наступало улучшение? Он вырвал скрипку из рук Хольца, не удовлетворившего его своей игрой, и сыграл несколько тактов сам. Но на четверть тона ниже... Он даже согласился импровизировать на рояле. Это будет его последняя публичная импровизация. Слышал ли он свою игру или только его пальцы хранили воспоминания о годах виртуозности? Квартет № 15, который сегодня входит в число самых легендарных его произведений, хотя и не самых известных, сразу полюбился публике. Наверное, он не был «легким», но адажио настолько прекрасно, несет в себе такой эмоциональный и духовный заряд, что, по рассказам Хольца, прослезился даже старый друг Бетховена суконщик Иоганн Вольфмайер...

Вернувшись в Баден, он сразу возобновил работу над Струнным квартетом № 13 (си-бемоль мажор, опус 130) и Большой фугой для струнного квартета (си-бемоль мажор, опус 133), продолжая при этом забрасывать Карла экстравагантными письмами. Бетховен сыпал упреками и уверениями в страстной любви. Карл — его позор, источник постоянных забот — занимал деньги у служанок, водил компанию непонятно с кем. Однажды ночью он сбежал, то есть не вернулся на свою квартиру. Бетховен места себе не находил. В чьих сомнительных объятиях Карл провел эту ночь? Правда, Карл любил игру и девочек. «Отец» тотчас покаялся в своей словесной невоздержанности и стал звать его к себе:

«Милый драгоценный сын! Я только что получил твое письмо, когда уже сторал от тревоги и даже решил вернуться сегодня в Вену. Слава богу, в этом нет необходимости; только иди за мной, и любовь и блаженство, а также счастье будут нашим уделом».

Ни больше ни меньше. Он еще жалуется на свою служанку, причем в таких выражениях, которых не ожидаешь от автора Девятой симфонии:

«Всю неделю мне пришлось страдать и терпеть, как святому. Довольно этой сволочи! Какой укор нашей цивилизации, что мы не можем без нее обойтись и что нам приходится терпеть рядом с собой то, что мы презираем».

В октябре 1825 года он закончил Квартет № 13, настолько богатый по своей мелодике и вольный по своему замыслу, что всё в нем было в избытке. И потом в пятой части — этот волнующе напряженный пассаж,

который Бетховен, как он сам признался Хольцу, сочинил, «обливаясь слезами боли»; никогда еще его музыка не достигала такой выразительности, и при воспоминании об этом отрывке у него слезы наворачивались на глаза.

Но самым радикальным творением осени 1825 года стала знаменитая «Большая fuga» для струнного квартета, изначально задуманная как финал Квартета № 13. В момент издания этого произведения Бетховен заменил финальную часть другой по настойчивой просьбе издателя Артари, напуганного «некоммерческой» сложностью этой фуги, которую было трудно и слушать, и исполнять, поэтому необыкновенная пьеса была издана отдельно в 1827 году. Надо сказать, что Бетховен не пощадил ни слух, ни способность к восприятию своей аудитории. Стоит ли удивляться, что «Большая fuga», звучащая так «современно» на наш слух, сразу ошеломила и встревожила исполнителей? Это в самом деле была музыка будущего, написанная по классическим, даже каноническим принципам фуги. Дирижер Эрнест Ансерме, сделавший ее оркестровку, писал о ней: «Это, несомненно, самое цельное музыкальное произведение, самое мощное по своей форме, самое плотное и богатое по смыслу из всех. Это целый мир, оно уникально».

Карл избегал дядюшки, даже стыдился ходить с ним рядом по улице, «потому что он похож на сумасшедшего». Бетховен был от этого несчастен. Какая неблагодарность... Но он полюбил Герхарда фон Брейнинга, сына своего друга, который, наоборот, был горд, показываясь вместе с «известным человеком».

Судьба совершила еще один виток. После стольких лет Бетховен, наконец, получил известия от своих друзей Вегелеров. Почему они так долго молчали? В этом частично был виноват он сам: с тех пор как он поселился в Вене, более тридцати лет тому назад, ни разу им не написал. Они следили издали за его великолепной карьерой, и Вегелер был этим счастлив и горд. Ведь и он внес в нее свой скромный вклад в далекие времена их юности! Лорхен, вышедшая замуж за Вегелера в 1802 году, добавила нежную приписку к письму своего мужа. Она ничего не забыла — ни того, что их связывало когда-то, ни их ссоры, ни примирения... У них дочь, которая почитает его музыку и играет ее «восхитительно». «Я еще храню силуэт твоей Лорхен», — ответит Людвиг Вегелеру десять месяцев спустя...

Многие добрые души сокрушались, что Бетховен посвятил последние месяцы своей жизни сочинению струнных квартетов, вместо того чтобы бросить все силы на Десятую симфонию, оставшуюся на стадии набросков,

на задуманный им рекем или на великолепный проект «Фауста». Но у этого выбора было множество причин помимо соображений эстетического плана и нескрываемой любви Бетховена к жанру квартета. Несмотря на то что Девятая симфония имела большой успех в немецких городах, в частности в Лейпциге, и с молниеносной быстротой распространилась по всей Европе, Бетховен был разочарован финансовым провалом, пережитым в Вене. Музыка — его профессия, и она должна его кормить. С точки зрения издателей, квартет может быть разыгран любителями хорошего уровня или исполнен на общественных или частных концертах, в особенности квартет маэстро Бетховена; это всегда можно продать, и за хорошие деньги. Да и сам он не отвергал этот аргумент. За сочинения такого рода ему платили до 80 дукатов. Вот почему с осени 1825 года, делая наброски для Десятой симфонии, контуры которой вырисовывались всё четче, он со всем пылом трудился над Струнным квартетом № 14 (до-диез минор, опус 131).

Но в январе здоровье снова его подвело. Глаза воспалились, разыгралась подагра. Его новый врач, доктор Браунхофер (за эти годы от него отказались несколько докторов) прописал ему суровую диету без вина и «кофия», теплое молоко, рисовую кашу и шоколад. Что касается лекарств, то в основном предстояло избавиться от их вредного воздействия. В начале XIX века медицина всё еще была довольно примитивна.

Квартет № 13 исполнили в марте 1826 года; финальной его частью еще была «Большая fuga». Руководил исполнением Шуппанциг, совершенно примирившийся с Бетховеном. Но, несмотря на весь его профессионализм, совладать с партитурой оказалось непросто. Хольц, тоже принимавший в этом участие и присутствовавший при разборе квартета дома у Бетховена, вспоминал о том, как мучился его патрон: «Шуппанцигу порой приходилось биться изо всех сил, чтобы справиться со сложностями своей партии первой скрипки, и это обычно вызывало у Бетховена взрывы гомерического хохота».

В день концерта, как и следовало ожидать, реакция была неоднозначной. Третьей и четвертой частям рукоплескали и просили исполнить на бис. Но fuga... Критик из «Альгемайне музикалише цайтунг» не скрывает своего замешательства:

«Зато смысл финала в форме фуги полностью ускользает от понимания: это какая-то китайская грамота. Когда инструменты носятся от одной крайности к другой (словно от Южного полюса к Северному) посреди невероятных сложностей, когда каждый

ведет партию, отличную от других, а голоса пересекаются *per transition irregularem* в серии диссонансов, когда, наконец, музыкант теряет всякую веру в себя, не в силах играть верно, это превращается в Вавилонское столпотворение... Возможно, всего бы этого не было, если бы маэстро мог слышать то, что сочиняет. Но не будем делать преждевременных выводов: кто знает, возможно, наступит время, когда всё, что кажется нам на первый взгляд непонятным и слишком запутанным, предстанет ясным и удачно выстроенным».

В общем — снова музыка глухого. Но отметим для себя честную оговорку по поводу будущего...

Несмотря на окончательно расшатанное здоровье, Бетховен написал Квартет № 14 до-диез минор, закончив его в июле 1826 года. Идеи били ключом. Бетховен говорил, что этот почти программный квартет (Рихард Вагнер даже написал его сценарий, в своей манере, склонной к лирическому преувеличению) «слеплен из пьес и отрывков, украденных тут и там». Это было последнее музыкальное произведение, которое услышит Франц Шуберт в своей комнате, в исполнении друзей, за пять дней до своей смерти от тифа 19 ноября 1828 года, в 31 год. Говорят, он так разволновался, что опасались, как бы он не скончался до срока.

На Центральном кладбище Вены, центральном только по названию, могилы Бетховена и Шуберта находятся рядом, в квартале музыкантов. В этом месте испытываешь несказанное волнение, зная о том, что два этих гиганта, хотя и встречались, пересекались (ведь Шуберт, глубоко почитавший Бетховена, часто специально отправлялся в те же таверны, что и он, в те же часы), ни разу не поговорили друг с другом. Шуберт не решался подойти, обмирая от робости перед человеком, которого считал своим божеством. Однажды он набрался храбрости и пришел показать ему свои вариации для фортепиано, но маэстро не было дома. А Бетховен? Говорят, что он слышал некоторые произведения Шуберта, в частности романсы, и лестно о них отзывался. Вот и всё. История состоит и из таких несостоявшихся встреч.

Убить отца

С октября 1825 года Бетховен переехал на новую квартиру, которая окажется последней, — в Шварцшпаниерхаусе («Доме испанского монаха»). Впервые за многие годы он не выехал за город с наступлением лета — его последнего лета. Хотел остаться рядом с Карлом, которому предстояло сдавать выпускные экзамены. На самом деле он следил за племянником. Не самая лучшая идея. Обычно с отъездом дяди на летний отдых Карл мог хоть немного вздохнуть. В этот год ему придется терпеть его перепады настроения и причуды в духоте венского лета. Он пытался избежать докучливых приставаний, хитрил, уверял, что в его присутствии нет нужды, он сам прекрасно подготовится, — всё тщетно.

В голове Бетховена роились новые планы. Он начал Струнный квартет № 16 (фа мажор, опус 135), тот самый, финал которого строится на знаменитом обмене репликами: «Muss es sein? Es muss sein!»^[24]

У этой части была своя история. В июле Бетховен написал шуточный канон на тему разговора с одним из своих меценатов, Игнацем Дембшером. Тот хотел получить рукопись партитуры Квартета № 13, которую Бетховен уступил Шуппанцигу. Людвиг потребовал, чтобы Дембшер уплатил Шуппанцигу в качестве компенсации 50 дукатов. «Надо ли?» — спросил Дембшер. «Надо!» — со смехом ответил Бетховен^[25]. В Квартете № 16 мотив «Muss es sein? Es muss sein!» из канона наподобие тех, которые Бетховен часто сочинял ради шутки, принимает размах метафизического размышления, давая ответ на вопросы, относящиеся к смыслу жизни и творчеству художника. Шуточный канон вырос в своего рода музыкальный диспут между силой смирения и силой воли. Это означает, как подметил Милан Кундера в «Невыносимой легкости бытия», что Бетховен здесь переходит от легкого к тяжелому, на языке Гёте простое «здрассе» может принять значение метафизического тезиса, добавляет он в шутку. Выдвигались и другие гипотезы, объяснявшие такой переход. Кроме одной, которую попробуем предложить мы: в промежутке Карл пытался покончить с собой.

Он дважды выстрелил себе в голову. Одна пуля пролетела мимо, другая попала в левую сторону черепа. Дата этого отчаянного поступка точно не известна: конец июля — начало августа.

Это был обдуманый поступок. Карл говорил, что хочет наложить на себя руки. У него, неуравновешенного, измученного, доведенного до

крайности, был пистолет; Шлеммер, его квартирный хозяин, нашел его в чемодане вместе с зарядом. Шлеммер изъясил оружие и известил Бетховена. Но Карл продал часы и купил себе другой пистолет. Потом уехал из Вены к развалинам замка Раухенштейн в окрестностях Бадена и пустил себе пулю в голову.

Он больше не мог так жить. Преследование со стороны дяди, постоянное шпионство — обложили со всех сторон... Бетховен задевал всех своих знакомых: даже Шиндлер был всегда начеку и допрашивал Карла вопросами, где он был и что делал. Говорят, дошло до того, что Хольц напоил его, чтобы выудить признания. Раздраженный, ожесточенный, задыхающийся в этой неизбежной атмосфере подозрительности, Карл попытался обратиться к матери. Он всё делал тайком, «боясь попасться старому болвану». Деспот-дядя, прямо скажем, отвратительный в мучительных проявлениях своего отцовского невроза, внушал ему теперь только непреодолимое отвращение. Была и еще одна причина: долги. Он играл и проигрался. Ему даже случалось утаивать деньги, предназначенные для уплаты за квартиру, а Бетховен всегда неохотно раскошелывался.

Карл лежал в луже крови. Он не умер. Неудача? Самоубийство, особенно неудавшееся, — часто способ наказать свое окружение. В данном случае — убить отца, что вскоре и произойдет. Рано утром его, бесчувственного, подобрал ломовой извозчик. Карл нашел в себе силы прошептать, что хочет поехать к матери.

Бетховен бросился туда, вместе с Хольцем. Карл был в сознании и при виде дяди пришел в ярость. Он больше и слышать не хочет о нем: «Хватит. Не допрашивай меня больше упреками и жалобами, всё кончено».

Десять лет борьбы, неловкой и дикой любви, разочарований и тревог, безумия, непоследовательности, яростно ревнивого воспитания, которым Прометей хотел вылепить свое творение, — и всё кончилось здесь, перед этим враждебным и замкнутым подростком с окровавленной повязкой на голове.

Но это был еще не конец. В Австрии самоубийство считалось преступлением, согласно общераспространенной католической морали, высшим проявлением глупости. Стоит ли пробуждать мертвецов и судить их, убивать во второй раз? А когда выжил...

В полиции Карл обвинил во всём дядю: это из-за него он хотел покончить с собой, он слишком дурно с ним обращался. Единственный способ избежать суда — записаться в армию и, разумеется, Бетховен должен отказаться от опекуна. Поскольку теперь стало ясно, что именно

довело Карла до отчаяния и такого поступка: отсутствие религиозного воспитания. Кстати, пока Карл лежал в больнице, куда его перенесли, его каждый день навещал священник.

Бетховен терзается стыдом, угрызениями совести и злобой на племянника. И любовью — она никуда не делась. Он пишет ему, пытается вернуть доверие к себе, если оно когда-то было. Но теперь Карл, вернувшийся с того света, уже непроницаем для таких попыток, словно слова дяди больше не достигают его: он спокоен, решителен, отчужден. Он согласился, даже сам решил уехать в армию, как только сможет.

В эти минуты полного смятения Бетховен был не один. Стефан фон Брейнинг взял на себя судебные хлопоты и опеку Карла. Тем временем Бетховен продолжал мстительно преследовать его мать, брызжа ядовитой слюной:

«Ему нельзя позволить общаться с матерью, чрезвычайно развращенной особой. Ее глубоко порочная и дурная натура, то, как она беспрестанно побуждала Карла вытягивать из меня деньги, а затем делиться награбленным с ней, скандал, вызванный рождением ее дочери, отец которой до сих пор не обнаружен, а также уверенность в том, что общение с матерью приведет его к встречам с далеко не добродетельными женщинами, — вот чем объясняются моя тревога и мое ходатайство. Сожительство с такой особой, как она, не сможет наставить молодого человека на путь добродетели».

Жалкое упорство в ненависти. Словно ему самому нужно оправдаться, сбросить с души тяжкий груз собственной вины — это типично для людей, у которых чувства преобладают над разумом.

Если бы люди, находившиеся рядом с ним, не знали его, они никогда не догадались бы, что он пережил такую трагедию. Он шутил, говорил о новых планах и упорно работал над Квартетом № 16. Последствия великих потрясений часто сказываются много позже, но становятся от этого сильнее.

Хотел ли он укрепить семейные узы? Сделать приятное Карлу, вышедшему из больницы? Он согласился, без особого воодушевления, провести осень в Гнайксендорфе у брата Иоганна. Станный поступок. На упрощивания Иоганна он сначала ответил: «Я не поеду. Твой брат???!!!» Этого было бы достаточно, чтобы пробежал холодок. Но Иоганн упорствовал, и Карл примкнул к нему. В конце концов Людвиг уступил.

Всем было тяжело. Бетховен был хмур, раздражителен, всем недоволен. Его невестка из кожи вон лезла, чтобы ему угодить, поставила цветы на подоконник в его комнате — а он ее на дух не выносил. Даже попытался убедить брата лишить жену наследства в пользу Карла. Не стоит и говорить, что тот не согласился. Еда казалась ему отвратительной, хотя в этом явно было лукавство и мелочность. Или это смерть вела свою подрывную работу? Он был убежден, что все преследуют его, перешептываются за его спиной, а Карл со своей теткой нарочно играют пошлую музыку, чтобы доводить его до белого каления. И потом, он не выносил вульгарности парвеню своего брата и его жены.

1 декабря он поспешно уехал из Гнайксендорфа вместе с Карлом, трясясь на повозке молочника под ледяным дождем. До Вены было 80 километров, пришлось сделать остановку на захудалом постоялом дворе без очага. Бетховен дрожал от холода всю ночь, ему было плохо. На следующий вечер, в Вене, он свалился от двустороннего воспаления легких. И не вставал до самой смерти.

Последний бой

Мало чью агонию описывали и комментировали так подробно, как бетховенскую. Рассказ о его физическом упадке, о его страданиях, о смерти, которая никак не могла совладать с этим крепким телом, больно читать: пневмония, водянка и под конец давно угрожавший цирроз, который свел его в могилу 26 марта 1827 года.

По легенде, Карл бросил дядю на произвол судьбы, когда они вернулись в Вену, не позвал к нему врача и отправился пировать. Это клевета. На самом деле он заботился о нем как преданный сын. Обратился за помощью к доктору Браунхоферу, который отказался прийти. Второй врач тоже ответил отказом. Наконец, Хольц, извещенный 5 декабря, привел доктора Вавруха, светило венской медицины. Конечно, distinguished профессор был сведущ в своей области, но он первым делом озаботился гонораром, а потом, подобно врачам, высмеянным Мольером, заговорил на латыни; Бетховен сразу обозвал его дураком.

На какое-то время ему стало лучше. Пневмония отступила. Он приободрился и даже надеялся скоро выздороветь.

10 декабря он снова свалился. На сей раз уже цирроз начал свою разрушительную работу. Болезнь подкосила его. Что произошло? Болезнь была вызвана душевным потрясением. Вот как об этом вспоминает доктор Ваврух:

«Я застал его взволнованным, совершенно пожелтевшим; страшная холерина чуть не прикончила его за ночь. Эту мощную вспышку вызвал сильный гнев и глубокое страдание, доставленные проявлением неблагодарности в его отношении и незаслуженным оскорблением. Дрожа как в лихорадке, он корчился от боли, терзавшей его печень и кишки. Его ноги, до сих пор лишь слегка опухшие, невероятно раздулись. С этого момента у него развился плеврит, мочеиспускание стало редким, печень — твердой и бугристой, желтуха разлилась по всему телу. Любящее участие друзей вскоре успокоило грозный переворот, в нем произошедший: он утих и забыл нанесенное ему оскорбление. Но болезнь прогрессировала гигантскими шагами».

Новая ссора с Карлом? Удар в спину, нанесенный кем-то из его

окружения? Нам это неизвестно. В тот момент рядом с Бетховеном находились только его племянник, Хольц и Брейнинги — отец и сын. Присутствие Герхарда всегда доставляло ему радость, словно он на закате дней обрел-таки желанного сына. «Бетховен был необычайно добр, — пишет Герхард фон Брейнинг, — он часами болтал со мной, мальчишкой, и прощал мне все мои детские фантазии».

В последующие дни Шиндлер, словно привлеченный запахом смерти, вновь занял свое место подле Бетховена. Хольц всё чаще отлучался, готовясь к скорой свадьбе, и Шиндлер вновь забрал власть над умирающим Бетховеном. Переходя, по своему обыкновению, от властности к лести, он старался создать вокруг Людвига пустоту.

Его живот вздулся от застоявшейся жидкости. Решили сделать пункцию. 20 декабря Ваврух прооперировал Бетховена, которому стало немного легче. «Пусть лучше вода течет из живота, чем капает с пера», — шутил он.

2 января Карл заехал попрощаться: он отправлялся в армию. Больше они не увидятся. На следующий день Бетховен написал своему адвокату Баху письмо с пожеланием сделать Карла единственным наследником, и просил его, вместе с фон Брейнингом, стать его племяннику «заместо отца». Карл ван Бетховен пробудет в армии до 1832 года, потом женится в Иглау, по месту службы. Впоследствии он попытается управлять сельскохозяйственным предприятием, но в этой области его станут преследовать неудачи. Он вернется в Вену, где его будет пилить мать, ставшая сварливой старухой, и скромно заживет на ренту от акций, оставленных ему дядей. Он умрет в 1858 году. Мать переживет его на десять лет. Так ли уж был не прав Бетховен в своих радикальных суждениях о «Царице ночи»?

Передышка выдалась краткой. 8 января — новая пункция. Бетховен уже на дух не переносил доктора Вавруха и послал за доктором Мальфатти, дядей Терезы, который сначала не хотел идти, чтобы не отбивать хлеб у коллеги. В конце концов, он согласился при условии, что будет только «помощником», и прописал больному странное лекарство — мороженое с пуншем. Бетховен был в восторге и поглощал «снадобье» в огромных дозах. Он словно возродился, но вскоре погрузился в пьяный сон. Эффект от «лечения» оказался непродолжительным. Его состояние ухудшилось. Ему пришлось перенести третью, потом четвертую пункцию. Худшим для него была «полная остановка деятельности». Когда боль ненадолго отступила, он нацарапал несколько нот из Струнного квинтета для Диабелли (WoO 62). Тело отказывалось повиноваться приказам духа. Ведь

он всё еще говорил о своих планах: о своей симфонии, своем «Фаусте», оратории, которую напишет, когда выздоровеет, — «Саул и Давид», по образцу своего учителя Генделя (Бетховен только что получил полное издание его сочинений — последняя и глубокая радость).

Сознавал ли он, в каком он состоянии? Его тело теперь было одной сплошной раной. Он покрылся струпьями. Однажды одна из ран открылась и оттуда вытекло еще немного воды. Последние посетители, в том числе Гуммель с женой, не могли смотреть без слез на это мощное тело, теперь похожее на скелет. Рассказывает Герхард фон Брейнинг:

«Когда тело Бетховена подняли с кровати для вскрытия, впервые увидели, что несчастный весь покрыт язвами. Во время болезни от него редко можно было услышать слово жалобы. В „Тетрадах“ нашли только одну запись на эту тему, на которую мой отец ответил обещанием мази для смягчения кожи. Однако мне он не раз жаловался на боль, которую ему причиняет воспалившееся место пункции».

Шиндлер же не упускал из виду своих интересов. Продолжая донимать Бетховена советами и уверениями в преданности, он вытребовал себе в подарок 27 февраля партитуру Девятой симфонии и Струнного квартета № 8 (ми минор, опус 59), клянясь Всеми Святыми, что никогда с ними не расстанется. Впоследствии он продаст их прусскому королю вместе с тем, что останется от разговорных тетрадей.

Финансовое положение Бетховена становилось тревожным, и 22 февраля он продиктовал письмо Мошелесу^{52}, напоминая о давнем предложении Лондонского филармонического общества устроить концерт в его пользу. Шиндлер добавил к этому собственное письмо, в котором указал, что Бетховен при смерти.

Королевское Филармоническое общество отозвалось очень быстро, прислав 100 фунтов стерлингов, то есть тысячу дукатов. Узнав об этом пожертвовании, венцы возмутились тем, что Бетховен обратился за помощью к англичанам. Но в Вене не торопились поддержать его во время агонии, даже эрцгерцог Рудольф ни разу не справился о нем.

18 марта Бетховен продиктовал свое последнее письмо, благодаря Мошелеса и Филармоническое общество Лондона за щедрый подарок.

24 марта ему стало совсем худо. Именно в этот момент ему доставили бутылки «очень хорошего старого рейнвейна», которые он заказал по совету врача своему другу Шотту в прошлом месяце. Бетховен прошептал:

«Жаль... жаль... Слишком поздно!» Потом умолк. Вскоре у него начался бред. В тот же день пришел священник, чтобы причастить его Святых Тайн.

25 марта он впал в кому. «Его хрип было слышно издалека», — пишет Герхард фон Брейнинг. Бетховен был без сознания.

Брат Иоганн не замедлил явиться: он хотел прибрать к рукам то, что осталось от тысячи дукатов, присланных Филармоническим обществом Лондона. Брейнинг и Шиндлер вышвырнули его за дверь без долгих разговоров.

В момент смерти их обоих не было рядом: они устраивали будущие похороны, которые теперь казались неминуемыми. В комнате умирающего оставались только юный Герхард фон Брейнинг и композитор Ансельм Хюттенбреннер^[53]. И больше никого? Так думают не все.

«По свидетельству композитора Ансельма Хюттенбреннера из Граца, присутствовавшего при его смерти, единственным человеком, кроме него, находившимся в комнате в последние минуты, была Иоганна ван Бетховен, — пишет Мейнард Соломон. — Эта информация вызвала понятное удивление, когда дошла до Тейера в 1860 году, поскольку Шиндлер умолчал о том, кто была женщина, находившаяся в комнате. Тейер не мог поверить, что Иоганна и Бетховен примирились, и явно побуждал Хюттенбреннера подправить свои воспоминания, поэтому тот заменил Иоганну Терезой ван Бетховен. Хотя теперь внести полную ясность в этот вопрос уже невозможно, первое воспоминание Хюттенбреннера выглядит самым верным, вот почему, вероятно, именно Иоганна была той госпожой ван Бетховен, которая срезала с головы Бетховена прядь волос и протянула Хюттенбреннеру „как священную память о последних часах Бетховена“».

Около четырех часов небо потемнело и разразилась гроза — «мощная гроза с градом и снегом», — пишет Герхард фон Брейнинг. Бетховен поднял руку и сжал кулак, словно бросая вызов небу, — рассказывает Хюттенбреннер, возможно, добавляя что-то от себя. «Когда рука упала на постель, глаза его были полузакрыты. Я приподнял его голову правой рукой, а левую приложил к груди. Дыхание больше не вырывалось из его губ, сердце не билось. Я закрыл ему глаза и поцеловал их, а также лоб, губы, руки».

После смерти дом заполнили родственники. Искали деньги — и не могли найти. Иоганн сразу обвинил фон Брейнинга и Шиндлера в краже. Тогда Хольц указал потайной ящик, где Бетховен хранил самые ценные вещи. Нашли акции, Гейлигенштадтское завещание, «Письмо к бессмертной возлюбленной» и два женских портрета — Джульетты Гвиччарди и Марии Эрдеди.

В последующие дни множество его бумаг исчезло. Более чем вероятно, что на всеми покинутую квартиру наведальась полиция императора в поисках компрометирующих документов: Бетховен слыл опасным противником режима.

За всё его имущество, проданное с молотка в ноябре того же года, удалось выручить 1140 дукатов. В общем и целом наследство, рукописи, книги, партитуры принесли десять тысяч дукатов. Стоимость целой жизни ожесточенного труда, создания одного из величайших порождений человеческого ума.

За гробом шла толпа в 20 тысяч человек, теснясь на улицах Вены. Отпевание прошло в церкви Пресвятой Троицы братьев-миноритов, потом на Верингском кладбище в предместье Вены. Прекрасное надгробное слово Франца Грильпарцера прочел актер Генрих Аншюц. Хор спел «Miserere» (WoO 130) под аккомпанемент тромбонов.

Говорят, что после ухода священника, за день до смерти, Бетховен прошептал: «Finita est comoedia!..»^[26]

Основные даты жизни и творчества Людвига ван Бетховена

1770, 16 (?) декабря — рождение Людвига ван Бетховена в Бонне. Отец, Иоганн Бетховен (1740–1792), был певцом, тенором в придворной капелле. Мать, Мария Магдалена, до замужества Кеверих (1748–1787), была дочерью придворного шеф-повара в Кобленце.

1778 — первый концерт в Кёльне в качестве клавириста: Людвиг, представленный вундеркиндом, занимается под руководством отца.

1779 — уроки музыки странствующего музыканта Т. Пфайфера.

1780 — обучение музыке под руководством Э. ван ден Эдена и Ф. Романтини. Начало занятий музыкой с К. Г. Нефе. Учеба в начальной школе в Бонне.

1781 — поездка в Роттердам с матерью.

1782 — серьезные занятия с К. Г. Нефе. Бетховен работает с Нефе в качестве помощника органиста. Начало дружбы с Ф. Г. Вегелером и семейством фон Брейнинг.

1783 — публикация первых произведений: «9 вариаций для клавира до минор на тему марша Э. К. Дресслера» и три сонаты для клавесина.

1784 — назначение штатным органистом в придворной капелле в Бонне.

1785 — назначение аккомпаниатором на репетициях в придворном театре Бонна.

1787 — первая поездка в Вену и встреча с Моцартом.

17 июля — смерть матери.

1789 — наряду с продолжающейся работой органиста в капелле исполняет обязанности альтиста придворного оркестра. Поступление на философский факультет Боннского университета.

1790 — Кантата на смерть императора Иосифа II, первое крупное произведение.

1791 — путешествие с капеллой курфюрста Кёльнского в Мергентхайм и Ашшафенбург.

1792 — встреча с Й. Гайдном в Бонне.

Ноябрь — окончательный отъезд из Бонна и прибытие в Вену.

18 декабря — смерть отца.

1793 — уроки у Й. Гайдна, И. Шенка. Знакомство с венскими

аристократами: Лихновским, Лобковицем, Разумовским.

1794 — уроки у И. Альбрехтсбергера. Начало занятий с А. Сальери.

1795 — первые публичные концерты, первый успех. Публикация Трех трио опус 1.

1796 — концертные поездки в Прагу, Дрезден, Нюрнберг, Берлин и Прейсбург. Исполнение в Берлине (совместно с Ж. П. Дюпором) виолончельных сонат опус 5.

1798 — встречи с французским послом генералом Бернадотом и сопровождавшим его скрипачом Р. Крейцером в посольстве Франции. «Патетическая соната» для клавира (фортепиано).

1799 — дружба с Ф. Амендой. Знакомство с фон Брунсвиками. Фортепианная дуэль с Й. Вёльфлем.

1800 — исполнение Первой симфонии. Пребывание в Мартонвашаре у фон Брунсвиков. Завершение шести струнных квартетов опус 18.

1801 — первое исполнение в Вене «Творения Прометея». Кризис, вызванный прогрессирующей глухотой. Влюбленность в Джульетту Гвиччарди. «Лунная соната».

1802 — разрыв с Джульеттой. Сочинение Второй симфонии. Май-октябрь — пребывание в Гейлигенштадте.

Октябрь — Гейлигенштадтское завещание.

1803 — исполнение Второй симфонии, оратории «Христос на Масличной горе», Третьего концерта для фортепиано с оркестром (опус 37). «Крейцера соната».

1804 — завершение «Героической симфонии», отмена посвящения Бонапарту. «Соната Вальдштейна».

1805 — влюбленность в Жозефину Брунсвик. Планы брака, которым не суждено было осуществиться.

20 ноября — премьера «Фиделио» под управлением Бетховена, провал. Оккупация Вены французами.

1806 — Четвертый концерт для фортепиано, Четвертая симфония, Концерт для скрипки с оркестром, «Аппассионата». Завершение Квартетов JNfe 7, 8 и 9.

29 марта — новая версия «Фиделио», новый провал. Сентябрь-октябрь — пребывание в Силезии у Лихновского, ссора с ним.

1807 — ходатайство о месте перед дирекцией придворных театров: отказ. Первое исполнение трех так называемых «Квартетов Разумовского» опус 59 квартетом И. Шуппанцига. Увертюра к «Кориолану». Пребывание в Венгрии у Эстергази, исполнение «Мессы до мажор», ссора с Эстергази. Сближение с эрцгерцогом Рудольфом.

1808 — любовная дружба с Марией Эрдёди. Сочинение Пятой и Шестой («Пасторальной») симфоний.

22 декабря — первое исполнение Пятой и Шестой («Пасторальной») симфоний.

1809 — Пятый концерт для фортепиано (концерт «Император»). Контракт о выплате Бетховену ежегодной субсидии с эрцгерцогом Рудольфом и князьями Лобковицем и Кински. Обстрел Вены, оккупация французскими войсками. Сражения при Эсслинге и при Ваграме. Соната «Прощание». Квартет № 10.

1810 — предложение руки Терезе Мальфатти, отказ.

15 июня — первое исполнение музыки Бетховена к трагедии И. В. Гёте «Эгмонт».

Май — знакомство с Беттиной Brentano.

1811 — Трио для фортепиано «Эрцгерцог» («Рудольф»).

1812 — Седьмая и Восьмая симфонии.

6-7 июля — «Письмо к бессмертной возлюбленной».

19–23 июля — встреча и разговоры с Гёте в Теплице. Связь с Амалией Зебальд.

1813 — «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории». Возобновление работы над «Фиделио».

1814 — повторная постановка «Фиделио», успех. Тяжелая болезнь.

Октябрь — созван Венский конгресс.

1815 — последний концерт при дворе в качестве исполнителя. Смерть брата Карла. Начало опекуновства над племянником Карлом. «Сонаты для фортепиано и виолончели», посвященные Марии Эрдёди.

Июнь — завершен Венский конгресс.

1816 — ухудшение здоровья. Романс «К далекой возлюбленной».

1817 — воспаление легких. Моральный кризис.

1818 — выздоровление. «Большая соната для Хаммерклавира». Проект «Торжественной мессы».

1819 — полная глухота. Начало работы над «Торжественной мессой».

1820 — Соната опус 109.

1821 — Соната опус 110. Заболевания легких и печени.

1822 — Соната опус 111. Завершение «Торжественной мессы».

1823 — отказ в ходатайстве о месте придворного капельмейстера в Вене. Болезнь глаз. Работа над Девятой симфонией. «33 вариации на тему вальса Диабелли».

1824 — первое исполнение «Торжественной мессы» (в Санкт-Петербурге). Исполнение Девятой симфонии. Квартет № 12.

1825 — замыслы Десятой симфонии, оратории «Саул», музыки к «Фаусту». Заболевание гепатитом. Проект поездки в Лондон. Квартеты № 13 и № 15. «Большая fuga» для струнного квартета.

1826 — Квартеты № 14 и № 16. Планы Десятой симфонии. Попытка самоубийства племянника.

1827 — осложнение болезни: пневмония, расстройство печени.

26 марта, 17.45 — смерть Бетховена в присутствии Иоганны ван Бетховен, Герхарда фон Брейнинга и Ансельма Хюттенбреннера.

ЛИТЕРАТУРА

Anderson E. (ed.). The letters of Beethoven: V. 1–3. L.: Macmillan Press, 1961.

Ries F. Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries. Arlington, VA: Great Ocean Publishers. 1987.

Schindler A. F. Biographie von Ludwig van Beethoven: 2 Bande. Munster: Aschendorff, 1860.

Solomon M. Beethoven. New York: Schirmer Trade Books, 2001.

Wasielewski W. J. Ludwig van Beethoven. Berlin: Brachvogel amp; Ranft, 1888.

Вегелер Ф., Рис Ф. Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. М.: Классика XXI, 2007.

Роллан Р. Жизнь Бетховена. М.: Музгиз, 1937.

Эррио Э. Жизнь Бетховена. М.: Музгиз, 1959.

notes

Примечания

По уточненным данным, 17 декабря 1770 года Л. ван Бетховена крестили, а предположительная дата рождения — 16 декабря. — *Прим. науч. консультанта.*

По другим данным, занятия Бетховена с К. Г. Нефе начались в 1780 году. — *Прим. науч. консультанта.*

«Буря и натиск» («Sturm und Drang») — литературное движение в Германии, сложившееся в начале 1770-х годов, получившее название по одноименной драме Ф. М. Клингера. Движение в наиболее яркой форме отразило всеобщий рост недовольства общественными порядками в мелкочужавной Германии и подъемом освободительной борьбы в соседних с ней странах. — Здесь и далее прим. переводчика.

В Западной Европе об этом много говорилось и публиковалось в периодических изданиях и до написания А. С. Пушкиным «Маленьких трагедий». — *Прим. науч. консультанта.*

Последние годы жизни Сальери были омрачены слухом о его причастности к смерти Моцарта. В здравом уме и в твердой памяти композитор решительно отвергал эту чудовищную клевету и просил своего ученика Игнаца Мошелеса (хорошего знакомого Бетховена) опровергнуть ее перед всем миром; но позже, когда после неудачной попытки самоубийства Сальери был помещен в клинику для душевнобольных, распространился слух, будто он сам сознался в отравлении Моцарта. Этот слух запечатлен, в частности, в разговорных тетрадях Бетховена за 1823–1824 годы, при этом как для А. Шиндлера, сообщившего новость, так и для Бетховена это предполагаемое признание было лишь свидетельством тяжелого состояния Сальери.

Автором допущена неточность: две сонаты для виолончели и фортепиано написаны не для Жана Луи, а для Жана Пьера Дюпора (1756–1822), старшего из двух братьев-виолончелистов. С 1773 года до конца жизни Ж. П. Дюпор исполнял обязанности первого виолончелиста придворной капеллы в Берлине, где в 1797 году произошло знакомство с Бетховеном. Написанные для него сонаты исполнялись совместно с автором. — *Прим. науч. консультанта.*

По другим сведениям — с Я. Штихом. — *Прим. науч. консультанта.*

Это примечание появилось в «Патриотических анналах» (Париж, 3 мая 1792 года), где был напечатан «Гимн свободе».

Перевод с немецкого Л. Кириллиной.

10

Такой посредственный талант, как я? (*лат.*).

11

Чтобы почтить память одного великого человека (фр.).

Висконти — знатный род ломбардских феодалов, известный с конца X века. Тираны Милана. Династия прекратилась в 1447 году.

13

Выдавание желаемого за действительное (*англ.*).

Пангармоникон — механический музыкальный инструмент типа оркестриона, изобретенный в 1800 году И. Н. Мельцелем в Вене, подобие органа с цилиндром, воспроизводящего звуки разных духовых инструментов и даже человеческий голос.

Перевод с французского Ю. Яхниной и Л. Зониной.

Порождением ума (*um.*).

Ш. Бодлер «Путешествие». Перевод с французского ЛЛ Кобылинского-Эллиса.

Sic transit gloria mundi — Так проходит слава мирская (лат.).

Опера-серия (*ит.* *opera seria*) — серьезная опера.

Письмо Гертелю от 9 июля 1822 года.

«Федру» написал Ж. Расин.

Фея из кельтских легенд, супруга графа Раймонда, покровительница рода Лузиньянов.

Кулау сочинил канон, в котором обыгрывалось имя Баха. Бетховен ответил весьма острым экспромтом, но на следующий день, чтобы извиниться за колючую шутку, если та ненароком обидела гостя, написал: «...шампанское ударило мне в голову... я понятия не имею, что написал вчера» — и подарил Кулау новый канон, в котором имя Кулау разбивалось на два слова: «Kuhl, nicht lau, nicht lau, kuhl» — «прохладно — не тепло, не тепло — прохладно», используя при этом звуки «В А С Н».

Надо ли? Надо! (нем.).

Композитор сочинил на этот мотив небольшой канон для четырех голосов: три голоса поют: «Es muss sein, es muss sein, ja, ja, ja!», а четвертый голос вступает: «Heraus mit dem Beutel!» («Доставай-ка кошелек!» — нем.).

26

Комедия окончена!., (лат.).

comments

Комментарии

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) — великий австрийский композитор. Игре на музыкальных инструментах и сочинению его обучил отец — скрипач и композитор Леопольд Моцарт. С четырехлетнего возраста мальчик играл на клавесине, с пяти-шести лет начал сочинять, в восемь-девять лет создал первые симфонии, а в десять-одиннадцать — первые произведения для музыкального театра. В 1762 году начались гастроли маленького Вольфганга и его сестры — Марии Анны — в Германии, Австрии, затем во Франции, Англии, Швейцарии. Моцарт выступал как пианист, скрипач, органист, певец. В 1769–1777 годах служил концертмейстером, в 1779-1781-м — органистом при дворе зальцбургского князя-архиепископа. К девятнадцати годам был автором десяти музыкально-сценических сочинений: театральной оратории "Долг первой заповеди", латинской комедии "Аполлон и Гиацинт", зингшпиля "Бастьен и Бастьенна", опер-буффа "Притворная простушка" и "Мнимая садовница", опер-серия "Митридат" и "Луций Сулла", опер-серенад "Асканий в Альбе", "Сон Сципиона" и "Царь-пастух"; двух кантат, многих симфоний, концертов, квартетов, сонат и др. При этом его попытки устроиться в каком-либо значительном музыкальном центре Германии или в Париже не увенчались успехом. После постановки оперы "Идомея, царь Критский" в Мюнхене (1781) Моцарт порвал с архиепископом и поселился в Вене, средства к существованию добывал уроками и концертами. Вехой в развитии национального музыкального театра явился зингшпиль "Похищение из сераля" (1782). В 1786 году состоялись премьеры небольшой музыкальной комедии "Директор театра" и оперы "Свадьба Фигаро" по комедии Бомарше. После Вены "Свадьба Фигаро" была поставлена в Праге, где встретила восторженный прием, как и следующая опера Моцарта "Наказанный распутник, или Дон Жуан" (1787). Кстати, как оперный композитор Моцарт не имел успеха в Вене; единственное исключение составляла опера "Так поступают все женщины" (1790). Опера "Милосердие Тита" на античный сюжет, приуроченная к коронационным торжествам в Праге (1791), была принята холодно. Последняя опера Моцарта — "Волшебная флейта" (1791) нашла признание у публики, но было поздно: композитор, претерпевавший большую нужду и страдавший болезнью почек, умер, не достигнув тридцати шести лет, и был похоронен в общей могиле.

Антонио Кальдара (около 1670–1736) — необычайно плодовитый итальянский композитор, автор почти 3500 произведений. Он написал 78 (по другим данным — не менее 98) опер, которые принесли ему широкую известность, но не менее он прославился своими произведениями для церкви — мессами, офферториями, градуалами, мотетами, гимнами, а также ораториями и светскими кантатами. С 1716 года жил и работал в Вене. Среди его учеников был Георг Рейтгер Младший; Иоганн Себастьян Бах испытал на себе его влияние.

Георг Рейттер Младший (1708–1772) — австрийский придворный композитор и капельмейстер. Написал около 80 месс, реквием и множество молитв и песнопений. Кроме того, являлся автором многочисленных популярных опер, симфоний, концертов для различных солирующих инструментов и музыки для клавесина.

Франц Йозеф Гайдн (1732–1809) — австрийский композитор, представитель венской классической школы, один из основоположников жанров симфонии и струнного квартета. Написанная им мелодия легла в основу гимнов Германии и Австро-Венгрии. Сын каретного мастера; начальное музыкальное образование получил в хоровой капелле при соборе Святого Стефана в Вене. Стал заниматься композицией, первую симфонию написал в 1759 году. Годом позже женился на Марии Анне Коллер, которая не любила его и не ценила, а партитуры мужа использовала на папильотки. В 1766 году стал капельмейстером при дворе князей Эстергази. Контракт был пересмотрен в 1779 году: Гайдн получил возможность продавать свои произведения издателям. В результате он стал писать меньше опер и больше квартетов и симфоний, получил международное признание. В 1781 году подружился с Моцартом в Вене. В 1791 году получил контракт на работу в Англии, написал 12 Лондонских симфоний. Его концерты собирали огромные аудитории и сделали его финансово обеспеченным. Тогда же он получил степень почетного доктора Оксфордского университета. Вернувшись в Вену, написал две знаменитые оратории «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1801). В целом он создал 24 оперы, 104 симфонии, 83 струнных квартета, 52 фортепианные сонаты, 3 оратории, 14 месс и множество других струнных и вокальных произведений. На панихиде по Гайдну, 15 июня 1809 года, исполняли «Реквием» Моцарта.

Иоганн Георг Альбрехтсбергер (1736–1809) — австрийский композитор, органист, музыкальный теоретик и педагог. Органист и капельмейстер собора Святого Стефана в Вене; органист венского императорского двора; сочинял также камерную музыку для частного музицирования при дворе. Среди его учеников были выдающиеся музыканты — Иоганн Гуммель, Карл Черни, Игнац Мошелес. О Бетховене, которого он учил контрапункту, Альбрехтсбергер как-то сказал, что тот ничего не может сделать как следует. В своем творчестве синтезировал венский классицизм с традициями барокко. Писал как церковную, так и светскую музыку, в том числе создал 26 месс, 6 ораторий, 4 симфонии, 4 струнных квартета, 38 квинтетов, 28 струнных трио, до настоящего времени хранящихся в архивах. Из 224 сочинений Альбрехтсбергера напечатаны лишь 27. Написал «Фундаментальное руководство по композиции».

Эрнст Эйхнер (1740–1777) — немецкий композитор, виртуоз игры на фаготе. С 1773 года служил в придворной капелле в Потсдаме. Испытал значительное влияние Баха, был последователем Иоганна Стамица, входя в число «молодых мангеймцев». Написал более 30 симфоний, концерты для арфы, фагота и других инструментов с оркестром, камерные произведения, сонаты и т. д. В 1783 году музыкальный теоретик Карл Крамер писал: «Очень трудно для меня подумать о какой-либо новой симфонии, более восхитительной, чем те, что созданы Эйхнером. Увы, но Эйхнер мертв, а я отчаянно ищу превосходные симфонии и... не нахожу ничего».

Игнац Гольцбауер (1711–1783) — немецкий композитор. Готовился к юридической карьере, но тайком изучал музыку. С 1745 года стал капельмейстером венского придворного театра, где пела его жена, в 1753 году перебрался в Мангейм и создал местному оркестру превосходную репутацию. Оттуда несколько раз ездил в Италию, где ставил свои многочисленные оперы. На немецком языке написал одну-единственную оперу — «Гюнтер фон Шварцбург». Среди других сочинений 196 симфоний, 13 концертов для различных инструментов, 18 струнных квартетов, 5 ораторий, 26 месс, мотеты и пр. За несколько лет до смерти совершенно оглох. Моцарт высоко ставил Гольцбауера как композитора.

Иоганн Венцель Антон Стамиц (Штамиц) (1717–1757) — чешский композитор, дирижер и скрипач. Родился в семье органиста, учился в Карловом университете в Праге. Работал в столице Чехии с 1734 года. В 1741 году переехал в Мангейм и стал вначале первым скрипачом, потом руководителем придворного оркестра. Считается основоположником мангеймской музыкальной школы, создателем нового концертного стиля оркестрового исполнения с его особой сыгранностью, обостренным ритмическим пульсом, широкими динамическими волнами в противовес сдержанной динамике барочной музыки. Написал около 74 симфоний; первым стал писать четырехчастные циклы, добавив к трехчастному менуэт или рондо перед финалом. Автор концертов для скрипки, клавира и духовых инструментов с оркестром (особо известен кларнетовый как первый для этого инструмента), торжественной мессы и множества сонат для скрипки и соло.

Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739–1799) — австрийский композитор и скрипач. Гастролировал с Глюком по Италии, где имел огромный успех как исполнитель. Историческое значение Диттерсдорфа определяется прежде всего его многочисленными комическими операми (самая известная — «Врач и аптекарь», 1786). Написал четыре оратории («Исаак», «Давид», «Иов», «Эсфирь»), которые с успехом исполнялись в Вене. Автор множества инструментальных сочинений, среди них симфонии, концерты, квартеты, сонаты для разных инструментов, ансамбли.

Ян Батист Ванхаль (Ваньхаль, Vanhal) (1739–1813) — чешский композитор, скрипач, педагог. Родился в крестьянской семье, учился музыке у деревенского музыканта. Был органистом в церквях небольших городков, играл на скрипке и виолончели. В 1760 году уехал в Вену благодаря своей покровительнице графине Шафготц, учился композиции у Карла Диттерса фон Диттерсдорфа. После поездки в Италию (1769–1771), где его оперы «Торжество Клелии» и «Демофонт» были поставлены в Риме, пережил тяжелое душевное расстройство, во время приступа болезни сжег почти все свои сочинения. До конца жизни работал в Вене, был знаком с Моцартом и Гайдном и выступал вместе с ними. Гайдн дирижировал одной из его симфоний, а Моцарт исполнял его концерт. В то время сложился звездный струнный квартет: Моцарт — первая скрипка, Диттерсдорф — вторая, Гайдн — альт, Ванхаль — виолончель. Написал несколько опер, около 100 квартетов, 73 симфонии, множество концертов, ряд фортепианных трио и сонат для различных инструментов с фортепиано, 95 произведений церковной музыки и ряд теоретических работ. Был одним из первых композиторов, сумевших обеспечить себя материально своим творчеством. В последние годы жизни проявил себя как педагог.

Франсуа Жозеф Госсек (1734–1829) — французский композитор. Родился в семье крестьянина, пел в хоре в Антверпене. В 1751 году переехал в Париж, где был замечен композитором Жаном Филиппом Рамо, которого он позже сменил на посту дирижера частного оркестра. Считается родоначальником французской симфонии (его первая симфония была исполнена в 1754 году). Автор около 20 опер и ряда балетов. В 1784 году основал Королевскую школу пения и декламации, прообраз консерватории. Во время Великой французской революции стал ее виднейшим музыкальным деятелем, написал множество массовых музыкальных композиций для празднеств и шествий, кантат и гимнов, а также оперу «Триумф Республики, или Лагерь при Гранпре» (1793), «Гимн Свободе». Предвестник эры романтизма.

Доменико Чимароза (1749–1801) — итальянский композитор, один из крупнейших представителей оперы-буффа, завершивший наряду с другими итальянскими мастерами эволюцию этого жанра. Сын каменщика; рано осиротел и воспитывался в приюте в Неаполе. В 1761 году поступил там в консерваторию. Его первая опера «Флорентийцы» была поставлена в Неаполе в 1772 году с громадным успехом. В общей сложности написал 99 опер, не считая других сочинений. В 1789 году уехал в Санкт-Петербург, где пробыл четыре года и поставил оперы «Дева солнца», «Клеопатра» и балет «Нежданное счастье», а также написал кантату, посвященную князю Потемкину. В 1792 году переехал в Вену, где в Бургтеатре была поставлена опера «Тайный брак», считающаяся его лучшим произведением. Она так понравилась императору Леопольду II, что он велел сыграть ее второй раз в тот же день. Затем композитор вернулся в Италию и продолжал там творить. Создавал оперы-буффа, оперы-сериа, в том числе «Горации и Куриации» (1796). В 1799 году участвовал в восстании неаполитанских патриотов, написал гимн Партенопейской республики. Умер внезапно в Венеции, предположительно от яда.

Антонио Сальери (1750–1825) — итальянский композитор, дирижер и педагог. С детства проявил способности к музыке, учился в Венеции. С 1766 года жил в Вене под покровительством придворного композитора Флориана Гассмана, который ввел его в круг приближенных музыкантов императора и познакомил с Глюком, чьим последователем Сальери оставался до конца своих дней. С 1774 года — придворный композитор и капельмейстер Итальянской оперы в Вене. Считался одним из лучших дирижеров Европы. Его барочная опера «Армида», написанная в 1771 году, уже в 1774-м была поставлена в Санкт-Петербурге. Опера-буффа «Школа ревности», написанная в 1779 году по заказу венецианского театра, за 30 лет выдержала более 60 постановок по всей Европе от Лиссабона до Москвы. Сальери успел внести свой вклад в развитие зингшпиля: его «Трубочист» (1781) предшествовал моцартовскому «Похищению из сераля» (1782). Глюк передал Сальери заказ на оперу «Данаиды» (1784), и после ее премьеры Сальери снискал любовь парижской публики и покровительство королевы Марии Антуанетты. В этой опере Сальери продемонстрировал собственный музыкальный стиль, построенный на контрастах, соединяя трагическое и комическое. Специалисты находят параллели между «Данаидами» и моцартовским «Дон Жуаном» (1787). Опера «Тарар» на либретто Бомарше (1787), насыщенная революционным пафосом, существовала в двух редакциях: первая — для бурлящего Парижа; вторая, под названием «Аксур, царь Ормуза», на либретто Л. да Понте, — для консервативной Вены. «Тарар» исполнялся в честь первой годовщины взятия Бастилии, «Аксур» стал любимой оперой императора Иосифа, почти официальным символом австрийской монархии. Обе версии предвосхищали «оперу спасения». Большую популярность имела также опера-буффа «Фальстаф, или Три шутки» (1799). В том же году Бетховен опубликовал 10 фортепианных вариаций на тему дуэта из этой оперы. Сальери пользовался большим авторитетом как педагог по композиции и пению. Среди его учеников композиторы — Бетховен, Гуммель, Шуберт, Мошелес, Лист, певицы — К. Кавальери, Ф. Франкетти и др. В общей сложности Сальери написал более 40 опер, 3 симфонии, 4 концерта с оркестром для разных инструментов, 4 оратории, 5 месс и множество религиозных произведений, в том числе «Реквием», сочиненный для самого себя в 1804 году и исполненный на его похоронах. В 1777–1819

годах дирижировал благотворительными концертами, по четыре в год, в пользу вдов и сирот венских музыкантов.

Анхис — отец Энея, легендарного родоначальника римлян; по разным версиям мифа, был парализован или ослеп. Эней вынес его из горящей Трои на своих плечах.

Франц Антон Рис (1755–1846) — скрипач, концертмейстер и дирижер. Работал в оркестре курфюрста Кёльнского в Бонне, где учил скрипичной игре Бетховена.

Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803) — немецкий писатель, поэт, мыслитель, философ, переводчик, историк культуры.

Иоганн Шенк (1753–1836) — австрийский композитор и педагог. Автор многих зингшпилей, к лучшим из которых относятся: «Деревенский цирюльник», «Сбор винограда», «Нищий студент», «Охота».

Иоганн Йозеф Фукс (1660–1741) — австрийский композитор, музыкальный теоретик, дирижер и органист. Происходил из крестьян; учился в Италии. Написал 18 опер, около 80 месс, 11 ораторий, реквиемы, мотеты, 38 трио-сонат для струнных, фортепианные пьесы и т. д. В оперном творчестве соединил венскую традицию австрийского барокко с достижениями неаполитанской школы. Написал капитальный теоретический труд «Ступени на Парнас», на латинском языке изданный в Вене в 1725 году и переведенный на немецкий в 1742-м. По этой книге обучались Леопольд и Вольфганг Амадей Моцарты, Йозеф Гайдн, Франц Шуберт, Луиджи Керубини. На ее основе были созданы позднейшие руководства по контрапункту.

Грегорио Аллегри (1582–1652) — итальянский композитор и певец. В 1629 году папа Урбан VIII назначил его певчим Сикстинской капеллы в Риме, которой он позже руководил (с 1650 года) и создал для нее большинство своих сочинений. Писал церковную хоровую музыку, канцоны и инструментальные сонаты. Известен как автор знаменитой музыки на текст 50-го псалма «Miserere mei Deus» (1638) для двух хоров. Это произведение по церковным канонам не имело права на публикацию, но четырнадцатилетний Моцарт смог записать его по памяти после прослушивания в Великую среду и в Страстную пятницу; по этой записи оно и было издано в 1771 году.

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) — немецкий композитор и органист. Принадлежал к многочисленному роду Бахов из Тюрингии, давшему на протяжении XVII–XVIII веков несколько поколений музыкантов. Пользуясь славой как органист, Бах при жизни не привлек достаточного внимания как композитор. За тридцати — пятидесятилетний период творчества отдал дань почти всем областям сочинительства, но при этом миновал ведущий жанр своего времени — оперу. В музыке Баха обобщены и завершены почти все значительные течения предшествующего полуторавекового периода: в ней нашли отражение хоровая полифония эпохи Возрождения, протестантский хорал, немецкая песня, итальянская и немецкая органная музыка, итальянская опера и итальянская скрипично-ансамблевая и оркестровая школы, немецкая оркестровая сюита, французская клавесинная музыка, итальянская клавирная школа и английская музыка. Вместе с тем язык Баха неизмеримо более выразителен и более сложен, чем у его предшественников. Продолжая внешне оставаться в рамках определенных жанров, он обогащал их чертами, заимствованными из других жанров и видов музыкального творчества. Скрещивание многоголосной линейности с гармонической аккордовой структурой породило в произведениях Баха неведомое до него богатство созвучий. На ясный функциональный план классической гармонии наслаиваются сложные хроматические последовательности, далекие аккордовые сопоставления. Виртуоз-исполнитель на органе, Бах создал для этого инструмента произведения, которые явились вершиной развития органной литературы. Он первым написал концертные произведения для клавира (по образцу скрипичных), утвердив самостоятельное значение этого инструмента. Невзирая на несовершенство современных ему клавишных (клавесин, клавикорд, ранние типы фортепиано) и их ограниченные исполнительские возможности, Бах создал для клавира литературу, наиболее устремленную в будущее. Ввел полифонию в сонаты для скрипки. Огромное творческое наследие включает более тысячи произведений в разных жанрах. К сожалению, при жизни композитора оно не было по-настоящему оценено.

Георг Фридрих Гендель (1685–1759) — немецкий композитор. Сын придворного цирюльника-хирурга, в 17 лет стал органистом в Галле, в 1703 году переехал в Гамбург, где поставил две свои первые оперы. Жил в Италии и завоевал там славу первоклассного оперного композитора и клавесиниста. С 1720 года возглавил в Лондоне Королевскую музыкальную академию (этот оперный театр был впоследствии закрыт). В то же время приобрел известность выдающегося исполнителя на клавире и органе. Гендель пережил паралич (1737), но оправился и вернулся к творческой деятельности. Автор свыше 40 опер и более 30 ораторий. Ему не удалось реформировать оперу-сериа, зато он создал новый тип оратории, добавив в нее драматизм, повлиявший на творчество европейских и русских композиторов. В ораториях использует формы арий, ансамблей и речитативов, в хорах выступает крупнейшим полифонистом и уделяет большое внимание оркестру. Его оркестровые концерты («Музыка на воде», 1716) до сих пор популярны. В 1745–1746 годах, во время борьбы англичан против попыток реставрации Стюартов, героическое творчество Генделя получило всеобщее признание («Гимн добровольцев», оратория «Иуда Маккавей») как национального английского композитора. Его выступления в качестве органиста сопровождались неизменным успехом. Слепота и тяжелая болезнь, поразившие его в начале 1750-х, не дали ему завершить ораторию «Иевфей».

Орландо ди Лассо (Ролан де Лассю) (около 1532–1594) — франко-фламандский композитор, один из величайших мастеров полифонии строгого стиля, автор более двух тысяч произведений. Жил в Италии, Франции, Англии, потом при дворе герцога Альбрехта V Баварского. Женился на дочери одной придворной дамы и, по всей видимости, стал другом герцога и его семьи: во всяком случае, герцог принимал от музыканта приглашения на обед. Герцогская семья состояла из страстных любителей музыки, но можно предположить, что в Лассо герцог ценил не только блестящего профессионала, но и остроумного, веселого собеседника: Лассо часто развлекал хозяев оригинальными анекдотами о музыке и музыкантах и даже поставил при дворе собственную музыкальную комедию. Слава Лассо как церковного композитора связана главным образом не с мессами, а с его непревзойденными мотетами (он написал 1500 мотетов, 53 мессы и множество других литургических произведений). В светской музыке отдавал предпочтение мадригалам и песням. Лассо считается последним из нидерландских мастеров, которые главенствовали на европейской музыкальной сцене в течение более столетия; на самом деле его творчество демонстрирует слияние нидерландского и итальянского стилей. Влияние итальянских мадригалистов преобразует старое нидерландское полифоническое письмо, основанное на равноправии всех голосов, в более современный и богатый возможностями стиль.

Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (около 1525–1594) — итальянский композитор, глава римской полифонической школы. С 1551 года работал в Риме. Творчество связано в основном с духовной хоровой музыкой «а капелла». Создал яркие образцы не затмевающей слова полифонии. Стремился к равновесию полифонических и гармонических закономерностей, благозвучию целого. Его музыке чужды драматизм, резкие контрасты (типичные для многих современников), она носит умиротворенный, созерцательный характер. Палестрина преобразил характер вокальной полифонии благодаря выявлению ее гармонических возможностей и тем самым вместе с другими композиторами того времени подготовил стилевой перелом, наступивший на рубеже XVI–XVII веков. Написал более 100 месс, около 180 мотетов, гимны, псалмы, оффертории, магнификаты, духовые и светские мадригалы.

Фердинанд Рис (1784–1838) — композитор, пианист и дирижер. Обучался игре на скрипке у отца, Ф. А. Риса, на фортепиано — у Л. Бетховена и композиции у И. Г. Альбрехтсбергера в Вене. С 1807 года концертировал как пианист в Париже, Касселе, Стокгольме, вместе с виолончелистом Б. Ромбергом — в России (1810–1812), с успехом выступал в концертах Лондонского филармонического общества как пианист и дирижер. С 1826 года — дирижер Цецилианского общества во Франкфурте-на-Майне. В 1825–1837 годах — руководитель Нижнерейнских музыкальных фестивалей. В его музыкальных сочинениях заметно сильное влияние бетховенского стиля. Автор 3 опер, 5 ораторий, 6 симфоний, 9 концертов для фортепиано с оркестром, 52 сонат для фортепиано и др.

Адонис — в греческой мифологии прекрасный бог плодородия и растительности, возлюбленный Афродиты, богини любви. После его гибели на охоте Афродита и Персефона, богиня подземного царства, поделили его между собой: Адонису было разрешено шесть месяцев в году пребывать на земле, а остальное время он должен был проводить в царстве мертвых.

Иосиф Гелинек (1758–1825) — чешский пианист и композитор, состоял в дружбе с Моцартом. В 1800–1810 годах был чрезвычайно популярен как автор бессодержательных фантазий и вариаций на известные темы, фабриковавшихся в невероятном количестве не только им самим, но, по заказу издателей, и другими музыкантами под его именем.

Даниель Готлиб Штейбельт (1765–1823) — немецкий пианист, дирижер и композитор. В 1790–1796 и 1805–1808 годах жил и работал в Париже, где была поставлена его самая известная опера «Ромео и Джульетта» (1793). Провел несколько лет в Лондоне, широко гастролировал по Европе. Вернулся в Париж и приветствовал победу Наполеона, написав в честь битвы при Аустерлице кантату «Празднество Марса» (1806), на премьере которой присутствовал сам император. С 1809 года жил в Санкт-Петербурге, давал концерты. В его творческом багаже — несколько опер, среди них «Золушка» (1810), 4 балета, концерты для фортепиано с оркестром (среди них выделяется Восьмой (1820) с масштабной партией хора в финале), оркестровые пьесы «Пожар Москвы» и «Торжественный марш на вход в Париж Е. В. императора Александра I», свыше 100 сонат для фортепиано. Усовершенствовал технику педализации, ввел используемые по настоящее время обозначения взятия и снятия педали. Как пианист отличался разнообразием туше и вдохновенной манерой исполнения.

Йозеф Вёльфль (1773–1812) — австрийский пианист и импровизатор, композитор. Родился в Зальцбурге, учился у Леопольда Моцарта и Иоганна Гайдна. В семилетнем возрасте впервые выступил в качестве скрипача-солиста. Переехав в Вену в 1790 году, брал уроки у Вольфганга Амадея Моцарта. В 1795 году написал свою первую оперу. Современники ставили Вёльфля выше Бетховена, однако после его поражения в фортепианной дуэли в доме графа Ветцлара (1799) его популярность пошла на убыль. Однако Вёльфль посвятил Бетховену несколько сонат (1798). Прожив пять лет в Париже, Вёльфль переехал в Лондон, где пользовался коммерческим успехом. Он был очень высокого роста, обладал большими кистями рук и мог взять терцдециму (интервал в 13 ступеней, октава — 8), как и Бетховен, что помогало ему во время импровизаций. В 1808 году опубликовал сонату № 41, озаглавленную «Non Plus Ultra» в силу ее технической сложности. Автор 6 фортепианных концертов, 7 опер, 3 симфоний, 6 струнных квартетов, сонат и др.

Иоганн Баптист Крамер (1771–1858) — выдающийся немецкий пианист и композитор, ученик М. Клементи (фортепиано) и К. Ф. Абеля (теория музыки). В 1788 году начал концертные турне и приобрел известность. Родившись в Мангейме, своей «родиной» всегда считал Лондон, но в 1832–1845 годах постоянно жил в Париже. В 1828 году основал в Лондоне музыкальное издательство вместе с Р. Адисоном и Т. Ф. Билимом, с которыми возглавлял его до 1845 года (оно существует и поныне). Прославился созданием педагогических фортепианных пьес, так называемых этюдов, которые очень ценил Бетховен. В одной из тетрадей этюдов есть его пометки на полях. Написал 8 концертов, фортепианных сонат. Его «Большая практическая фортепианная школа» сохраняет свое значение до сих пор. На одной из тетрадей этюдов есть пометки Бетховена на полях.

Муцио Клементи (1752–1832) — композитор, пианист, педагог. Родился в Риме. С 1761 года занимал должность органиста. В 14 лет уже получил известность благодаря своим композициям, и англичанин Бедфорд в 1766 году получил разрешение его отца забрать мальчика в Лондон, где тот продолжил образование. С помощью Бедфорда Клементи прославился как виртуоз и преподаватель игры на фортепиано, первым подтвердив преимущество новых звуковых возможностей этого инструмента перед клавесином. В 1781 году совершил свое первое европейское турне и в Вене с честью выдержал состязание с Моцартом. Его гастроли в Париже и Санкт-Петербурге также имели большой успех. Бетховен высоко ценил Клементи, фортепианное творчество которого оказало на него (как и на Гайдна) серьезное влияние. Клементи написал 15 симфоний, увертюры, концерты для фортепиано, 104 фортепианные сонаты (из них 46 в сопровождении скрипки, или виолончели, или флейты), а также воспитал многих талантливых учеников. В его сочинениях заметно стремление к внешним эффектам, однако его пианизм был способен и на интимно-задушевное звучание. Клементи был мастером модуляционных построений.

Иоганн (Ян) Непомук Гуммель (1778–1837) — австрийский композитор и пианист-виртуоз. Родился в Пресбурге (ныне Братислава), в пять лет получил от отца свое первое маленькое фортепиано. В 1786–1788 годах учился у В. А. Моцарта и А. Сальери, позже брал уроки контрапункта у И. Г. Альбрехтсбергера, а с 1795 года стал учеником Й. Гайдна, который познакомил его с органом и посвятил ему сонату, которую Гуммель с блеском исполнял. Его собственная музыка отличается виртуозностью, сентиментальным романтизмом и изяществом мелодии. Но современники больше его запомнили как блестящего виртуоза-исполнителя. Он концертировал с огромным успехом во многих странах Европы. В 1822 году состоялись его авторские концерты в Москве и Санкт-Петербурге, где он исполнил специально написанную для этих гастролей Фантазию на темы русских песен для оркестра, хора и фортепиано. Его ноктюрн «Память дружбы» в 1854 году был оркестрован М. И. Глинкой. Автор 9 опер, 5 балетов, 3 месс, 7 концертов для фортепиано с оркестром, множества фортепианных пьес и книги «Школа игры на фортепиано». Незадолго до смерти занимался переложением струнных квартетов Бетховена для фортепиано, но не успел завершить этот замысел. Ему посвятил ряд сочинений Шуберт. Среди учеников — Феликс Мендельсон-Бертольди.

Георг Иозеф Фоглер (1749–1814) — немецкий музыкальный теоретик, композитор, органист и педагог. Аббат. Уже в десятилетнем возрасте хорошо играл на органе, скрипке и других инструментах. Изобрел новую систему постановки пальцев при игре на клавесине, новый переносной орган «оркестрион Кунца», развивал музыкальную теорию. В Париже с успехом давал органные концерты в церкви Сен-Сюльпис, его опера была представлена в Версале. В 1776 году основал музыкальную школу в Мангейме — она стала прообразом современных музыкальных школ и консерваторий.

Луиджи Керубини (1760–1842) — композитор, дирижер, музыкальный деятель. Родился в Италии, там же получил музыкальное образование. Францию считал своей второй родиной. Музыка сочинял с детства; поначалу преимущественно церковную: к восемнадцати годам на его счету было уже 38 опусов; к жанру оперы впервые обратился в 15 лет, написав комическое интермеццо «Игрок». Его первая полномасштабная опера — «Квинт Фабий», поставленная в 1779 году, сразу же привлекла внимание к молодому композитору: заказы приходили не только из итальянских городов, но и из Лондона. В 1788 году Керубини обосновался в Париже. Увлеченный идеями Великой французской революции, он создавал гимны, песни, марши, пьесы для торжественных шествий и траурных церемоний революции. В эти же годы операми «Лодоиска» (1791) и «Элиза» (1794) Керубини создал новый оперный жанр — так называемую «оперу спасения», героическую, остросюжетную музыкальную драму, основной темой которой была борьба с тиранией. В 1795 году Керубини стал одним из основателей Парижской консерватории и много сил отдал ее организации и совершенствованию. Он воспитал немало учеников, благословил совсем юного Феликса Мендельсона и предрек ему большое будущее. Наполеон находил музыку Керубини «слишком громкой», однако ценил его как музыкального деятеля и дирижера. Керубини написал свыше 30 опер, из которых наиболее успешными являются «Медея» (1797), «Два дня» (1800, в России ставилась под названием «Водовоз»), «Анакреон, или Мимолетная любовь» (1803). Когда в 1818 году Бетховена спросили, кого он считает величайшим из современных композиторов, кроме себя самого, тот ответил: «Керубини». Им восхищались Верди и Вагнер, Шуман и Брамс. Керубини принадлежат также 11 месс, мотеты и антифоны. В этой части его наследия особое место занимают два реквиема, из которых первый (до минор, 1816, памяти Людовика XVI) Бетховен считал лучшим сочинением этого жанра. Именно реквием Керубини был исполнен на похоронах Бетховена. Второй реквием, ре минор, несентиментальное сочинение для мужского хора, был, согласно завещанию, исполнен на похоронах самого Керубини.

Антонин Рейха (1770–1836) — чешский композитор, теоретик музыки и флейтист, друг юности и товарищ Бетховена по Боннскому университету.

Фридрих Генрих Химмель (1765–1814) — немецкий композитор и пианист. Основное место его творчества занимают оперы-сериа и зингшпили, последние предвосхитили романтические оперы К. М. Вебера. Также писал оратории и кантаты. Популярностью пользовались песни Химмеля, которые считаются провозвестниками песен Ф. Шуберта.

Алкивиад — красивый амбициозный юноша, полководец Афин, стратег в период Пелопоннесской войны. Его учителями были Перикл и Сократ. Сократ, бывший намного старше Алкивиада, питал к нему искреннюю дружбу и даже рисковал ради него жизнью, когда оба были на войне.

Трималхион — персонаж романа «Сатирикон» Петрония Арбитра. Изображен в нем в виде лысого старика в розовой тунике и сандалиях, играющим в мячики с огромными мужиковатыми рабами, наряженными под кудрявых мальчиков.

Якоб Хайбель (1762–1826) — австрийский композитор, оперный певец и хормейстер.

Жан Жак Руссо (1712–1778) — французский философ и писатель, автор популярной концепции о воспитании, известен также как композитор и музыкальный деятель. Наиболее значительное и известное музыкальное сочинение Руссо — первая французская комическая опера «Деревенский колдун» (1752), написанная под влиянием итальянской оперной школы на собственное французское либретто. Это либретто, вольно переведенное на немецкий язык, легло в основу оперы Моцарта «Бастьен и Бастьенна». Руссо также создал новый музыкальный жанр — мелодраму.

Иоганн Симон Майр (1763–1845) — немец по национальности известен как итальянский композитор, создавший свыше 70 опер, многие из которых были популярны.

Джованни Паизиелло (1741–1816) — итальянский композитор, представитель неаполитанской оперной школы, наряду с Н. Пиччини был мастером итальянской комической оперы (оперы-буффа) в пору ее расцвета, оказал значительное влияние на формирование стиля Моцарта и Россини. Написал более 100 опер, 12 симфоний, кантат, квартетов, рондо, духовных сочинений. В 1776–1784 годах работал в Санкт-Петербурге, где написал 10 опер и интермедий (в том числе «Служанка-госпожа», 1781; «Севильский цирюльник», 1782), а также дивертисменты для духовых инструментов и клавирные пьесы для своей ученицы, великой княгини Марии Федоровны, супруги наследника престола Павла Петровича. Известны написанные для нее два концерта для клавесина и ряд камерных ансамблей, а также пособие «Правила хорошего аккомпанемента на клавесине». В конце жизни вернулся на родину.

Жан Филипп Рамо (1683–1764) — французский композитор и музыкальный теоретик эпохи барокко. В его теоретических работах угадывается стремление утвердить роль ладотонального музыкального мышления как важнейшего достижения своего времени. Его пьесы для клавесина «Дикари» и «Циклопы» необычайно изобретательны с точки зрения развертывания тонального плана, а «Энгармоническая» — один из первых в истории музыки примеров энгармонической модуляции (перехода в другую тональность при помощи аккордов, совпадающих по высоте, но различных по написанию). Рамо предвосхитил многие завоевания в области музыкальной драмы, подготовив тем самым оперную реформу Глюка. Лучшими его сочинениями стали лирические трагедии «Ипполит и Арисия» (1733), «Кастор и Поллукс» (1737), «Зороастр» (1749). Вершиной музыкально-сценического творчества Рамо признана опера-балет «Галантная Индия» (1735), пользующаяся успехом у режиссеров, исполнителей и публики и поныне.

Пьер Булез (род. 1925) — французский композитор, дирижер, пианист, лидер французского музыкального авангарда. Экспериментировал с электронной, конкретной и микрохроматической музыкой. С 1974 по 1991 год был председателем института исследования и координации акустики и музыки (IRCAM), занимающегося исследованиями в области акустики и современной музыки.

Этьенн Никола Мегюль (Меюль) (1763–1817) — французский композитор и общественный деятель времен Великой французской революции. Создавал массовое искусство, руководил устройством грандиозных народных празднеств, много писал для театра, был одним из организаторов консерватории. В его творчестве оригинально преломились традиции героического и трагедийного искусства Глюка. Особенно выделяется «Походная песня» (на текст Ж. М. Шенье), которую современники приравнивали по воодушевляющему действию к «Марсельезе»; большой известностью пользовались также «Песня побед» и «Песня возвращения». Из опер Мегюля прославились «Стратоника» (1792), «Ариодант» (1798), «Иосиф в Египте» (1807). В последней достигнуто удивительное равновесие между сольными номерами, драматическими ансамблями и хорами. Несмотря на отсутствие в опере любовной интриги, ей присуща романтическая колоритность. Оставаясь преимущественно классичным в основах стиля, Мегюль находил новые приемы, порой применял лейттематизм, тем самым предвосхищая некоторые романтические тенденции.

Джакомо Мейербер (Якоб Либман Бер) (1791–1864) — композитор, пианист, дирижер еврейского происхождения. Музыкальное образование получил под руководством М. Клементи, К. Цельтера и Г. Фоглера, который направил его интерес к оперному искусству. Оригинальный творческий почерк Мейербера определился к началу 1830-х годов под влиянием немецкой и итальянской оперных школ. Он создал стиль героико-романтической, так называемой «большой» оперы и написал для парижского театра вместе со знаменитым драматургом Э. Скрибом ставшие знаменитыми произведения: «Роберт-Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836) — с напряженным развитием сюжета, колоритными массовыми сценами и развитой музыкально-драматургической линией. Его комические оперы имели меньший успех («Северная звезда», 1854), а во второй половине XIX века наступила реакция против «мейерберовщины» и ее внешних эффектов в ущерб эмоциональной естественности.

Карл (Карел) Черни (1791–1857) — австрийский пианист и композитор чешского происхождения, считался в Вене одним из лучших преподавателей игры на фортепиано, создал огромное количество этюдов для этого инструмента. Начал концерттировать в девятилетием возрасте. В 1800–1803 годах обучался фортепианной игре у Бетховена, Гуммеля и Клементи. Бетховен доверил ему исполнение своего Третьего концерта для фортепиано с оркестром. Но в 1815 году Черни прекратил концерттировать и сосредоточился на преподавании и композиции. Среди его учеников Ф. Лист, С. Гальберг, Т. Кулак, Т. Лешетицкий и др. Создал редакции «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и сонат Д. Скарлатти. Написал более 300 духовных сочинений (24 мессы, 4 реквиема, 300 градуалов и др.), оркестровые сочинения и более 800 произведений, связанных с выработкой техники игры на фортепиано, до сих пор используемой в педагогической практике.

Иоганн Андреас Штейн (1728–1792) — знаменитый фортепианный и органный мастер из Аугсбурга, изобретатель так называемого немецкого механизма. Соорудил много отличных органов и около 700 фортепиано, а также двойной рояль с двумя клавиатурами на противоположных концах инструмента.

Маурицио Поллини (род. 1942) — итальянский пианист. Совсем юным, в 1957 и 1958 годах, дважды получил вторую премию Международного конкурса исполнителей в Женеве. Окончив Миланскую консерваторию, в том же 1960 году стал победителем престижного Международного конкурса пианистов имени Шопена. Артур Рубинштейн, по слухам, тогда воскликнул: «Он уже сейчас играет лучше любого из нас, членов жюри!» Поллини представлял циклы концертов, программы которых строились на контрастном переплетении классических и современных композиций. Среди других значительных записей и выступлений Поллини — исполнение всех фортепианных концертов Бетховена с Берлинским филармоническим оркестром под управлением Клаудио Аббадо (1987), всех фортепианных сонат Бетховена. Концерты Бетховена в интерпретации Поллини вызвали беспрецедентную реакцию — в 1976 году авторитетные музыкальные критики мира в результате опроса признали 34-летнего исполнителя лучшим пианистом современности.

Франц Ксавер Вольфганг Моцарт (1791–1844) — австрийский дирижер, пианист педагог и композитор. Младший из шести рожденных и двух выживших детей В. А. Моцарта, названный в честь ближайшего друга и ученика своего отца, Франца Ксавера Зюсмайера. Его учителями были Сальери и Гуммель. Играл на фортепиано и скрипке; в детстве, под руководством матери, гастролировал с концертами под именем Вольфганга Амадея Моцарта-младшего. Рано начал сочинять, в 1802 году опубликовал фортепианный квартет. Недооценивал свой талант, постоянно страдал от внутреннего сравнения себя со своим гениальным отцом. В 1808–1838 годах жил в Лемберге (ныне Львов), зарабатывая скорее не как композитор, а как капельмейстер местного театра и руководитель созданного им хора Святой Цецилии, как учитель музыки в домах аристократов. Моцарт-младший во многом содействовал развитию музыкальной жизни города. Затем переехал в Вену, оттуда в Зальцбург. Франц Грильпарцер написал стихи на его смерть. На его могиле выбили надпись: «Имя его отца может быть его эпитафией, так как почитание его было сущностью его жизни».

Ганс Гвидо фон Бюлов (1830–1894) — немецкий пианист, дирижер и композитор. Бросил юридическую карьеру ради музыки, брал частные уроки у Вагнера. Дебютировал как дирижер с оперой Вебера «Волшебный стрелок», поразив публику тем, что дирижировал на память, без партитуры. Лист называл Бюлова величайшим музыкальным феноменом. Он был первым музыкантом, исполнившим фортепианный концерт (Первый Брамса) и одновременно дирижировавшим оркестром. С 1872 года Бюлов выступал как пианист, в частности, в Великобритании (1873) и США (1875–1876), где дал 139 концертов, включая премьеру Первого фортепианного концерта Чайковского в Бостоне. (Первый фортепианный концерт П. И. Чайковского посвящен Г. фон Бюлову.) Бюлов обладал огромной исполнительской энергией, так, в 1880 году он несколько раз исполнял в одном концерте сразу пять поздних сонат Бетховена, а в 1889-м в Нью-Йорке — 22 сонаты за 11 дней. Наследие Бюлова-композитора включает в себя оркестровые и фортепианные пьесы, романсы, редакции фортепианных сочинений Баха, Бетховена, Вебера, Крамера и других композиторов.

Даниэль Фридрих Кулау (1786–1832) — датский композитор и пианист, немец по национальности. Родился в семье гамбургского гобоиста, игравшего в военных оркестрах. В десятилетнем возрасте поранил правый глаз, который не удалось спасти; впоследствии получил кличку Циклоп (был высоким и тучным). В 1810 году, желая избежать Наполеоновских войн, переехал в Данию, в 1813 году принял датское подданство. В Копенгагене в 1814 году написал музыку к драме Эленшлегера «Разбойничий притон», имевшую блестящий успех. Он включил в нее много национальных датских песен и стремился к местному колориту, за что был прозван «датским» композитором. Автор нескольких опер, ряда увертюр, концерта для фортепиано с оркестром, множества сочинений для фортепиано и скрипки и фортепиано, написал также 5 сонат для флейты (его называли «Бетховеном флейты»), романсы и песни для голоса. Во многих его сочинениях ощутимо влияние Бетховена, чью музыку он часто исполнял в концертах. Бетховен подарил ему в 1825 году свой литографический портрет с надписью «Моему другу Кулау от Л. В. Бетховена» и прозвал его «великим канонистом».

Игнац (Исаак) Мошелес (1794–1870) — немецкий пианист-виртуоз, дирижер, композитор и педагог. Игре на фортепиано обучался в Праге у Вебера, а с 1808 года изучал в Вене композицию у Антонио Сальери и теорию музыки у И. Альбрехтсбергера. Концертировал с детских лет, в 14 лет исполнив собственный концерт. В 1814 году Бетховен поручил ему сделать фортепианное переложение «Фиделио». В 1821–1845 годах жил в Лондоне и Берлине, концертировал и преподавал. С 1846 года был профессором Лейпцигской консерватории. Выдающийся мастер фортепианной импровизации. Пропагандист творчества Бетховена. Перевел на английский язык биографию Бетховена, написанную А. Шиндлером, внес в нее существенные добавления.

Ансельм Хюттенбреннер (1794–1868) — австрийский композитор, ученик А. Сальери, отличный пианист. Хорошо знал Бетховена. Написал 4 оперы, 6 симфоний, 10 увертюр, камерные произведения, 3 реквиема, около 300 квартетов для мужских голосов. Его произведения ценил Шуберт, находившийся с ним в дружеских отношениях.