



Э Д У А Р Д Э Р Р И О

ЖИЗНЬ БЕТХОВЕНА

Перевод с французского
Георгия Эдельмана

Редакция перевода и вступительная статья
Игоря Бэлзы

ЭДУАРД ЭРРИО И ЕГО КНИГА О БЕТХОВЕНЕ

Имя Эдуарда Эррио (1872—1957) давно уже известно в нашей стране как имя выдающегося политического, общественного и государственного деятеля Франции. Уроженец Труа, где он родился в семье офицера, Эррио рано выдвинулся благодаря своему незаурядному уму, разносторонней образованности, организаторским способностям, блестящему ораторскому дарованию и — last not least — большому человеческому обаянию.

В 1905 году Эррио был избран мэром города Лиона — города, который он так страстно любил и которому посвятил несколько своих книг. Одна из них — «Тройная слава Лиона» — звучит как патетическая симфония городу, вписавшему немало славных страниц в историю французского революционного движения. Тридцать пять лет, вплоть до тех черных дней, когда тень фашистской свастики простерлась над Францией, занимал Эррио этот пост и сохранял его за собою даже тогда, когда жил в Париже и входил в состав правительства.

Сорока лет Эррио стал сенатором, вскоре после окончания первой мировой войны был избран депутатом парламента, а затем несколько раз избирался председателем палаты депутатов. Постепенно он занял руководящее положение в партии радикалов и радикал-социалистов в качестве одного из ее лидеров, а впоследствии — председателя партии, представителем которой он являлся и в кабинете министров, где, начиная с 1916 года, занимал различные посты.

Государственная деятельность Эррио отличалась дальновидностью. Он очень хорошо понимал опасность реваншистских стремлений германского милитаризма, проявившихся сразу же после

Версальского мира, и придавал огромное значение традиции русско-французской дружбы. И несмотря на то, что Франция была наводнена в те годы русскими эмигрантами, начиная от остатков белогвардейских армий и кончая представителями последней династии, занимавшей престол Российской империи, несмотря на то, что почти полумиллионное собрание всех этих врагов русского народа извергало потоки клеветы, организовывало заговоры и настраивало французское общественное мнение против первого в мире социалистического государства, — несмотря на все это, Эдуард Эррио в 1922 году приехал в нашу страну.

Отвечая корреспонденту английских газет «Обсервер» и «Манчестер гардиан», В. И. Ленин отметил: «Несомненно, мы чрезвычайно высоко ценим и прием Эррио в Москве и тот шаг к сближению с Францией или к переговорам с ней, которые стали теперь возможными, вероятными и, хотелось бы думать, необходимыми»¹.

Эррио понял, какие трудности стоят перед советским народом, залечивавшим раны, нанесенные ему не только гражданской войной, но и интервенцией, предпринятой его бывшими союзниками. Но Эррио увидел в Советской России еще и то, о чем, разумеется, умалчивала французская и русская белогвардейская пресса, — великий пафос созидательного труда, сделавший непобедимой и могучей необъятную страну, с которой Франция так упорно отказывалась установить дипломатические отношения.

Передовая общественность Франции взывала к разуму тогдашних ее правителей, указывая на вред, который наносит такая политика национальным интересам. Чувство симпатии к «Новой России» (так и назвал Эррио свою книгу, опубликованную им в 1922 году) крепло и росло в сердцах не только рабочих и крестьян Франции, но и тех представителей французской интеллигенции, которых по справедливости можно было бы назвать ее гордостью и цветом. Достаточно упомянуть имя престарелого Анатоля Франса, который с присущей ему мудростью постиг и приветствовал в последние годы своей жизни исторические свершения Октября.

В 1924 году Эррио было поручено сформировать новый кабинет министров, и в том же году, несмотря на антисоветскую кампанию, инспирированную маршалом Фошем и его единомышленниками, возглавляемое Эррио правительство Французской республики установило дипломатические отношения с Союзом Советских Социалистических Республик. В ноябре 1932 года, когда Эррио вновь

¹ В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 33, стр. 346.

был премьер-министром Франции, по его инициативе был заключен пакт о ненападении с СССР, приобретший особенно большое политическое значение в годы активизации германского фашизма, темным силам которого миролюбивые народы стремились противопоставить силы разума и прогресса. Увы, не этим силам суждено было восторжествовать во Франции в позорные дни мюнхенского сговора с Гитлером и предательства, совершенного по отношению к Чехословакии.

Эррио, который в 1933 году вновь побывал в Советском Союзе и всеми силами содействовал политическому и культурному сближению Франции и СССР, хорошо понимал, кто является другом его родины и кто — ее врагом. Он гневно протестовал против бесславного мюнхенского соглашения, справедливо считая, что оно предвещает катастрофу не только для Чехословакии, но и для предавших ее государств. И когда эта катастрофа наступила, Эррио, не колеблясь ни минуты, примкнул к движению Сопротивления, организованному французскими патриотами, мужественно отстаивавшими честь своей родины, поруганной гитлеровцами. Фашисты не решились убить семидесятилетнего старика, имя которого было известно всему миру. Но в 1942 году Эдуард Эррио был арестован гестаповцами и брошен в концентрационный лагерь.

Только в 1945 году, когда воины Советской Армии освободили заключенных этого лагеря, Эррио вернулся на родину, побывав перед этим еще раз в Советском Союзе, где его окружили дружескими заботами, оказали медицинскую помощь и постарались восстановить его силы, подорванные трехлетним заточением в фашистском лагере. В 1947 году Эдуард Эррио был избран членом Французской Академии и председателем Национального собрания Франции. Семь лет он занимал этот пост, а когда преклонный возраст и пошатнувшееся здоровье заставили его отказаться от активной государственной деятельности, ему было присвоено звание почетного председателя Национального собрания. Это звание, так же как и звание почетного мэра города Лиона, Эррио сохранял до конца жизни.

* * *

Избрание во Французскую Академию было не только одной из почестей, оказанных Эррио в связи с его семидесятипятилетием, торжественно отмечавшимся во всей стране и за ее пределами, но и закономерным актом признания его заслуг в деле развития отечественной культуры.

Помимо множества статей на самые различные политические, общественные и научные темы, Эррио оставил около тридцати

книг, содержание которых свидетельствует о разносторонности его интересов, об энциклопедичности его познаний, глубокой эрудиции и чуткости восприятия жизни во всем ее многообразии, включая науку, литературу и искусство¹.

Уже книга двадцатипятилетнего Эррио о Филоне Александрийском привлекла внимание ученых и широких читательских кругов. То была не монография, а блестящий этюд об одной из философских школ Александрии. И чувствовалось, что эта школа, созданная еврейским мыслителем, привлекла внимание молодого ученого в связи с его интересом к Востоку, к его древней богатой культуре. Не раз обращался Эррио к этой культуре, и некоторые страницы его книги «Святыни» (Египет, Палестина, Сирия), написанные, как с гордостью подчеркивал автор, соотечественником Шамполиона и Масперо, по своей глубокой поэтичности напоминают «Зодиакальный свет» Бунина.

В начале девятисотых годов были опубликованы книги Эррио о борьбе направлений во французской литературе. Одна из этих книг, вышедшая из печати в 1904 году, называется «Мадам Рекамье и ее друзья». Едва ли можно согласиться с той оценкой, которую Эррио дает реакционной романтике Шатобриана, являвшегося центральной фигурой салона Жюли Рекамье. Но книга Эррио — не монография об авторе «Ренэ» и его окружении, а скорее картины жизни французской интеллигенции, собиравшейся в салоне этой мечтательной жены банкира во времена директории, империи и реставрации Бурбонов, то есть в эпоху, пожалуй более всего интересовавшую Эррио как историка культуры, в эпоху, которую он так тщательно изучал, собирая материалы для своей лучшей и наиболее известной книги «Жизнь Бетховена».

Книга эта появилась в 1928 году, а ныне публикуемый русский перевод ее сделан Г. Я. Эдельманом с вышедшего осенью 1954 года сто семнадцатого издания «Жизни Бетховена». И хотя первая глава книги позволяет думать, что написана она была под непосредственным впечатлением венских торжеств 1927 года, посвященных



¹ В 1952 году во Франции под названием «Jadis. D'une guerre à l'autre. 1914—1936» вышли мемуары Эррио, в которых автор писал: «...Я был другом русских. Наша дружба не была чем-либо омрачена, хотя я ни в коей степени не являюсь коммунистом. Это хорошо известно в Москве. Но я считаю, что дружба с Советским Союзом необходима для поддержания прочного мира» (цитируется по русскому переводу книги: Эдуард Эррио. Из прошлого. Между двумя войнами. 1914—1936. Издательство иностранной литературы. М., 1959, стр. 770).

столетию со дня смерти великого композитора, нет сомнения, что замысел книги созрел у автора на протяжении очень долгого времени, так как известно, что еще в юные годы Эррио страстно любил Бетховена и поклонялся ему как художнику и человеку.

В те годы французское музыковедение, собственно говоря, Бетховеном занималось очень мало. И если говорить об академических кругах, то, может быть, нелишне напомнить, что защищенная Ж. Буае в 1938 году диссертация «Романтизм Бетховена» была первой во Франции докторской диссертацией, музыкально-историческая тематика которой вышла за пределы XVIII века. Не следует думать, впрочем, что во Франции не шла борьба за понимание личности и творчества Бетховена. Борьбу эту вел еще, как мы знаем, Берлиоз, а за ним и другие крупные мастера французской музыкальной культуры.

В 1889 году в Париже поселился обладавший блистательной эрудицией польский ученый Теодор Выжевский (1862—1917), который подписывал свои работы, переделав свою фамилию на французский лад — Теодор де Визева. Он перевел с латинского языка на французский средневековую «Золотую легенду» Жака де Воражин, которой так восторгался Анатоль Франс, он опубликовал книгу «Зарубежные писатели»¹, включив в нее очерки о Гоголе, Гончарове, Тургеневе и Л. Толстом, чьи произведения он, кстати сказать, также переводил на французский язык. И уже в год своего приезда в Париж Выжевский начал выступать со статьями и публичными лекциями о венских классиках. На рубеже XIX и XX столетий он решил всецело посвятить себя изучению жизни и творчества Моцарта, предприняв совместно с Жоржем де Сен-Фуа работу над созданием монументальной пятитомной монографии о великом зальцбургском мастере и основав в Париже «Моцартовское общество».

В 1889—1893 годах Выжевский создал ряд небольших, но значительных по содержанию и новаторских работ о Бетховене, в которых находим общие оценки его музыки, и биографические сведения, и драматургический анализ «Фиделио», и тонкие наблюдения над бетховенской оркестровкой. Мимо этих работ не прошли ни Ромси Роллан, несколько раз дававший лестную оценку музыковедческой деятельности Выжевского, ни Эррио, высоко ценивший также труды Роллана, который уже в 1903 году опубликовал небольшую книгу «Жизнь Бетховена». К тому времени, когда появилась

●

¹ Французская Академия наградила эту книгу премией Марселина Герена.

книга Эррио, уже вышли из печати первые тома «Великих творческих эпох» Роллана, о которых Эррио неизменно отзывался с глубоким уважением, и двухтомник Виктора Вильдера «Бетховен, его жизнь и произведения. По подлинным документам и новейшим работам». Эта книга, имеющая, в основном, компилятивный характер, была опубликована в Париже в 1927 году в ознаменование памятной даты и заметного следа в западноевропейской бетховеннине не оставила.

Совсем иначе обстояло дело с книгой Эррио, сразу же завоевавшей громадную популярность и занявшей особое место в литературе о Бетховене. Надо сказать прежде всего, что книга эта вошла в серию «Leurs figures» («Их облики»), до известной степени сходную с нашей серией «Жизнь замечательных людей», в которую включаются жизнеописания выдающихся личностей, вошедших в историю человечества и его культуры. Мы не будем здесь сравнивать обе серии, во многом существенно отличающиеся друг от друга. Подчеркнем лишь, что «Жизнь Бетховена» Эррио резко выделяется среди многих десятков книг французской серии, хотя, подобно им, содержит обстоятельно написанную биографию человека, облик которого вырисовывается на страницах книги.

Достаточно прочитав начало этой книги, чтобы почувствовать желание автора связать прошлое с настоящим. Это желание ощущается не только в «арке», переброшенной во вступлении и первой главе от Бетховенских торжеств 1927 года к Венскому конгрессу, но и в размышлениях о войнах, несущих гибель людям и культурным ценностям, о наполеоновских походах, предшествовавших этому конгрессу, о франко-прусской войне 1870—1871 годов (и как не признать справедливости упрека, бросаемого здесь автором книги Вагнеру!), о первой мировой войне, об одной из жертв которой — Жозефе де Марльях, авторе исследования о бетховенских квартетах, Эррио пишет с глубокой скорбью. И уже здесь мы понимаем, как близка была Эдуарду Эррио, гуманисту и патриоту, идея братства народов, вдохновлявшая автора Девятой симфонии.

Широкими мазками рисует Эррио картину эпохи, принесшей человечеству Бетховена. Не все детали этой картины исторически верны. Следуя поныне существующей на Западе традиции, Эррио явно идеализирует как Александра I (впрочем, советский читатель достаточно отчетливо представляет себе облик «плешивого щеголя»), так и Иозефа II, хотя достаточно просмотреть статистические данные о крестьянских восстаниях в «доскутной империи», которыми ознаменовались годы его правления, и о количестве жертв, погибших тогда в борьбе с габсбургским гнетом, чтобы понять истинную сущность пресловутого «иозефизма», являющегося лишь одной из

легенд, созданных буржуазной историографией. Видимо, Эррио все же отдавал себе отчет в том, как далека эта легенда от действительности, потому что счел нужным воспользоваться наивной версией об «императоре-неудачнике», которому якобы никогда не удавалось осуществлять возникавшие у него благие намерения. Но если Иозефу II не посчастливилось поднять благосостояние своих подданных, то зато ему удалось послать карательные экспедиции во все районы империи, где требовалось усмирить «мятежников». И если в императорской казне не нашлось денег, чтобы платить сколько-нибудь пристойное жалование Моцарту, то Сальери и ему подобные были осыпаны золотом и почестями.

Как бы ни восхвалял «иозефизм» автор книги, его никогда нельзя, однако, упрекнуть в тенденциозности освещения венской музыкальной жизни, картина которой отличается у Эррио широтой и достоверностью. Четко и выразительно набросаны облики Гайдна, Моцарта, Шуберта и других старших и младших современников Бетховена. Эррио дает сжатые творческие характеристики всех этих мастеров и вместе с тем знакомит читателя с их биографиями, выдвигая на первый план факты, нужные для создания общей картины, в композицию которой постепенно вводится тигантская фигура Бетховена. Правда, и здесь не всегда соглашаешься с Эррио. Можно ли, например, поверить в то, что Шуберт (кругозор которого, как считает Эррио, был «более узок», чем у Бетховена) действительно «стремился быть лишь полевым цветком», — Шуберт, автор «Двойника» — одной из вершин романтической музыки!

«Все чисто для чистого взора» — эта античная формула невольно вспоминается, когда читаешь страницы, посвященные юности и началу творческого пути Бетховена, бесконечно благородного, чуткого, доброго и доверчивого человека, которого ждали в Вене такие же опасности, как Моцарта и Шуберта. О многом Эррио говорит прямо, но порой ограничивается намеками, как бы следуя стэндалевскому принципу «*intelligenti parca*». Таким «немногим для понимающего» является внезапно врывающаяся в текст кличка «синьор Бонбоньери» — так прозвали в Вене господина придворного капельмейстера Сальери, которого Бетховен, как это явствует из его письма к издателям («Брейткопф и Гертель») от 7 января 1809 года, называл «первым из своих врагов».

Эррио изучал подлинники разговорных тетрадей Бетховена с целью «запечатлеть в памяти все жизненные детали, заключенные в этих маленьких тетрадках, на страницах, испещренных желтыми пятнами». Но этим не ограничилась исследовательская деятельность автора книги, привлечшего и другие материалы, порою уведящие далеко от основной темы, но дающие много нового, — таковы, на-

пример, данные архивов французского военного министерства, позволяющие воссоздать картину жизни страны, в которой жил Бетховен, во время ее оккупации войсками Наполеона, в котором он видел когда-то «генерала революции», чье имя он некогда поставил на заглавном листе «Героической симфонии». Правда, читателю «Жизни Бетховена», быть может, не так уж важно знать номера гусарских и драгунских полков, ворвавшихся первыми в Вену. Гораздо важнее здесь другое — уничтожение посвящения «Эройки» человеку, ставшему императором...

Итак, громовые отзвуки революции, прокатывающиеся по стране, где правит династия, одна из представителей которой погибла в Париже на эшафоте; обманутые надежды на «свободу, равенство и братство», провозглашенные Французской революцией; кровопролитные войны и разрушения почти на всем европейском материке; прекращение существования Священной Римской империи и многозначительное изменение титулатуры Франца Габсбурга; интриги хищников при дворе; высокомерие знати, не простившей вызова, брошенного ей в 1781 году Моцартом как бы от имени всех мастеров, призванных воспитывать человечество, — такова обстановка, в которой живет и борется Бетховен.

И Эррио показывает, как в этой обстановке происходит становление личности композитора, формируется его мировоззрение, определяющее направленность его творчества, — мировоззрение художника-гуманиста и демократа, никогда не терявшего веры в человека, в его созидательную мощь и свободолюбивые стремления. Хотя Эррио приводит и даже призывает запомнить бетховенскую фразу «Я пишу для самого себя», но не забывает и контекст, придающий ей специфическое значение: «Знать предпочитает в театре только балет. Не стоит говорить об их художественном чувстве; они ценят лишь лошадей и танцовщиц...»

Это вовсе не утверждение пресловутого тезиса об одиночестве истинного художника («Будь одинок как Гомер и глух как Бетховен», — призывал А. К. Толстой), а гордое противопоставление своих эстетических идеалов тупой, невежественной знати, — да и о каком стремлении к одиночеству мог говорить автор Девятой симфонии, обращавшийся к миллионам, ко всему человечеству. Именно такая гордость побудила юного Моцарта бежать из «зальцбургского плена» почти за полвека до того, как были произнесены эти бетховенские слова.

Музыковедческий анализ (в специфическом смысле этого слова) произведений Бетховена в книге отсутствует. В отличие от Роллана, Эррио не пользуется нотными примерами, которых, впрочем, и не требует принцип построения книги. Но характеристики бетховен-

ских произведений, начиная от их общей оценки и кончая замечаниями о деталях фактуры, свидетельствуют о глубоком изучении наследия великого композитора. Тридцать лет, отделяющие нас от того времени, когда эта книга писалась, принесли, правда, новые данные и работы о Бетховене — прежде всего, разумеется, уже упоминавшийся большой труд Роллана и шюнемановские публикации разговорных тетрадей.

Совсем недавно были найдены материалы, позволяющие считать, что так называемая Йенская симфония, обычно приписываемая Бетховену и изданная в 1911 году под его именем, в действительности сочинена не им, как об этом говорится во многих биографиях композитора, в том числе и в книге Эррио, а виолончелистом и композитором Фридрихом Виттом. В данном случае речь идет об атрибуции произведения, никогда не считавшейся бесспорной, и говорить подробно об этом произведении, лишь бегло упомянув в книге, нет надобности. Следует зато остановиться на одном вопросе, несомненно имеющем принципиальное значение.

Говоря о «квартетах Разумовского», Эррио замечает: «...возможно, из учтивости к своему покровителю композитор включил в них несколько русских напевов». Правда, в другом месте книги вскользь говорится и о встречающихся у Бетховена ритмах украинских танцев, но ни это место, ни, тем более, упоминание о русских мелодиях, звучащих в квартетах ор. 59, не дают читателю правильного представления о связях Бетховена с народными истоками и профессиональными достижениями музыкальной культуры славянских народов. Между тем связи эти отличались широтой и прочностью.

Напомним, прежде всего, что уже основоположники венской классики Гайдн и Моцарт восприняли опыт мангеймской и яромержицкой школ. Мелодии моравских народных песен звучали в первых операх Моцарта, среди друзей которого было много чехов. Эррио упоминает имена некоторых из них, и нельзя не подивиться тонкости его понимания психологии затравленного в Вене Моцарта, для которого, как говорит Эррио, «деревня Смихов (пригород Праги, где расположена вилла Бертрамка, принадлежавшая тогда супругам Душек. — И. Б.) была тем же, чем Гейлигенштадт станет для Бетховена». Но и Бетховен встречался со многими чешскими музыкантами, имена которых названы в книге Эррио, и встречи эти, несомненно, содействовали углублению того интереса к славянской музыке, который всегда проявлялся у боннского мастера, продолжавшего традиции Гайдна и Моцарта.

Именно этим интересом, а вовсе не «учтивостью к своему покровителю» объясняется и общеизвестный факт использования и

мастерского развития Бетховеном взятых из сборника Прача мелодий русских народных песен, красоту и поэтичность которых он оценил с присущей ему чуткостью, так же как красоту песен других славянских народов, в том числе и южнославянских, цитируемых в «Пасторальной симфонии». Заметим попутно, что настоящая фамилия часто упоминаемого в книге Эррио знаменитого венского скрипача Игнаца Шуппанцига, с которым постоянно общался Бетховен, была Жупанчиц, а это, как указывает современный чехословацкий филолог Милан Йелинек, свидетельствует о его южнославянском (словенском) происхождении. В настоящее время чехословацкий музыковед Рудольф Печман, а также автор этих строк (во втором томе «Истории чешской музыкальной культуры») занимаются изучением разносторонних и плодотворных связей Бетховена со славянской музыкой, о которых, впрочем, имелись уже исследования и в то время, когда писались книги Эррио и Роллана, также не обратившего должного внимания на эти связи.

Читая книгу Эррио, можно отметить и некоторые другие пробы и спорные места, к числу которых относятся, например, характеристика Новалиса и парадоксальный вывод, что Шатобриан (привлекавший внимание Эррио, как мы уже говорили, еще в юные годы) был его «далеким братом». И в то же время, как чутко постиг Эррио поэтику Новалиса и сущность поисков Голубого цветка, предпринятых в его незаконченном романе Генрихом фон Офтердингенем!

Однако нельзя, разумеется, согласиться с заключительными словами раздела о Новалисе, с «пифагорейским» выводом Эррио о том, что самое возвышенное в искусстве — «немая игра чисел и колебания небесных сфер». Кстати сказать, совершенно не вяжется с этим тезисом и неубедительная попытка Эррио увидеть в «Героической симфонии» воплощение облика молодого Бонапарта. Для Бетховена юный Наполеон был «генералом революции», но никак не живым воплощением ее идей, вдохновивших автора «Эроикн».

Серьезные возражения вызывает и восторженное отношение Эррио к Ницше и его попыткам во что бы то ни стало связать музыку Бетховена с «дионисийским началом». Мы не можем согласиться и с тем, что аналогия, проводимая Эррио между Бетховеном и Фихте, закономерна. Но, разумеется, мы вполне можем присоединиться к тем замечательным словам книги, в которых автор, давая определение роли искусства в жизни человечества, призывает народы всего мира крепить дружбу.

Ог поэзии искусства автор «Жизни Бетховена» переходит далее к поэзии жизни, которую ищет мятежный герой этой книги, надсленный гением, но, подобно многим другим великим мастерам,

лишенный личного счастья. Эррио касается вопроса о Бессмертной возлюбленной и, говоря о «стремлении Бетховена навсегда соединиться с женщиной, его достойной», с горечью пишет: «Он часто искал эту женщину, но никогда не встретил ее».

Эррио называет имена нескольких женщин, привлекавших внимание композитора, но это не «донжуанский список», а печальное повествование о крушении надежд и мечтаний. Можно понять гневный сарказм Эррио, когда он говорит о Беттине Brentano (в замужестве фон Арним), цитируя убийственную характеристику, данную ей в письме Фарнгагена фон Энзе: «Беттина с какой-то яростью набрасывается на людей, замечательных мощью своего ума; она хотела бы всех их растерзать и затем бросить их кости собакам». Эти слова прямо переключаются с афоризмом любимца Эррио — прославленного французского остролова герцога де ла Рошфуко, заметившего как-то, что женщина гордится собою тем сильнее, чем более знаменит погубленный ею мужчина.

Не нашлось женщины, которая смогла бы погубить Бетховена. Наивный, доверчивый, бесконечно добрый, всегда стремившийся видеть в людях только хорошее, он мужественно пережил гибель иллюзий, которую принесли ему встречи с распущенными аристократами, международными авантюристками, шпионками, сентиментальными мещанками и истеричками. Великому композитору не суждено было, как утверждает Эррио (здесь он расходится со многими биографами Бетховена), найти Бессмертную возлюбленную, свою Беатриче. И все же творец Девятой симфонии поднялся до таких же высот, как творец «Божественной комедии», как создатель капеллы Медичи, на всю жизнь сохранивший воспоминание о том единственном поцелуе, который он запечатлел на мертвом челе Виттории Колонны.

Теодор Выжевский писал: «Можно сравнить Моцарта с Рафаэлем; но сравнивать Бетховена с Микеланджело, как это делают, — значит не понимать как следует ни одного из этих великих мастеров». Да, такого рода сравнения весьма рискованны, и вряд ли сам Выжевский сравнил бы к концу жизни Рафаэля с Моцартом, заглянувшим в пучины человеческой скорби, в которые никогда не погружался ясный взор урбинского мастера. Но Эррио не раз проводит параллель между Бетховеном и Микеланджело, хотя никак нельзя сказать, что он «не понимает как следует ни одного из этих великих мастеров».

Вряд ли правильным будет считать, что единственным поводом для такого сопоставления была черта, отличавшая характеры и творчество обоих мастеров, — итальянцы применяют здесь слово, которое трудно перевести точно, — «*terribilità*». Это то, что вызывало

яростные вспышки гнева у Микеланджело (вспомним рассказ Челлини) и Бетховена, но также и то, что формировало гигантские, могучие, нередко устрашающие фигуры у одного и звуковые массивы у другого.

Эррно, как и многие другие биографы Бетховена, не раз говорит об этой черте, проявлявшейся в его жизни и музыке, но не выдвигает ее на первый план в ущерб другим сторонам характеристики великого мастера. И самым большим достоинством книги нужно считать то, что в ней показаны не только масштабы гения композитора, но и его основные творческие стимулы, которыми, несомненно, являлись высокие этические и общественные, подлинно революционные идеалы Бетховена, поддерживавшие его в непрестанной борьбе со всеми испытаниями, болезнями и горестями, утверждавшие веру в свои силы, в грядущие социальные преобразования, в духовную красоту и величие человека.

Игорь БЭЛЗА

I



„Intensionsleben“

В последние дни марта 1927 года Австрийское государство и город Вена блистательно отмечали сотую годовщину со дня смерти Людвиг ван Бетховена. Одна торжественная церемония сменялась другой. На Балльплац, то есть в старом здании министерства иностранных дел, в знаменитом зале о пяти дверях, где когда-то заседал Венский конгресс, президент новой республики и ее канцлер собрали за дружеским завтраком представителей держав, которые еще недавно столь ожесточенно сражались друг с другом.

В таком доме на каждом шагу возникают тени прошлого; пробуждаются воспоминания; Вена хранит память о работе конгресса, о сопутствовавших ему празднествах и о многочисленных инцидентах, ознаменовавших начало заседаний. Монархи развлекались, но их министры слишком хорошо понимали своих коллег, чтобы прийти к соглашению. «Конгресс хранит свои тайны, потому что у него их нет», — шепчут скептики. И довольно долго дела идут по воле волн. Но как великолепны приемы между заседа-

ниями! Вот Нессельроде¹, в полном расцвете молодости, рассказывает о своем пребывании в Париже; тогда он был всего лишь советником посольства и наблюдал, как вооружался Наполеон. Вильгельм фон Гумбольдт бомбардирует эпиграммами г-на фон Меттерниха, этого фата, который претендует на то, чтобы управлять всем миром, встает в десять часов утра и отправляется вздыхать в гостиной г-жи Саган. Но задержаться у остроумной женщины, разве это значит потерять время? Г-же Саган надоело выплачивать ренту своим бывшим мужьям; она заявила, что мужья разоряют ее и что впредь она не попадется на удочку. Каждый день приносит новости, сплетни. Прусский король страдает от ревматизма, но он без ума от Юлии Зичи: Саксония и Зичи, больше ему ничего не надо. Некая графиня, в ответ на усиленные ухаживания императора Александра, спросила: «Не принимаете ли вы меня за провинцию?» На последнем балу, кто была эта изящная маска в широкополой шляпе с черным пером? Из Парижа приехала танцовщица, ее называют «Маленькой возлюбленной». Проявляет спесь Кэстльри, запятнанный кровью и страданиями Ирландии. Дальберг теряет свои бумаги, их подбирает хорошо вышколенная полиция.

Но г-н де Талейран более чем кто-либо занимает и тревожит конгресс. Я вижу его таким, каким он изображен на гравюре с картины Жан-Батиста Изабэ, украсившей один из залов на Орсейской набережной (оригинал хранится в Виндзорском замке), или на этюде сепией, нахо-

●

¹ Сочетая характеристику жизни и творчества Бетховена с изображением современной ему эпохи, общественной и художественной жизни, Эррио упоминает в своей книге десятки имен. Здесь и музыканты, поэты, писатели, художники различных стран, здесь и политические деятели и представители «высшего света». Немногие из них имеют прямое отношение к жизни самого Бетховена; в то же время общий облик, общественное положение каждого из них в большинстве случаев ясны из самого текста книги. В связи с этим мы не сочли целесообразным давать в подобных случаях комментарии, тем более что это весьма отяжелило бы книгу, да развернутый научный аппарат не отвечает и самому характеру труда Эррио, представляющего собой увлекательное повествование, но отнюдь не научное исследование. Поэтому немногочисленные подстрочные примечания привлечены лишь для того, чтобы оговорить отдельные допущенные Эррио неточности, главным образом в описании жизни и творчества самого Бетховена и некоторых других крупнейших композиторов и писателей. — *Прим. ред.*

дящемся в Лувре. Он сидит справа (в центре всей этой сцены Кэстльри), напротив улыбающегося барона фон Гумбольдта, рядом с ораторствующим Штакельбергом, представителем России. Прожженный хитрец! Как ловко Талейран придал себе нужный облик — выражение спокойного достоинства человека, явившегося лишь для защиты принципов справедливости! Вглядитесь в его глаза: они наблюдают; этот самый взгляд сорвал вчера маску с императрицы, распознав неискреннее жеманство там, где других пленяла прелесть непосредственности; этот взгляд доискивается до сокровенного смысла письма, различает оттенки официального приглашения, подметит незанятое и выгодно расположенное место, где можно небрежно присесть, подчеркивая свою властную волю; этот взгляд прочтет на лице Меттерниха, как подействовал ответ, — будто бы симпровизированный, а на самом деле умело рассчитанный. Образ Талейрана характерен своей многоплановостью — это символ дипломатии, основанной на лживой изворотливости под личиной благородной заботы о справедливости. Искренность для него не что иное, как утонченнейшая форма лукавства; Талейран предписывает ее своим агентам так же, как и самому себе. Вновь вспоминаю я тонкое лицо, обрамленное длинными волнистыми волосами, подпертое высоким жестким воротником, шитым золотом; но прежде всего — глаза, незабываемые глаза — глаза охотника: из-под полуопущенных век надменно глядят они вдаль. Князь едва заметно улыбается среди всех этих персонажей, отягощенных чрезмерно разволоченными мундирами (на картине изображен и некий лорд Стюарт; он, видимо, весьма горд некоторым сходством с Наполеоном). Чувствуется, что Талейран давно уж утратил всякую веру в правдивость человеческих слов, что все его действия, вплоть до интонации выступлений, продиктованы корыстной целью, презрением к роду человеческому, пессимизмом, лежащим в основе традиционной политики и дипломатии.

В зале конгресса царит остроумие. Повторяют остроты французского посла. На слова принца де Линь «Признайте, что вы — Тартюф!» последовал ответный выпад: «Я могу согласиться с этим без всякой опаски; ведь вы считаете меня лжецом». Вот он, посол Франции, увешанный орденами, подходит прихрамывая к карточному столу; колеблющаяся, неверная походка помогает ему по пути

незаметно условиться о встрече с баварским уполномоченным. Незримо присутствующий Наполеон владеет всеми умами. Правда ли, что Мария-Луиза разрыдалась, найдя у себя его портрет? А папа, он так и не решится провозгласить развод? Оставят ли в такой близости от берегов этого сокрушителя королей? Г-н Талейран играет подобными опасениями, как и всем, что может послужить его израненной стране. Зал конгресса хранит воспоминание об искусном волнении, с которым он взывал к идеалам морали и права, прикрывая тем самым свои политические замыслы. И тогда же, в своем великолепном дворце возле канала, посол России граф Разумовский представил гостям некоего музыканта, возбуждающего скорее любопытство, чем восхищение. Этот вельможа в конце прошедшего века женился на сестре княгини Лихновской; время от времени он принимает у себя любителей музыки. Он содержит прославленный квартет, в котором сам играет партию второй скрипки; его партнеры — Шуппанциг (первая скрипка), Вейс (альт) и Линке (виолончель). По его словам, он гордится тем, что Бетховен посвятил ему свои произведения.

Какими скромными кажутся эти музыкальные собрания в окружении стольких исторических событий! Но в то же время насколько человечнее, возвышеннее такие духовные общения! Мне приходит на память одна фраза из Гейлигенштадтского завещания: «Божество, с небес ты смотришь вглубь моего сердца, ты познало его, ты знаешь, что любовь к людям и склонность к добру пребывают в нем». Мне слышатся стенания каватины из Тринадцатого квартета, скорбной мольбы, которую великий художник пишет сквозь слезы в ту пору, когда жизнь его завершается, когда еще раз он пытается воплотить вдохновлявший его идеал. Займется ли заря, которой Бетховен так и не увидел? Я мог бы припомнить, что столетие со дня его рождения праздновалось в период наших жестоких поражений; что Рихард Вагнер по этому поводу обрушил на истерзанную Францию всю тяжесть своего озлобления. Я не стану злоупотреблять этими воспоминаниями. Люди, видевшие страдания своих наций, откликнулись на призыв народа, завоевавшего в мужественной борьбе против всяческих бедствий право на независимость и свободу. Тот, чье имя издавна подвергалось осмеянию, связал народы узами взаимной любви и дружбы; из глубин отчаявшегося-

ся одиночества скорбный гений провозгласил человеческий долг братства. И в благоговейном молчании сплетаются руки — руки, которые жаждут быть дружескими.

Спустя год после общечеловеческих бетховенских торжеств начнутся немецкие шубертовские торжества. Австрия еще не определила своего участия в них. Но мы считаем, что европейские проблемы нельзя решать по старым рецептам, мы искренно стремимся к новому порядку, когда национальный гений каждого народа мог бы свободно развиваться в обстановке мира, и поэтому мы остаемся верными заветам Мастера. Нам думается, что любой человек благородной души должен следовать примеру Бетховена, просить наставлений у этого несравненного творца, который в одно и то же время учит нас преданности искусству, вдохновляет на поиски нравственного совершенствования, внушает страстное стремление к миру.

* *

*

Пусть музыковеды не тревожатся! Трудно было бы проникнуть во владения, принадлежащие им по праву. Научное исследование бетховенского творчества потребовало бы громадных специальных познаний. Под какими влияниями молодой боннский органист писал свои первые сочинения? Чем обязан он Филиппу-Эмануэлю Баху или Клементи, Фридриху Вильгельму Русту или Мангеймской школе? Какие изменения внес он в форму *трио* и почему вместо *менуэта* ввел *скерцо*? С каких пор и в какой манере он применяет *литавры*, — их долгие раскаты так таинственно сопровождают возвращение темы в Четвертой симфонии... Можно проанализировать знаменитое *Adagio* из Сонаты *quasi una fantasia*, соч. 27 № 2, раскрыть, какими путями автор переходит из мажора в минор, из нижнего регистра в верхний, от *crescendo* к *diminuendo*, но эти изыскания никогда не дадут нам ничего, кроме внешних признаков; надо ведь еще объяснить, отчего же мольба эта, столь нежная и столь печальная, так волнует нас и одновременно впечатляет совершенством письма.

Впрочем, различные стороны бетховенского наследия, такого сложного и в то же время такого гармоничного, были изучены с предельной тщательностью. Участникам юбилейного конгресса был вручен целый том научных работ, посвященных, например, применению формы *фуги* или

использованию гобоя у Бетховена. Написана целая книга о «Фиделио» и его вариантах. Ученики либо друзья Бетховена — Рис, Шиндлер, Мошелес — оставили свои воспоминания, с которыми нельзя не ознакомиться. К более молодому поколению биографов принадлежит Мартин Густав Ноттебом, ученик Мендельсона и Шумана. Страстный поклонник бетховенской музыки, Ноттебом посвятил ей свои работы, выходявшие во второй половине XIX века: «Эскизные тетради», «Тематический указатель», «Бетховениана», «Новая бетховениана». Эти исследования готовились в Вене, в обстановке живых воспоминаний о композиторе; благодаря глубоким познаниям автора, его труды завоевали ему прочный авторитет. Больше свободных рассуждений и меньше точных данных в работах русского исследователя, статского советника Вильгельма фон Ленца. К ним все же обращаешься с удовольствием, ибо они проникнуты искренним чувством восторга. Ленцу мы обязаны известной теорией «трех стилей». Каждому почитателю Бетховена известна история американского гражданина Александра Уилока Тайера, посвятившего всю свою жизнь изучению бетховенского творчества. С этой целью он предпринял в 1850—1860 годах несколько путешествий в Европу, вошел в состав посольства своей страны при австрийском дворе, а позднее стал американским консулом в Триесте,— все это, чтобы посвятить себя служению бетховенскому культу.

Совсем недавно, в 1927 году, Карл Лотар Микулич издал у Брейткопфа и Гертеля одну из эскизных тетрадей, сохраняемых в Берлинской государственной библиотеке. Теодор Фриммель выпустил в 1926 году в том же лейпцигском издательстве двухтомный словарь под названием «Beethoven-Handbuch»; этот справочник позволяет быстро получить сведения о тех или иных сочинениях композитора или о людях, игравших какую-либо роль в его жизни. Чрезвычайно полезные справки можно найти в «Neues Beethoven-Jahrbuch», основанном известным мюнхенским профессором Адольфом Зандбергером, автором многих ценных исследований об Орландо Лассо (издательство Бенно Фильзер, Аугсбург).

Французская литература о Бетховене также представляет значительный вклад в бетховениану. Говоря о научных трудах, необходимо упомянуть о детальных исследованиях Продомма, об изящной и добросовестной книге

Жана Шантавуана, о работе А. де Кюрзона, посвященной песням Бетховена, об исполненной благоговения бетховенской биографии Ромена Роллана, недавно обогатившейся двумя замечательными томами. С образцовой тщательностью написана «Техника интерпретации сонат для фортепиано и скрипки» Марселя Эрвега. Все эти авторы вряд ли станут возражать, если мы предоставим почетное место одному из самых вдохновенных исследователей, герою-музыканту Жозефу де Марльяв; его работа о бетховенских квартетах — «живой памятник науки и любви» — получила известность лишь после гибели автора на поле битвы. Более чем кто-либо, Марльяв, музыкант-солдат, проник во внутренний мир того, кому с полной уверенностью можно присудить звание Мастера, применяемое порой так несправедливо. Никто не выпытывал у Бетховена с такой настойчивостью тайну его внутренней жизни, сокровенные законы его творчества; Марльяв изучает квартеты один за другим, особенно те, которые входят в соч. 59, и не раз играет их с друзьями, как это делал в старину граф Разумовский. Он стремится лучше узнать среду, эпоху, в которую создавались эти произведения; склонившись над эскизными тетрадами, он разбирает поправки и подчистки, постигая смысл знаков, начертанных в лихорадочном порыве; он анализирует тему, отмечает переходы, исследует роль различных инструментов, но все это так бережно, с такой творческой страстью, что не нарушает ни единства произведения, ни его поэтической идеи и порой глубоко затаенной основы этой идеи. Этот ученый пал от немецкой пули в окрестностях Этена в один из августовских дней 1914 года, — вот еще одно из потрясающих свидетельств варварства и отвратительной бессмысленности войны.



Но музыканты сочиняли не только для своих почитателей либо собратьев. «Музыка создана для того, чтобы нравиться как несведущим, так и знатокам», — писала Вольтеру маркиза дю Деффан. В «Письмах путешественника» Жорж Санд, обращаясь к Мейерберу, дает ему великолепные советы. Она восстает против традиции, в силу которой умирающий герой исполняет написанную по всем правилам каватину с кодой; ей хотелось бы, чтобы

пение стало подлинным *pianto*¹, способным вызвать иное чувство, нежели условное умиление. «Не придет ли время,—пишет она,—когда публика пресытится этими ригурнелями, которые Лист сравнивает с традиционными концовками писем?» Уже Санд отмечает то, что есть в мейерберовском пафосе расплывчатого и неприятного. Она умоляет автора «Гугенотов» не обольщаться успехами, диктовать свою волю публике, раскрыть ей еще неизвестную чистоту чувств, пожертвовать настоящим для будущего. У этой женщины не было слуха, она не владела ни одним инструментом, и, однако же, ее представление об искусстве было более справедливым, чем у любого казуиста от критики; с присущей ей свободой высказывания и горячностью она защищает Берлиоза, героически восстававшего против неблагодарной публики.

Мы стремимся лишь постигнуть, понять самый благородный гений, чтобы еще больше полюбить его, чтобы лучше воспринять его уроки. Музыка Бетховена, особенно лирическая, ценна еще и тем, что полностью отражает индивидуальность своего творца. Превосходный чешский композитор Томашек слушал его в Праге в 1798 году и отметил, что этот новый мастер, чьим талантом он восхищен, воздействует не только своим искусством «гармонии, контрапункта или соразмерности формы». Его достоинства многообразны. Он отличается от Моцарта или Гайдна благодаря своеобразию, которое проявлял этот характер, обладавший мягкостью, но в то же время независимый, порой неистовый, почти дикий. Следовало бы сказать и о том, что Бетховен был совсем не самым плодовитым и, может быть, даже не самым ученым среди австрийских музыкантов его времени. Его друг, капельмейстер придворной оперы Павел Враницкий, оставил после себя множество опер и балетов, двадцать семь симфоний, сорок пять квартетов, не говоря уже о концертах, трио и т. д. Другой его приятель, Игнац Зейфрид (мы не раз встретимся с ним в дальнейшем), долгое время дирижировавший оркестром в театре Шиканедера, написал не только более шестидесяти сценических произведений, но также и мессы, оффертории, сонаты, множество камерных пьес;

●
¹ Плач, слезы (ит.).

никто лучше него не усвоил уроков престарелого Альбрехтсбергера, воспитателя целого поколения. То же можно сказать и о Сальери, Вельфле, Ферстере, аббате Штадлере,—все они отличные музыканты.

И Плейель сочиняет квартеты; но, завладев однажды партией второй скрипки из плейелевского квартета, Бетховен, импровизируя, преобразил все произведение, извлек из него такие волнующие мелодии, до того пленительные гармонии, что старый Игнац склонился перед молодым мастером и поцеловал ему руку. Нельзя разгадать гений, создавший все эти волшебства; мы чувствуем, что могучее воздействие такого художника вызвано богатством его внутреннего мира. Все мое существование, моя *Intensionsleben*¹,—признается он молодому поэту Иоганну Спорчилу,—это постоянное размышление.

У такого человека, в таком творчестве музыка обретает весь свой смысл, выявляет все свое превосходство. Скульптура и живопись могут лишь запечатлеть в пространстве жизненный миг; мы видим, как великие мастера пластики пытаются преодолеть пределы, поставленные их искусству, и порой терпят неудачу. Бетховена сравнивали с Микеланджело. Во Флоренции, в капелле Медичи, перед гробницами Джульяно и Лоренцо, перед полулежащими статуями Дня и Ночи, мы ощутили, какие терзания испытывает гениальный художник, стремясь воплотить в образах лиц, которые ему было поручено прославить, свою патриотическую скорбь, желая передать в сложных аллегориях возвышенную героическую идею. В Сикстинской капелле мы созерцаем произведение, созданное среди тревог и трудностей, подобных тем, которые довелось узнать Бетховену; чувствуется, что композиция эта, несмотря на свое богатство, не исчерпала весь порыв творца, все, что в нем было от бушующих страстей. Музыка располагает временем и пространством. Послушаем Девятую симфонию: с самого начала *Аллего* тремоло скрипок или виолончелей, напевы кларнета, флейты и гобоя воспринимаются как различные краски фрески; две важнейшие оркестровые группы, духовые инструменты и



¹ Букв. «жизненная напряженность» (нем.) — так определяет Бетховен постоянное напряжение, целеустремленность своих душевных сил.

струнные, противопоставляются либо сочетаются; но музыкант может по своему усмотрению соразмерять и продолжать этот диалог или беседу многих — он следует вдохновению; он располагает и образами тишины, умеряющими своими полутениями взрыв второй части. Его выразительные средства лишены отчетливой ясности литературной фразы; зато, чтобы вызвать чувство радости или печали, чтобы выявить пути, следуя которым чувства эти сменяются одно другим, чтобы запечатлеть настроения, рожденные в глубинах сознания, он использует тональности, модуляции, оттенки *piano* и *forte*; слова поражают фантазию, здесь же она взлетает в свободном порыве, поэтическая идея выходит на первый план либо вырисовывается в отдалении; исчезли посредники, которые искажают наши чувства, пытаясь выразить их; подсознание сохраняет свою роль и значение. Здесь есть картины настроений и картины природы; цельность достигается оттенками, у живописи ограниченными и у одной лишь музыки бесконечно разнообразными.

Возможно, что в силу этих причин, во всяком случае благодаря своей свободе и богатству, музыка представляет искусство в наиболее плодотворных и гибких формах. Она является моральной поддержкой верующего, а для неверующих — молитвой, она переплетается с самыми дорогими для нас воспоминаниями, не подавляя их. Благодаря музыке страстное чувство приходит в согласие с разумом; в ней жизнь выражает все свои устремления, всегда повинуюсь законам, меняющимся по воле школ и талантов, но неизменно подчиняющимся требованиям интеллекта. Вплоть до наших дней музыке не предоставлено надлежащее место ни в воспитании, ни в истории человеческой цивилизации; это доказывает, сколько грубости еще сохранилось в наших нравах и обычаях. Используя для воздействия одни лишь эмоциональные элементы, музыка таит в себе принцип бессмертия. Века не прошли бесследно для «Страшного суда» Микеланджело. В Санта-Мария делле Грации постепенно погружается в небытие «Тайная вечеря» Леонардо, тогда как совсем неподалеку посредственная фреска Монторфано сохранила относительную свежесть. Пусть зазвучит финал Девятой, пусть после семи тактов вступления запоют виолончели и контрабасы, — Симфония предстанет перед слушателями такой же, как и в знаменитом концерте 7 мая,

когда она возбудила неопиcуемый восторг. Музыка, только музыка дает нам возможность познать радость, доставляемую чистым разумом.

Итак, мы удовлетворимся попыткой терпеливого и добросовестного проникновения в замыслы художника; не ручаемся за достоверность наших собственных впечатлений, но Бетховен никогда не ограничивал восприятия своих слушателей.

Он сам указал нам, как следовало бы интерпретировать его музыку. «Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei», — пишет он в заголовке «Пасторальной симфонии». «Скорее выражение чувств, чем живопись». Чувства! Радость человека, очутившегося в деревне, веселье собравшихся крестьян, воздаяние благодарности божеству — таковы пометки в рукописи. Программа, обнаруженная Ноттебомом в записной книжке, дополняет эти указания. «Надо, чтобы слушатель [позаботился] раскрыть положение... Всякая изобразительность, как только она заходит в инструментальной музыке слишком далеко, — проигрывает». Бетховен отрицает, будто бы он замышлял музыкальные картины, *Tongemälde*. Из рассказа Мошелеса мы знаем, что он отказывался комментировать и не разрешал в своем присутствии комментировать его сочинения; ученики должны были прибегнуть к собственному воображению, чтобы раскрыть выраженные композитором мысли и чувства.

Прибыв в Вену, я стремлюсь в Гейлигенштадт так же, как в былое время я жаждал увидеть пустырь, где когда-то находился Пор-Рояль. «Полагают, — писал Паскаль, — что коснуться человека — то же самое, что играть на органе. Это действительно орган, но причудливый, изменчивый (трубы его расположены не в последовательном порядке). У тех, кто умеет играть лишь на обыкновенном органе, здесь ничего не вышло бы. Надо знать, где [клавиши]». Эта мысль предвещает Бетховена. Но значит ли это, что автора симфоний можно превратить в какого-то музыканта-литератора? Подобные намерения приводили в негодование Дебюсси и справедливо раздражали Мориса Равеля. Нет ничего смешнее попытки рассматривать автора симфоний как сочинителя программной музыки; необходимо возможно скорее изгнать все эти комментарии, которые к тому же противоречат друг другу. Скерцо из «Героической» некий критик пытался уподо-

бить схватке кавалерии с пехотой. Чистейшая нелепость!¹ В 1860 году, когда «Фиделио» впервые прозвучал на французском языке, разве не осмелились либреттисты заменить сценарий Буйи пьесой, действие которой происходило в Милане в конце XV века? Флорестан стал Джан-Галеаццо, Леонора превратилась в Изабеллу Арагонскую, и сам французский король занял место министра Дон Фернандо. В наши дни подобная переделка кажется смешной.

Точно так же, надо ли различать в жизни Бетховена периоды, или, как говорят, стили? Нам представляется это неверным, означаящим непонимание глубокого единства бетховенского гения. Внутренние связи объединяют все его творения. Начало арии Флорестана из «Фиделио» становится первой темой сонаты «Прощание». Знаменитая теория «трех стилей» В. фон Ленца представляет то неудобство, что создает как бы подразделения в процессе творчества, где свободное развитие является непрерывным².

Но если мы преклоняемся перед Бетховеном, если мы хотим определить основные этапы его жизненного и творческого пути, то уже и сейчас следовало бы запомнить несколько дат: 1770 — год рождения, Бонн; 1787 — первая поездка в Вену и встреча с Моцартом; 1790 — Кантата на смерть Иозефа II; 1792 — окончательное устройство в Вене; 1800 — исполнение Первой симфонии и выход в свет первых шести струнных квартетов, посвященных князю Лобковицу (соч. 18); 1802 — Соната *quasi una fantasia* (соч. 27 № 2), неверно именуемая «Лунной», и Гейлигенштадтское завещание; 1804 — окончание «Героической симфонии»; 1805 — первое представление и неудача «Фиделио»; 1808 — исполнение в большом концерте 22 декабря «Пасторальной симфонии», Фортепианного концерта соль мажор, Фантазии с хором и Симфонии

●
¹ Автор справедливо критикует произвольные сюжетные расшифровки симфонических творений Бетховена, однако он неправ, в целом отрицая значение программности в творчестве Бетховена. — *Прим. ред.*

² При всем неоспоримом единстве творчества Бетховена деление на периоды, отвечающие важнейшим этапам эволюции его стиля, оправдано и используется современным бетховеноведением. — *Прим. ред.*

до минор; 1811—Трио, посвященное эрцгерцогу (соч. 97), и, чтобы упростить, чтобы перейти непосредственно к последним произведениям, 1824 — знаменитое исполнение Мессы ре мажор и Девятой симфонии 7 мая в концерте, устроенном в пользу композитора; последние квартеты; 26 марта 1827 — смерть. Бетховен был десятью годами моложе Шиллера, двадцатью годами моложе пережившего его Гёте. Уже одно это говорит, что, сформировавшись под воздействием освободительных идей XVIII века, будучи современником Революции и свидетелем наполеоновской драмы, он жил в героическую эпоху. Людвиг Рельштаб, порой слишком многословный, вспоминая о своих встречах с Бетховеном, высказывает глубокую и верную мысль: когда искусство подымается до таких высот, когда оно является средством выражения такой души, оно принадлежит всеобщей истории человечества.

.

II



В Боннской капелле

В погожий день рейнского лета Бонн кажется каменным островком среди моря зелени. И хотя город постепенно менялся, хотя провели новые улицы, выстроили обширный и превосходный концертный зал, открыли магазины, где процветает роскошь на пользу зажиточным слоям населения,—Бонн сохранил свое древнее спокойствие, тишину садов, весь свой чарующий колорит. Почти нет домов выше трех этажей. Во дворце курфюрстов разместился университет, средоточие всей здешней жизни; он наводнил улицы толпами студентов, горделиво расхаживающих в своих головных уборах крикливых цветов в форме изогнутого цилиндра. Во второй половине XIX века сюда приехал учиться сын саксонского пастора; постигая образы эллинизма, он проникает в «далекий лазурный мир», населенный божествами ослепительной красоты. Фридрих Ницше бродил по этим паркам, упиваясь Дионисом и Аполлоном.

Но другое — печальное воспоминание омрачает нас. Бонн хранит могилу Роберта Шумана. Он умер в Энде-

нихе, неподалеку отсюда, в лечебном заведении доктора Рихартца, после нескольких лет тяжких страданий; это произошло в конце июля 1856 года.

Прогуливаясь вдоль Рейна, чувствуешь себя словно в затишье на берегу моря. Несколько старинных гостиниц, например «Gasthof zum alten Keller»¹, с характерным обликом XVI века, напоминают о морях давно ушедших времен. Центр старой части города — Рыночная площадь: ее лавки, ее высокие дома подверглись воздействию так называемого прогресса. Но сохранились и ее неправильные очертания, и пирамида, воздвигнутая в честь Максимилиана-Фридриха, «отца отечества», а в глубине рядом с гостиницей «zur Blumen»² конца XVII века (множество пунцовой герани оправдывает это название) — ратуша, выстроенная во французском вкусе, с приятными контурами, с крыльцом и окнами изящного рисунка; несколько золоченых деталей придают особую прелесть этой красивой странице из истории архитектуры. На окраинах города — парки и фруктовые сады; деревья склоняются над старыми стенами; тишина, прохлада.

Город диких каштанов, розового боярышника, ирисов. Плодородная боннская земля гостеприимна. Как приятно посетить небольшой сад в Поппельсдорфе, у подножия Венусберга; сад этот, конечно, много богаче и наряднее, чем во времена Максимилиана-Фридриха, его создателя. Мечтательные студенты гуляют под сводами из вьющихся растений и в декоративных рощицах, густо заросших калиной. На старательно разбитых клумбах в дружеском сообществе цветут фиолетовые анемоны — эмблема печали, их называют также ветреницей, потому что они раскрываются при малейшем дуновении; ярко-красный меландриум с цветочной чашечкой, лишенной венчика, олимпийский газон с его розоватыми верхушками. В изобилии представлены садовые колокольчики, задерживающие дождевые капли в рожке своих лепестков; вот и радужный спектр ирисов и, в особенности, немецких ирисов с их одуряющим ароматом и синим пламенем лепестков. Биньонии роняют на дорожки белоснежные цветы, испещрен-

1 «Гостиница у старого погребка» (нем.).

2 «Цветочная» (нем.).

ные пурпурными крапинками. Посетителя преследует сладкий запах сирени, тот самый, что нарушал покой нашей юности. Весной сад этот — настоящая белая симфония, подцвеченная желтыми кистями акаций. Но отечественная флора преобладает, связывая маленький попелесдорфский эдем с окружающим пейзажем. Заросли боярышника, пристанище соловья, нежно-розовыми цветами оживляют все окрестные парки. Повыше растут дуб, каштан и липа, с ее листьями в форме сердца, — липа, излюбленное дерево музыкальных мастеров.

Но по сравнению со всем этим великолепием каким скромным, даже жалким, кажется бедное жилище бетховенской семьи! (Оно находится на почтительном расстоянии от резиденции, древние красоты которой запечатлены на цветной гравюре.) Три комнаты окнами на двор, позади дома на Боннгассе, недалеко от рынка. Усердием почитателей здесь сохраняется крохотный садик: несколько скромных деревьев, бузина с пепельной корой, лужайка, где воздвигнут бюст работы Аронсона, воссоздающий мятежный облик композитора. В клетке дрозд ищет зерен и распевает коротенькие песенки. В этой сырой трущобе, лишенной солнца и воздуха, еле освещаемой слуховым окном, под низко нависшими балками, 15 декабря (или около этого числа) 1770 года родился Людвиг ван Бетховен. Хлев выглядел бы не столь отталкивающе. В подобном помещении юный Вильгельм Мейстер развлекался сочинением героических ролей для бедных маленьких марионеток и придумывал им ослепительные костюмы.

«Я не могу не заметить, — пишет Гёте в первой части «Вильгельма Мейстера», — какое таинственное впечатление вообще производят на ребенка чердаки, сараи, укромные уголки, где, избавленные от ига своих наставников, они могут в одиночестве, либо почти в одиночестве, располагать, наконец, самими собою; это ощущение медленно рассеивается с годами и иной раз вновь появляется позднее, когда эти места, грязноватые, но необходимые, становятся тайным прибежищем для несчастных влюбленных».

О, вельможный Гёте, конечно, это так, когда отец — имперский советник, а зажиточная семья может предоставить детям такие уголки. Здесь же чердак — это жилище семьи Бетховена.

Превосходные работы Продомма и Шидермайера рассказали нам о его молодости. Курфюрст Макс-Фридрих, правитель Бонна,— невысокий, коренастый человек, весьма галантный; он больше интересуется дамским обществом, чем своим требником. Его предшественники любили пышность, роскошные здания, экипажи, зрелища, музыку. В резиденции нередко исполнялись оратории и драмы в итальянском вкусе. Казанова описывает карнавал, на котором дамы высшего круга, переодетые крестьянками, танцевали аллеманду и форлану. Теперь надо покориться необходимости и экономить, уменьшить труппы актеров и количество концертов, упразднить охоту, отменить роскошные пиры и довольствоваться игрой в триктрак. С 1784 года правит Максимилиан-Франц, младший сын Марии-Терезии, брат Иозефа II; его портрет находится в небольшом боннском музее. Сразу изменился весь образ жизни. Новый архиепископ уступает духу преобразований, поощряет просвещение и литературу; он основал ботанический сад, упростил судопроизводство и запретил пытки. Максимилиан тоже любил музыку, покровительствовал Моцарту. Обладая рассудительным умом, он распознал первые признаки грядущего восстания крестьян Франции против жестокостей старого порядка. Это движение вполне может достигнуть берегов Рейна; он весьма озабочен и старательно поддерживает нейтралитет своих владений. Поражает усердие, с которым он уклоняется от того, чтобы предоставить пристанище эмигрантам. После взятия Бастилии граф д'Артуа покинул Францию и отправился вербовать при дворах европейских монархов друзей дела роялистов; Максимилиан отказался встретиться с ним. Но как же город Бонн избежит волнений, вызванных во всей стране вступлением в Германию французских войск? Заметим здесь же: Бетховен покинет родину задолго до курфюрста, задолго до присоединения кельнской области к Рейнской республике. Он видел лишь первые результаты воздействия Революции, но на примере маленького оскудевшего двора ему довелось быть свидетелем упадка старого режима, постепенного увядания аристократии, торжества буржуазных нравов, пришедших на смену былой роскоши. Не хватает денег для освещения театрального зала; несмотря на все усилия, Максимилиан-

Франц закончит свою жизнь в изгнании, в окрестностях Вены. Темно-серое одеяние трогательно свидетельствует о его бедности.

Семья ван Бетховен происходит из Фландрии; в маленьком курфюршестве она хранит воспоминания о Мехельне, Лувене и Антверпене. Говорят, что «ван Бетховен» означает «грядка с красной свеклой». Изыскания Раймонда ван Эрде и Эрнеста Клоссона установили, что Людвиг старший родился в Мехельне в 1712 году, учился в певческой школе при епархиальной церкви Сен-Ромбо, потом поступил на службу в Льежский собор в качестве баса-солиста и певчего в хоре. В 1732 году Людвиг поселился в Бонне и занял должность придворного музыканта, *Kurfürstlicher Hofmusiker*. Там он женился на девятнадцатилетней девице по имени Мария Иозефа Поль. В истории курфюршества то была блистательная эпоха, хорошие времена Клеменса-Августа, Клеменса Великолепного. Актеры и певцы стекались отовсюду, чтобы развлекать курфюрста. Несколько позднее Людвиг пригласили дирижировать оркестром во время церковной службы, а заодно и на концертах, в театре, на балах, во время пиров и серенад; он исполняет различные роли в театре, в 1771 году поет на французском языке партию Дальмона в опере Гретри «Леший». Так как Клеменс-Август весьма скудно платил своим служащим, Людвиг имел еще и виноторговлю, где, по всей видимости, его жена была лучшей покупательницей. В общем, Людвиг — человек вполне добропорядочный, всеми уважаемый, благонамеренный. Он умер в рождественский вечер 1773 года. На портрете, который Бетховен хранил у себя в Вене, он изображен в берете, в зеленой шубе, отороченной мехом; весь его вполне фламандский облик полон достоинства, дышит здоровьем. Во время семейных праздников под его портретом вешали лавровый венок. Бетховен относился к нему с большим почтением. «Это был честный человек», — говорил он много лет спустя юной Фанни дель Рио.

Второй сын Людвиг, Иоганн, также стал придворным музыкантом, по традиции очень плохо оплачиваемым; он женился на молодой вдове из Эренбрейтштейна, Марии-Магдалине Кеверих, дочери придворного повара. Своей серьезностью, заботами о семье (несмотря на слабое здоровье) и хозяйстве она заслуживает большого уважения. Иоганн груб, своенравен; он пьет. Из семи де-

тей четверо умерли в младенческом возрасте. Настоящее потомство алкоголиков. Своему деду, старому фламандскому музыканту, своей матери Марии-Магдалине, служанке, ребенок, которого крестили 17 декабря, обязан такими душевными свойствами, как доброта, стремление к ласке, любовь к родным. Впоследствии, в шестой разговорной тетради, Бетховен довольно смутно вспоминает о своей крестной, доброй соседке матушке Баумс. Когда друзья уговаривают его переделать «Фиделио», княгине Лихновской удается сломить яростное сопротивление композитора лишь напоминанием о его матери.

* *

*

С нетерпением ждут от нас первых сведений о детстве самого Людвига. Вот за клавесином — четырехлетний ребенок, весь в слезах: его заставляют бесконечно повторять упражнения. Пытаются сделать из него виртуоза, что еще не значит — музыканта. Хотя его и посылают в начальную школу, на Нейгассе, все же в детстве он был заброшен, никто им по-настоящему не руководил. Рохлиц впоследствии сравнивал Бетховена с человеком, проводившим долгие годы на необитаемом острове. Едва лишь ему минуло восемь лет (шесть лет, как указано в программе, с целью произвести наибольшее впечатление на публику), отец демонстрирует его в Кельне, в зале музыкальных собраний. Развился он почти так же рано, как и Моцарт, сочинивший несколько маленьких менуэтов и фрагменты сонат в шестилетнем (если верить его отцу) возрасте. Десятилетний Гендель писал мотеты. Известны замечательные рисунки девятилетнего Делакура. Англия гордится самым поразительным из вундеркиндов: Уильяму Крочу было два с половиной года, когда он начал играть на органе, построенном его отцом.

Кто же был первым учителем Людвига? — Тобиас Пфейфер, странствующий музыкант и фантазер. За ним последовали другие: монах-органист Вилибальд Кох, фламандский клавирист ван ден Эден. Во всем этом, как кажется, не было ничего систематического; музыкальные занятия шли от случая к случаю, так же как и изучение наук в начальной школе, от которой у Бетховена в памяти удержались лишь самые элементарные сведения и немного латыни. Так продолжалось вплоть до того дня, когда в

лице Христиана-Готлиба Нефе юный талант нашел разумного и надежного наставника; от него Бетховен впервые получил основательные знания.

Сам Нефе — человек образованный, сведущий теоретик. Он был учеником и последователем Марпурга, в свою очередь учившегося у Рамо; Марпург оставил несколько сонат и песен, но прославился литературно-музыкальными трудами. Число его сочинений довольно значительно; после смерти Бетховена в его библиотеке нашли классический «Трактат о фуге» Марпурга. Благодаря Нефе он ознакомился с «Хорошо темперированным клавиром» Себастьяна Баха. Слава Баха возродится спустя много десятилетий; это будет заслугой Мендельсона. Теперь же величайшему немецкому музыканту предпочли Карла-Филиппа-Эмануэля, «берлинского Баха», второго сына Иоганна-Себастьяна. Разумеется, в обширном наследии Филиппа-Эмануэля есть интересные новшества, использованные последующими поколениями. Восхищаются сонатами и концертами этого придворного музыканта, который имел сомнительную честь аккомпанировать на клавесине царственному флейтисту Фридриху. До сих пор Бетховен ограничивался эмпирическим изучением техники игры на клавесине, скрипке либо органе; став учеником просвещенного Нефе (который, подобно Филиппу-Эмануэлю, изучал право), он увидел, как расширился его кругозор. Новый директор придворной капеллы разбирался в поэзии, он положил на музыку стихи Клопштока. Он знает и комментирует пространные трактаты Марпурга, чье влияние так велико во всей Европе. Анонимная газетная заметка, написанная Нефе в 1783 году, дает ясное представление о том, чем был тогда тринадцатилетний музыкант: «Луи ван Бетховен... играет на фортепиано весьма совершенно... очень хорошо читает с листа... играет большей частью «Хорошо темперированный клавир» Себастьяна Баха... Господин Нефе преподавал ему также основы контрапункта. Теперь он наставляет его в композиции и для поощрения велит награвировать в Мангейме девять его вариаций на тему марша. Этот юный гений заслуживает поддержки, чтобы иметь возможность путешествовать. Он, конечно, станет вторым Вольфгангом-Амадеусом Моцартом, если будет идти вперед так же, как он начал». Вот первое пророчество о Бетховене. В эту пору появляются первые его сочинения: вместе с девятью

вариациями — три сонаты. Вполне справедливо, что в программу одного из юбилейных вечеров в Вене была включена томиная Серенада Нефе, в стиле баркаролы из «Сказок Гофмана», а также Соната Филиппа-Эмануэля. В небольшом зале боннского музея мы с признательностью останавливаемся перед очень выразительным портретом молодого директора капеллы курфюрста: есть сходство с Жан-Жаком, одухотворенность, пыл.

Бетховен спасен. Бедного юношу хвалят за скромное поведение; в праздничные дни он появляется в придворном наряде: фрак цвета морской воды, жилет в цветочках, короткие панталоны с пряжками, шпага на боку (вспоминается шарденовский портрет юного Годфруа — ребенок со скрипкой). В театре он помогает своему учителю Нефе, репетирует за клавесином с актерами и изучает репертуар: «Орфей» и «Альцеста» Глюка, произведения Паизиелло, который впоследствии будет излюбленным композитором Первого коюсула и напишет траурный марш на смерть генерала Гоша; пользующаяся модным успехом «Маркиза ди Тулипано» и «Китайский идол» — комические оперы Гретри; опера «Феликс, или Найдеиш», которой завершил свою карьеру Монсиньи, отчаявшись создать нечто лучшее; опера «Данаиды» Антонио Сальери, чье дарование развилось в Вене (он был капельмейстером придворного оркестра, когда Бетховен там с ним встретился). Соперник Моцарта и учитель Шуберта, Сальери пленил «Данаидами» парижскую публику, объявив, что написал ее якобы в сотрудничестве с Глюком. Шамфор подшучивает по поводу этого произведения — в нем девяносто восемь покойников: «Скажите же мне, в каком приходе случилась такая эпидемия? Это должно было принести кюре немалый доход». Театральные трупы приезжают из Франции или Германии, сменяя друг друга. Тем временем проницательный и строгий Нефе продолжает заниматься с любимым учеником; возможно, его педагогические приемы спорны, однако они дают простор индивидуальности. «Его метод, — говорит Ноттебом, — состоял в том, чтобы законы и явления музыки связывать с духовным миром человека и, в сущности, брать его за основу». Эта на первый взгляд несколько догматическая формулировка оказалась плодотворной для юного ума, склонного к размышлениям, жаждавшего проявлений самых высоких чувств; тогда же Бетховен открыл

для себя Шекспира, поддался очарованию Шиллера и, овладевая сложным искусством музыки, проявлял серьезность и сосредоточенность, характерные для детей, испытавших нравственные невзгоды.

Его творческое развитие идет по прямому и ясному пути. Этот путь указывает ему Нефе, капельмейстер и



Силуэт шестнадцатилетнего Бетховена.
Литография Беккера по рисунку Незема. 1786 г.

философ. Семья Брейнингов дала Бетховену то, чего ему не хватало у домашнего очага. Больше того: Элеонора, Лорхен (она вышла замуж за Вегелера) была первой из тех, кого полюбил Бетховен, к кому он тщетно стремился. Все, изведавшие в молодые годы профессию педагога и присущие ей надежды и горести, поймут, что происходит в сердце Людвига ван Бетховена: ученица — его ровесница, он сопровождает ее во время прогулок на лоне природы в ясные дни; смущаясь в кругу гостей, чувствуя себя задетым, он успокаивается в ее присутствии. Сделав-

ишь наставником, Бетховен учит, главным образом, выразительности. Но если ученица — юная девушка, если она наслаждается чудесными импровизациями, в которых изливалось нарождающееся вдохновение молодого мастера, — сколько опасностей здесь таится! Когда Бетховен весной 1787 года предпринял свое первое большое путешествие, он был мужественным широкоплечим юношей, с умным взглядом — достойный потомок крепкого рода. В отеческом доме, где витают воспоминания о почтенном предке, он узнал достаточно горестей, от которых дети, не умея осмыслить их, особенно страдают; но, испытав грубость отца, он, несомненно, понял ее причину. Бедность, когда она не принижает нравственное достоинство, придает детскому характеру благородные черты серьезности и сосредоточенности. Бетховен мог бы сделаться одним из бесчисленных инструменталистов, которыми буквально кишели немецкие дворы; остаться ремесленником, с ограниченным кругозором, погрязшим в театральных интрижках. Но у него был учитель, в самих недостатках которого таилось разумное начало; были славная госпожа Брейнинг и ее дочь: ему указывают путь к вечной красоте искусства, он подчиняется закону, ставшему отныне законом всей его жизни.



Итак, духовное развитие юноши Бетховена шло гармонично и просто. Горизонт его расширялся. Весной 1787 года курфюрст разрешил ему отправиться в Вену; это столица Иозефа II, это также и столица Моцарта. Что может почувствовать семнадцатилетний музыкант, прибывший в город, где, кажется, все поет, где жива память о музыкальных празднествах, устроенных пять лет назад в честь великого князя Павла, наследника русского престола.

Старший сын Марии-Терезии именуется монарх-философом. Уже двенадцать лет он носит титул германского императора; однако, обладая опытом путешественника, будучи связан с французскими писателями, наученный суровой критикой, которой подвергалась его сестра Мария-Антуанетта, он стремится установить царство разума в своих владениях, покорных традициям и предрас-

судкам. Даже в условиях республики подобная программа была бы сочтена вызывающей. Наследник Марии-Терезии воспринял идеи того немецкого историка, который под псевдонимом Феброниуса оспаривал церковные установления и власть папы над епископами. «Иозефизм» предоставляет главе государства право вмешательства в дела церкви, издания законов, касающихся культа и церковных служб, установления границ епархий; семинарии подчинены надзору университетов, некоторые монастыри закрываются, вместо других открыты школы. Максимилиан-Фридрих в Кельне одобрил эти положения. В 1786 году князья церкви созвали конгресс в Эмсе, чтобы составить «пунктацию», то есть памятную записку: двадцать три параграфа ограничивали папские права в соответствии с доктриной Феброниуса. Кельнский нунций Пакка пресек эту дерзкую попытку. Но Иозеф II поддержал сторонников обновления; он намерен уничтожить монашеские ордена как философствующие, так и нищенствующие, учредить гражданскую форму брака и развода; в 1781 году эдиктом о терпимости он решился обеспечить православным и протестантам свободное исповедание их религии; он хочет уничтожить крепостное право, отменить некоторые привилегии в пользу централизованного государства, запретить пытку, сделать более справедливой налоговую систему; создать систему общественного призрения для бедных, узаконить установления отцовства, взамен рекрутчины ввести добровольную вербовку. Этот странный монарх испытывает отвращение к деспотическому режиму; на придворные празднества он является в военной форме и сапогах, приводя в негодование своего церемониймейстера; слугам не разрешает преклонять перед ним колени; сам принимает простых людей, много работает; подчеркивая свою неприязнь к роскоши, спит на тюфяке, набитом кукурузной соломой, укрываясь оленьей шкурой. По правде говоря, он не избежал противоречий; палочные наказания сохранены, так же как и конфискация имущества в пользу казны. Но крестьяне ему преданы: он защищает их от помещиков, разрешает расширять хозяйство, стремится ввести единое имперское законодательство и упразднить феодальные права. Во многих начинаниях Иозеф II потерпел неудачу; он стал жертвой не столько даже злой воли своих чиновников, сколько противодействия населения. Общественное развитие Австрии далеко еще не

достаточно, чтобы позволить проведение рациональной политической программы. «Почва,— поясняет Альбер Сорель,— была слишком тщательно прополота иезуитами, чтобы оказаться пригодной для появления обильной растительности». В 1774 году в Вене делают попытку основать академию в целях развития немецкой литературы; пригласили даже Лессинга; затея эта не была осуществлена. В эту пору всеобщего подъема Австрия выдвигала лишь музыкантов и увлекалась только развлечениями. Эта сторона жизни австрийской столицы развивалась особенно успешно; знаменитая «Комиссия нравов», учрежденная Марией-Терезией, суровый личный пример, который императрица подавала своему окружению, не смогли обуздать легковесную чувственность, распространявшуюся все больше и больше, превратившую Вену в подлинную землю обетованную для веселой интриги и легкого распутства.

Музыка Моцарта чаровала высший круг приветливого и жизнерадостного населения столицы, наслаждавшегося театральными зрелищами и концертами. Теперь Моцарту тридцать лет. Вспоминая начало его карьеры, можно подумать, что это и был образец, по которому Иоганн или Бетховен хотел воспитать своего сына. У обоих отцов — тот же образ действий, то же тщеславие и, несомненно, то же корыстолюбие. Дело сводится к тому, чтобы поразить дворы монархов выступлениями чудо-детей. Шестилетний Моцарт, как рассказывают, играет перед эрцгерцогиней, которая впоследствии стала королевой Франции; возможно, что, находясь в заключении в Консьержери, Мария-Антуанетта вспоминала об этих музицировавших за клавесином во дворце ее отца, в Шенбрунне. Текст посвящения курфюрсту трех бетховенских сонат, вышедших в 1783 году, в точности напоминает обращение к французской принцессе Виктории с просьбой принять в дар первое сочинение Моцарта. В той же Вене, на даче Месмера, пытавшегося магнетизмом лечить больных, Вольфганг Амадей сочинил по желанию императора свою первую оперу «*La finta semplice*»¹, которая тогда не была поставлена; затем он написал зингшпиль «*Bastien et Bastienne*»².

¹ «Притворная простушка» (ит.).

² «Бастьен и Бастьенна» (фр.).

И здесь уже заметно влияние Жан-Жака Руссо, так глубоко проявившееся у Бетховена: маленькая комическая опера гениального ребенка возникла под впечатлением пародии на «Деревенского колдуна». Да и пребывание в Зальцбурге напоминает жизнь Людвига в Бонне; впрочем, для юного творца родной город менее привлекателен, чем чарующие рейнские берега для его славного последователя. Представим себе епископскую капеллу, составленную из музыкантов-пьяниц и забулдыг; хотя органист и носит имя Михаэля Гайдна, но на службу он приходит под хмельком; епископ, небезызвестный Иероним Коллоредо, сын имперского вице-канцлера, отнюдь не проявляет к своему оркестру того либерального отношения, которым отличался Макс-Франц, брат Иозефа II. «Муфтий», как называл его Моцарт, никогда бы не снизошел до устроителя серенад, принужденного сочинять музыку для свадебных празднеств и исполнять эти мелодии, шествуя с музыкантами через весь город. Вольфгангу Амадею пришлось путешествовать, искать счастья в Мангейме, где он впервые встретил истинную любовь; вернувшись в Париж, он потерял там мать; на фоне битвы глюкистов с пиччинистами успех его был посредственным; затем он предложил вниманию мюнхенской публики «Идоменея». Иероним взял его с собой в Вену и определил место среди лакеев в прихожей, где Моцарт оставался до тех пор, пока не потерял силы терпеть унижения, пока он не восстал против оскорбительного обращения правителя; молодой, полный творческих сил музыкант бросил службу. В личной жизни судьба Моцарта сложилась более счастливо, чем у Бетховена: встреча с Констанцией Вебер принесла ему радости взаимной супружеской любви. Достойное место он получил лишь в 1789 году, сделавшись придворным музыкантом с жалованьем 800 флоринов. Но все же он обрел в Вене некоторое спокойствие и смог создать здесь свои великие творения. В 1781 году император заказал и велел поставить «Похищение из сераля»; в 1785 году Моцарт подарил нам чудесную «Свадьбу Фигаро».

Документы, опубликованные Продоммом, знакомят с венской музыкальной жизнью той эпохи. Письма Леопольда Моцарта к его дочери Наннерль дают возможность присутствовать на первом концерте «по подписке», когда Вольфганг исполнил перед титулованной аудиторией

свой Концерт ре минор. Моцарта — автора квартетов — Иозеф Гайдн приветствует как величайшего композитора, какого он только знает. Сам император восклицает: «Браво, Моцарт!» Сальери плетет сеть интриг против «Свадьбы», что не помешало публике бисировать семь номеров на третьем представлении оперы. Знатки восторгаются несравненным художником; импровизируя на заданную тему, он сперва долго размышляет, но затем отдается свободному потоку богатейшего воображения. Его надо слушать среди ночной тишины, когда чувства, ничем более не стесненные, внушают ему столько замыслов; он запечатлевает их с легкостью, но навечно: теперь слушают уже не музыканта, а поэта с нежной и благородной душой, способного воспринять и выразить тончайшие оттенки эмоций, всегда готового радоваться и восхищаться, ласкового и доброжелательного, щедрого в своем творчестве до расточительности; расцветают все новые и новые музыкальные мысли, но изобилие это никогда не нарушает своеобразия. Император Иозеф II справедливо сопоставляет его с Клопштоком; беседуя о Моцарте с Диттером фон Диттерсдорфом, довольно изобретательным венским композитором, он заявил: «Я сравниваю моцартовские сочинения с золотой табакеркой парижской работы, а гайдновские — с табакеркой, изготовленной в Лондоне». Золото! Мы слышим, как оно звенит в музыке Вольфганга. «Драгоценный камень», — пишет либреттист Лоренцо да Понте, и это тоже верно. Понятно, что гений подобной смелости, подобной свободы, подобной тонкости был захвачен творением Бомарше; что, невзирая на запрет, наложенный на пьесу императором, он пожелал украсить ее музыкой на свой лад! Небольшого роста, худой, бледный, с красивыми мягкими волосами и пламенным взором, он ослепил Вену; описать его немислимо, говорит певец О'Келли, так же как и «нарисовать солнечные лучи». Вот он на сцене, во время репетиции «Свадьбы», в отороченном мехом темно-красном плаще, в шляпе с золотым галуном; вот он, воплощение скромности, когда весь зал приветствует его радостными кликами; всегда вдохновенный, всегда в движении; желая воодушевить оркестр, он топает ногой так, что пряжки башмака лопаются. Таков живой образ гения; сколько общих черт сближают зальцбургского мастера и мастера боннского: преклонение перед великими пророками музыки — Себастьяном Бахом, Генде-

лем, Гайдном; стремление освободить Германию от за-
силья итальянской музыки; искренность, глубина и много-
образие вдохновения и, наконец, чтобы завершить эту бег-
лую характеристику,— обаяние доброты.

В 1787 году, выполняя просьбу пражских любителей
музыки, Моцарт создал «Дон-Жуана»; в то же время он
написал два замечательных струнных квинтета. Бетховен
был ему представлен и импровизировал в его присут-
ствии. Часто повторяют приписываемые Моцарту слова:
«Обратите внимание на этого человека, он когда-нибудь
всех заставит о себе говорить». Путешествие в Вену дает
повод подчеркнуть немалое влияние, оказанное на Бетхо-
вена его гениальным старшим современником, однако не
следует преувеличивать значение эпизода самого по себе.
Это, самое большое, прогулка; Людвиг, удрученный семей-
ными несчастьями, не смог надолго задержаться в авст-
рийской столице. Но он сохранил о ней яркое воспомин-
ание.



Он вернулся, чтобы увидеть, как умирает от чахотки
его мать; быть может, добрую Марию Магдалину сокру-
шило и горе. Так же умерла и мать Вебера. Нужда сви-
ла себе гнездо в родном доме Бетховена, нужда столь
тяжкая, что Людвигу довелось быть свидетелем, как про-
дают на рынке одежду той, кто была его «лучшим дру-
гом». Возможно, нельзя было сберечь даже кружевной
чепчик, который на портрете обрамляет лицо бедной и
славной женщины. Сам Бетховен чувствует или считает
себя больным; меланхолия охватила его, как пишет он со-
ветнику фон Шадену в Аугсбург. Он так застенчив и ро-
бок, что, например, графу Вальдштейну удастся помочь
ему, лишь соблюдая величайшую деликатность. Вновь не-
сколько женских образов, словно тени, проходят в его
жизни. Отец пьянствует все больше, сыну приходится ис-
полнять его обязанности, заботиться о нуждах братьев.
Развлечений мало, если не считать поездки капеллы кур-
фюрста в Мергентхайм. Очевидец этих празднеств оста-
вил рассказ о них, который необходимо привести; образ
Бетховена той поры дан весьма убедительно: «Я слышал,
как он импровизирует, и меня даже самого пригласили

дать ему тему для вариаций. На мой взгляд, можно с уверенностью судить о степени виртуозности этого милого и деликатного человека, почти неистощимого по богатству идей, по совсем особенной выразительной манере игры, по совершенству, с которым он играет. Я не мог бы сказать, чего бы ему еще не хватало, чтобы быть великим артистом. Я слышал, как играет на фортепиано Фоглер... Но Бетховен, независимо от степени совершенства, более значителен, более красноречив, более выразителен, короче говоря, этот превосходный исполнитель как *adagio*, так и *allegro* дает больше для сердца. Отличные музыканты этой капеллы сами восторгаются им, и все обращаются в слух, когда он играет. Однако он скромнен, без всяких претензий».

Другой знаток также сравнивает боннского музыканта со знаменитым аббатом Фоглером, который выдвинулся при дворе курфюрста Карла-Теодора и после долгих путешествий и многих приключений основал знаменитую музыкальную школу в Мангейме. И на этот раз, сравнивая, современник отмечает различие. Фоглер хороший теоретик, виртуоз на органе, плодовитый композитор. Поистине, музыка охватывает нас со всех сторон на этой немецкой земле. Наблюдая постепенное творческое созревание Бетховена, мы видим, как возникает новое явление в искусстве, поэт-музыкант, лирик, для которого на первом месте поиски выразительности, а потом уже техническое мастерство. В капелле курфюрста, играя на альте, Бетховен сближается с флейтистом Антоном Рейхой; в дальнейшем они встретятся в Вене а затем Рейха в поисках успеха уедет в Париж. Рейха сам довольно много сочинял; он оставил квинтеты, квартеты, трио, сонаты, писал многочисленные трактаты...

В этой среде, перенасыщенной музыкой, мало-помалу выявляется индивидуальность Бетховена. В феврале 1790 года несчастный Иозеф II умер от лихорадки, полученной в болотистых низовьях Дуная. Бетховену было поручено сочинить «Траурную кантату» для солистов, хора и оркестра. Здесь было дано доказательство своеобразия его гения; вернее, оно было бы дано, если б произведение, написанное с искренней убедительностью, было исполнено в свое время. Его услышат лишь спустя столетие. Юбилейный комитет возымел счастливую мысль включить кантату в одну из концертных программ. Сопрановая ария «Da

stiegen die Menschen an's Licht»¹ появится во втором финале «Фиделио»: «O Gott, welch' ein Augenblick»²; вступительные аккорды зазвучат в сцене тюрьмы. В том же году Бетховен пишет вторую кантату, прославляя вступление на престол императора Леопольда II; этому же событию посвящено и моцартовское «Милосердие Тита»; первое из обоих произведений «на случай» представляет для нас большую ценность. Бетховен пожелал выразить признательность благосклонному курфюрсту Макс-Фридриху, филантропу и реформатору. Результаты деятельности Иозефа II оказались плачевными: он вынужден был отменить почти все свои нововведения. Жалкую эпитафию избрал император для своего надгробия: «Здесь лежит тот, кто был несчастен во всех своих начинаниях». Его высоко ценили писатели, артисты. Виланд был его другом и, когда Бетховен сочинял свою кантату, посвятил ему хвалебную речь, в которой сожалел, что покойный унес в могилу свои благородные помыслы, сравнивал его устремления со смелым почином «французских Тесмотетов». Впоследствии либеральный писатель Анастасиус Грюн в своих известных «Прогулках венского поэта», где сатира и благородная лирика слиты воедино, приветствует статую монарха — друга человечества. Произведение Бетховена еще сохраняет черты итальянского стиля, но в хоровой партии уже чувствуется, как трепещет пылкая душа молодого мастера. Возможно, «Кантата на смерть Иозефа II» не исполнялась из-за трудностей, которыми она изобилует, это не только дань уважения курфюрсту, это прощание с прошлым и, если не преувеличивать сходства, первое размышление о братстве, добре, мире, — об идеях, которые позже, много позже, с гигантской силой зазвучат в Девятой симфонии.

* *
*

В Бонне побывал Гайдн, и это окончательно решило отъезд Бетховена. Событие достаточно значительное, чтобы остановиться на нем. Сразу же после смерти князя Ни-

●
¹ «И тогда люди устремились к свету» (нем.).

² «Боже, какое мгновение!» (нем.).

колая Эстергази «папа» Гайдн был уволен и собрался посетить Англию. Его сопровождал скрипач Иоганн Петер Саломон; когда-то он служил в боннской придворной капелле, но после успешной концертной поездки обосновался в Лондоне, выступая в качестве солиста-скрипача и альтиста, квартетиста и дирижера. Саломон устраивал абонементные концерты, для участия в которых приглашал известных композиторов и виртуозов. Гайдн согласился сочинить для импресарио Галлини оперу, а для Саломона — шесть больших симфоний и двадцать других пьес. Англия щедро платит артистам. Распрощавшись с любимым Моцартом, — больше он уж не увидит его, — Гайдн покинул Вену 15 декабря 1790 года и направился в Лондон. Он лет на сорок старше Бетховена и представляет уходящее поколение. Сын каретника, Гайдн получил традиционное воспитание в хоре собора св. Стефана; ему также довелось жить и трудиться в мансарде, испытать много унижений и горестей, прежде чем вышли в свет его первые сонаты. В зимние холода приходилось играть серенады под окнами бюргеров. В своей прелестной книге Мишель Бренэ рассказал, как Гайдн чистил одежду и завивал парик знаменитого Порпоры. В Чехии, неподалеку от Пльзени, он написал в 1759 году свою первую Симфонию. Теперь ему уже под шестьдесят, но лишь недавно добился он независимости, купленной дорогой ценой долголетней службы при княжеском дворе. С почетом встретила Англия Гайдна, его торжественно принимали в Оксфорде, он выступал с триумфальным успехом в «Professional Concerts»¹. Но и в Вене всякий раз, когда князь Эстергази привозил туда Гайдна, к нему относились на редкость радушно; он помнит об этом. Знаменитая «Прощальная симфония» остроумно выразила желание композитора не задерживаться надолго вдали от любезной столицы: в его музыке — дыхание венской жизни. Если даже и неизвестны подробности их бесед, то вполне понятно, что умудренный опытом старый Гайдн мог посоветовать молодому автору «Кантаты» избрать своим местопребыванием австрийскую столицу. К тому же Моцарт, друг Гайдна, умер. Не возбраняется предположить, что Людвиг уступил соблазну занять

●

¹ «Профессиональные концерты» (англ.).

опустевший трон гения. Не в этом ли смысл часто приводимой записки, которую послал ему 29 октября 1792 года граф Вальдштейн? «Теперь вы отправляетесь, осуществляя давнишнее свое желание. Гений Моцарта еще в трауре и оплакивает смерть своего воспитанника. У неистощимого Гайдна нашел он прибежище, но не занятие; через него он желает еще раз соединиться с кем-либо. Посредством неустанного прилежания вы получите из рук Гайдна дух Моцарта». Бетховен уехал в конце того же года. Больше он не услышит звящего звучания спинета Элеоноры Брейнинг и затаенной гармонии боннских вечеров, не увидит сада, расточающего благоухание, или, как говорили в те времена, дух цветов.



Что же мог Бетховен почерпнуть на родине в первое двадцатилетие своей жизни? Об этом повествуют блистательные страницы Гюго. «Едва лишь заря нарождающейся цивилизации забрезжила на вершинах Таунуса, как на берегах Рейна зазвучали очаровательные легенды и сказки; повсюду, куда проник этот далекий луч, внезапно засияли тысячи чудесных сверхъестественных образов; там же, где оставался мрак, зашевелились ужасающие призраки и безобразные существа... В долине Рейна поселилось великое множество видений, неотступно следовавших за прекрасными девушками и прекрасными рыцарями: лесами завладели лесные феи, водоемами — русалки, недрами земли — гномы; тут были и Дух скал, и Молотобоец, и Черный охотник, который мчитя сквозь заросли кустарников на большом олене с шестнадцатью отростками на рогах, и Дева черного болота, и шесть Дев красного болота... В этих долинах мифология слилась с легендами о святых и вызвала странные создания, причудливые цветы человеческого воображения... В ту пору, скрытую от нас в полумраке, то здесь, то там вспыхивают волшебные огоньки, — эти леса, скалы и долины полны видений, призраков, чудесных встреч, дьявольских охот, страшных замков; в чащах звучат арфы, мелодичное пение невидимых певцов, дико хохочут таинственные прохожие...»

Легенды процветают вдоль всей реки. Даже в наши дни суровая действительность войны, о которой напоминают несколько уродливых памятников, не смогла уничто-

жизнь все, что милостью человеческой существует в этих долинах... Даже в Кобленце, в городе, который в 1794 году так жестоко покарал армии Республики, наказавшие трирского курфюрста за его приверженность прошлому, даже здесь пытливый ум найдет чем удовлетвориться. Вот, возле крепости, дом канцлера курфюршества, где одно время жил Гёте. Портик королевского замка, его фасады и ионические колонны были задуманы во французском вкусе. Римское владычество обуздало первозданное варварство этих лесов. Грезы, обитающие на берегах этой реки, преобразуют историю в поэму. Вблизи пристани Оберпелзеля, когда вода спадает, появляются подводные рифы; народное воображение назвало их семью девами, в память дев Шенбергского замка. Вот гейневская Лорелея, скала полубельницы, часто околдовывавшей рыбаков, пока сама она не уступила силе любви. Религиозные предания привлекают паломников в старинную церковь Ремагена. Кельнский архиепископ вез по Рейну мощи святого Аполлинария и облачения волхвов; корабль, на котором находились эти реликвии, внезапно остановился; таинственная сила удерживала его на месте до тех пор, пока драгоценный груз не был перенесен в часовню на берегу. Язычество и христианство живут здесь в тесном содружестве. Замок Роландсэк, не прославленный ли паладин построил его? Когда пришла весть о гибели Роланда в Ронсевале, невеста рыцаря, прекрасная Хильдегарда, постриглась в монахини и замкнулась в стенах монастыря Нонненверт. Возвратившись с войны, Роланд узнал о потере возлюбленной; на скале он построил себе убежище; там он жил до тех пор, пока песнопения монахинь не донеслись с острова до его кельи; тогда он умер от горя. А разве не на Дракенфельзе Зигфрид убил дракона, если только крест святой Маргариты не обратил в бегство это чудовище?

Морис Баррес отдает должное Виктору Гюго и преподносит его, именуя чуть ли не певцом рейнской долины. Он хорошо подметил гуманистический характер этой речной мифологии. «Переживая свои приключения под покровом ночи, все эти сказочные персонажи испытывают вполне человеческие добрые чувства; они никогда не бывают соучастниками темных сил, скрытых в душе человека, и природе; они принимают сердечное участие в жертвах этих сил». Эти замечания ценны для того, кто стремится постигнуть значение подсознательного и окружающей сре-

ды в развитии бетховенского гения. Также и христианство: если оно и не слишком глубоко повлияло на будущего автора Мессы ре мажор, то все же не мало воздействовало на умы прирейнских жителей. Стоит только посмотреть, как субботним вечером набожные прихожане в сосредоточенном молчании толпятся у исповедален Вормсского или Шпейерского собора: их преданность религии очевидна. Правда, Вагнер привел иных богов на эти берега. Легенды, собранные им для «Золота Рейна» около 1850 года, идут с севера: Вотан жаждет власти и навязывает ее гномам, заключенным в земных недрах; Альберих, выковывая свое кольцо, жертвует любовью ради силы; Зигфрид отбрасывает всякую условность, любой закон, повинаясь лишь своему инстинкту. Тетралогия основана на совершенно новой мифологии, в общем довольно бессвязной, но отразившей все устремления, среди которых мечется неистовый гений Вагнера. Бетховен не знает всей этой метафизики.

С плавно спускающегося высокого берега Мельхема видны руины Драхенфельза; они все еще венчают гору, покрытую мантией лесных чащ. Бесчисленные отели, один из которых просто уродлив, красные стены замков, железная дорога несколько испортили пейзаж; однако нетрудно представить себе, каким мог видеть его Бетховен: виноградники, расположившиеся по отлогим склонам, над сероватыми речными водами, трактирчик во славу Отца Рейна, причудливые облака, резкие изломы скал, багровые краски буков Кенигсвинтера. Весенним днем эта панорама вызывает у приезжего воспоминание о небольшом эпизоде из сонаты «Аврора», странице, отделяющей Allegro от рондо, сияющей, словно внезапное появление солнца между двумя грозами. Здесь слышится песня лодочников: воспоминание о Рейне.

Но из Бонна Бетховен привез нечто большее, чем рейнские впечатления. Там он задумал и даже выпустил в свет первые свои сочинения. Замечательный факт: этот музыкант, узнавший столько сценических произведений, пренебрегает возможностью писать для театра; он посвятил себя чистой музыке. Продомм составил каталог его работ. В 1783 году, после Девяти вариаций на тему марша Дресслера и Органной фуги, создаются песни «Портрет девушки» и «К младенцу». В 1785 году Бетховен сочинил три квартета для клавесина, скрипки, альты и виолончели,

около 1789 года — Концерт до мажор для скрипки с оркестром и Двадцать четыре вариации на ариетту «Venni Amore»¹, затем после нескольких песен, примерно в 1792 году, — Рондо для фортепиано со скрипкой *obligato*, посвященное Элеоноре Брейнинг; Allegro и Менуэт соль мажор для двух флейт, Октет для духовых инструментов (соч. 103), Двенадцать вариаций для клавесина или фортепиано со скрипкой, также посвященные Элеоноре, написанные на тему из «Свадьбы Фигаро». Последнее произведение позднее было напечатано в Вене у Артариа.

Приведенный нами перечень не исчерпывает списка, составленного Продоммом. Но подлинность некоторых пьес остается под сомнением; другие долгое время оставались неизданными; есть среди них незавершенные, либо не поддающиеся датировке, как, например, Симфония, найденная в Иене. Недавно Ж. де Сен-Фуа опубликовал в «La Revue Musicale» свое исследование о шести квартетах, хранящихся в берлинской библиотеке; автор статьи считает, что они принадлежат перу молодого Бетховена, он основывается на темах, которые вновь встречаются в последних произведениях композитора. Эти шесть квартетов относятся к тому же периоду, что и три квартета, вышедшие в 1832 году у Артариа. В них можно найти следы тех опер-буффа, которые Бетховен так часто слышал в театре курфюрста, а заодно и влияния Луиджи Боккерини, чьи смычковые квартеты и трио имели столь большой успех в Париже в ту самую пору, когда Людвиг был еще ребенком. «Индивидуальность автора, — пишет де Сен-Фуа, — особенно ярко проявилась в бесподобном финале в форме рондо, Allegro molto. Сила, горячность этой пьесы несколько грубоваты, но свидетельствуют о своеобразии языка, блеске мастерства, которые мы уже так часто встречаем в творчестве молодого Бетховена. Ко всему еще украшения, каденции, — они напоминают, особенно в конце, о характерных чертах оперы-буффа... Главным образом в № 5 пленяет поразительная ясность фактуры, все возрастающее проникновение в специфику выразительных средств квартета. И действительно, есть в финале этот характерный восторженный порыв, могучий и увлекательный; происхождение его не может обмануть нас...»

●
¹ «Приди, любовь» (ит.; точно — «Vieni»).

Все же начальный период творческой жизни Бетховена до сих пор еще остается в какой-то своей части плохо известным. Достоверно лишь то, что с душой, переполненной музыкальными замыслами, он набирается опыта, сочиняя вариации, сонаты; что, при всех осознанных влияниях или неосознанных воздействиях, им испытанных, индивидуальность его проявляется в стремлении к мелодии, в подчеркнутой склонности к выразительности, в столь ощутимой во всем последующем творчестве смене настроений печали и радости, в искренности еще сдержанной патетики. Замечен оттенок, отличающий его от Моцарта. Сонаты 1783 года — это еще всего лишь детские упражнения, но вместе с тем в них уже слышатся скорбные интонации; можно уловить и контрасты, запечатлевшие могучую силу этой молодой природы. В Трио ми-бемоль мажор проявляется и чувство некоторого драматизма. Иные мысли, лишь намеченные в первых произведениях, вновь возникнут в будущем. В кантате имеются не только эпизоды, с которыми мы впоследствии встретимся в «Фиделио», но и тема, чье второе рождение произойдет в финале Девятой симфонии. Лучше всего подытоживает и раскрывает взгляды Бетховена в ту пору, когда он собирался уехать в Вену (1792 год), письмо Фишениха к Шарлотте фон Шиллер: «Я посылаю вам композицию на «Feuerfarb'»¹ и желал бы иметь ваше мнение об этом. Она принадлежит одному здешнему молодому человеку, чьи музыкальные таланты единодушно превозносятся; курфюрст посылает его в Вену, к Гайдну. Он перекладывает на музыку «Радость» Шиллера, строфу за строфой. От него можно ожидать нечто совершенное, ибо, насколько я знаю, весь он устремлен к великому и возвышенному».

Написав «Рыцарский балет», музыкант, покидавший Бонн, показал разнообразие своей техники. Но то, что привлекло к нему внимание Иозефа Гайдна, то, что мы распознаем все лучше и лучше, открывая и исследуя первые его произведения, то, что в этих набросках из нескольких тактов предвещает Adagio будущих сонат либо траурный марш из «Героической», — это дар, наиболее драгоценный из всех: вдохновение.

¹ «Огнецвет» (нем.)

III



Появляется музыкант-лирик

Бетховен поселился в Вене в начале зимы 1792 года, спустя несколько месяцев после пышного коронавания во Франкфурте черствого и жестокого Франца II; этот монарх сорок три года правил терпеливым народом Австрии. Подобно тому как в классической сонате вторая тема приносит в развитие произведения новые элементы, так и венская среда одарила молодого музыканта с берегов Рейна новыми богатыми впечатлениями.

Гравюры, выставленные в ратуше в дни юбилейных празднеств, дают представление о городе и эпохе со всеми характерными чертами. Несмотря на несколько дворцов во флорентийском стиле, несмотря на памятники и усыпальницы, Вене с ее узкими, извилистыми улицами далеко еще до той блистательной столицы с широкими проспектами, какой она станет во второй половине XIX века, особенно после создания знаменитого Ринга. Десятью годами позднее город посетила и описала госпожа де Сталь. Она винит Дунай в том, что он «теряет свое достоинство» из-за чрезмерно частых изгибов, на манер

инных мужчин или женщин. Благодаря либерализму Иозефа II, вот уже полстолетия, как Пратер, со своими кафе и непрекращающейся ярмаркой, предоставил свои аллеи широкой публике; толпы народа теснятся, обрамляя светское Корсо. Коринне слышатся оленьи зовы на лужайках. Здесь любят прогуливаться на итальянский лад — медленно и безмятежно. Император и его братья, проезжая в каретах, следуют в общей веренице. Над входом в парк Аугартен Иозеф II приказал поместить надпись, в которой выразилась его благожелательность: «Место увеселений, дарованное всем людям их другом». Это отголоски Руссо. Туда приходят от шести до восьми часов утра, больше всего по четвергам, чтобы слушать музыку возле аллеи вздохов. Щеголи в синих сюртуках и белых панталонах, с цилиндрами под мышкой сопровождают модниц с прической наподобие крыльев бабочки, с маленькими зонтиками персикового цвета. Продавец апельсинов или итальянской салами бродит среди столиков, за которыми восседают гуляки. Есть еще одно весьма изысканное место для прогулок — это сад между Домом для игры в мяч и дворцовыми конюшнями, где стройные ряды тополей окружают храм в новогреческом вкусе. Столь же стройными и сомкнутыми рядами маршируют перед казармами гренадеры в белых мундирах. Мода хочет, чтобы по утрам отправлялись в Аугартен; согласно требованиям хорошего тона, по вечерам надлежит гулять вокруг музыкального павильона, на укреплениях, на Террасе императрицы. Поляки, боснийцы, турки в национальных одеждах вносят оттенок экзотики в эту панораму, созданную для увеселения общества и любовных интриг. Порой в отдалении слышится цыганский напев, дикий, страстный, тоскливый.

В Вене есть несколько театров. Иозеф II основал «Национальный театр», который прогорел, разделив судьбу всех загей этого незадачливого властителя. Оперы ставят в театрах «Кернтнертор» и «An der Wien»¹. В предместьях также имеются театральные залы, «In der Rossau», «Beim Fasan»². Эмануэль Иоганн Шиканедер, автор либретто «Волшебной флейты», долгое время был странст-

¹ «Каринтийские ворота», «У Вены» (назв. реки) (нем.).

² «В Россау», «У фазана» (нем.).

вующим музыкантом; теперь он управляет театром «An der Wien» и, когда случится, прескверно ставит Моцарта. Музыка везде: концерты для дилетантов, шарманки для уличных зевак. Любят и танцевать в предназначенных для этого больших залах, где, если верить госпоже де Сталь, «мужчины и женщины друг против друга чинно выделывают фигуры менуэта, приняв на себя тягости этого развлечения». Император Франц играет на скрипке; императрица Мария-Терезия, аккомпанируя себе на клавишине, поет; она устраивает концерты, велит ставить в Шенбрунне итальянские оперы; Иозеф Гайдн посвятил ей Мессу, а Бетховен — Септет. Вообще мягкие нравы, изящные манеры, безупречная, любезная вежливость, страсть к визитам и светским кружкам. Такова среда, где отныне будет жить Бетховен. Вот он, на миниатюре из коллекции Стефана Брейнинга: открытое лицо; черты, еще лишенные резкости, присущей известным портретам; голова круглая, словно купол; цвет лица говорит о молодости и здоровье; большой красивый рот; глаза, полные огня, несмотря на слабое зрение; целый лес густых и черных, как смоль, волос, подстриженных *à la Titus*. Этот завоеватель взбирается в свою мансарду и подсчитывает флорины. Если бы он мог заниматься только собственными делами! Но там, в Бонне, скончался отец и оба брата Людвиг нуждаются в его поддержке.

Он приехал сюда благодаря Гайдну и ради Гайдна. Путешествие автора симфоний в Лондон, почести, оказанные ему в Оксфорде, завоевали Гайдну и у венцев авторитет и никем не оспариваемое уважение. Князь Эстергази умоляет Гайдна возвратиться, чтобы присутствовать на коронации Франца II, и добивается своего. Несмотря на пожилой возраст, Гайдн еще не создал двух самых могучих своих творений; «Сотворение» появится только в 1798 году, когда композитору будет шестьдесят шесть лет, а «Времена года» лишь в 1801 году. Он вновь поселился в густо населенном предместье, в скромном домике с палисадником. Впрочем, в январе 1794 года он опять уехал в Англию. Бетховен недолго мог пользоваться его советами. Если верить рассказу некой английской дамы, в свою очередь переданному каким-то флейтистом, старый симфонист проявил чудесное предвидение, характеризуя своего ученика; он объявил, что воображение увлечет молодого музыканта за пределы традиций и правил, что этот чело-

век, беспокойный и непонятный, пожертвует формой ради идеи (следуя наставлениям Нефе). Правдоподобный, но не достоверный анекдот. По словам Ноттебома, Гайдн заставлял Бетховена — своего «великого Могола» — тщательно изучать Фукса. Иоганн-Иозеф Фукс для венцев представляет классическую традицию; в конце XVII века он был придворным композитором, а позднее — капельмейстером собора св. Стефана; он написал пятьдесят месс, оратории, оперы, вечерние службы, псалмы, сонаты. Выдающимся произведением считается его «Messa canonica»¹. Главное его творение — «Gradus ad Parnassum»², вышедший на латинском, немецком, итальянском, английском и французском языках. Фукс считается мастером контрапункта, хотя позднейшие теоретики и упрекают его за то, что основой своих трудов он сделал церковные лады, а не современные тональности. Гайдн, видимо чрезвычайно занятый, не имел времени заботиться об успехах своего ученика; последний вскоре убедился в небрежности учителя и покинул его не без раздражения.

К счастью, в прославленной Вене той поры было достаточно возможностей для двадцатидвухлетнего музыканта, который все еще не считал свое образование законченным. Нужно ли вспоминать о том, сколько духовного величия заключал в себе этот город в начале девяностых годов XVIII века? Прошло всего лишь пять лет, как скончался кавалер Глюк; блистательный жизненный путь увенчал славой сына скромного егеря при дворе князя Лобковица. Устроители юбилейных празднеств в один из вечеров воскресили превосходный глюковский балет «Дон-Жуан», который Вена увидела впервые в 1761 году. Успех сопровождал Глюку и на итальянской и на австрийской сцене еще до того дня, когда, вняв советам неожиданно встретившегося на его пути человека, он создает музыкальную драму, отдается французскому искусству, в котором вновь обретает истинную традицию правды, подчиняя или, вернее говоря, соединяя музыку с поэзией, изобретая формы, благородная строгость которых станет основой оперного театра грядущего столетия! Глюк — ка-

¹ «Каноническая месса» (лат.)

² «Ступень к Парнасу» (лат.)

пельмейстер венской оперы — долгое время угождал столичным вкусам, требовавшим виртуозности, блестящих арий. В боннском театре юному Бетховену довелось услышать «Меккских паломников, или Непредвиденную встречу», то есть произведение, знаменующее конец «первой манеры» мастера, одну из тех небольших комических опер на французский лад, во вкусе Седена или Фавара, до которых так лакомы были современники. Если взглянуть пристальнее, можно даже обнаружить, что гений Глюка развивается по тому же гармоничному направлению, которому следует и гений Бетховена: вначале очень солидное воспитание инструменталиста; практика игры на скрипке, на органе, на клавесине. Преклонение перед Генделем, которое характерно и для боннского музыканта. Вопреки итальянским традициям, неуклонное стремление к истинному лиризму, к поэтической правде, вплоть до откровений «Орфея» и «Альцесты». Бетховен знал эти произведения по спектаклям боннской труппы. Несомненно, когда Людвиг поселился в Вене, слава старого мастера еще не установилась; потребуется время, чтобы проявилось своеобразие творчества, приведшего на смену поискам легких развлечений благородную заботу о прекрасном. Если Бетховен захочет искать советов у Глюка, тот подаст ему пример возвращения к извечным источникам вдохновения: к природе, чувству. Он даст лишь один совет: простота.

Начиная с середины XVIII века основная деятельность Глюка протекала в Вене. Он был капельмейстером у князя Сакс-Хильдбургхаузена и задолго до Гайдна сочинял там симфонии, оперы и балеты. Как известно, на него оказал некоторое влияние граф Дураццо, главный управляющий театрами, переписывавшийся с Фаваром; быстро приобрели популярность небольшие арии, которыми Глюк, по просьбе Дураццо, разукрашивал комические оперы. В венском дворцовом театре в присутствии императорского и королевского двора 5 октября 1762 года — важная дата — был поставлен «Орфей»; Глюк сопровождает австрийский двор во Франкфурт на коронацию Иозефа II и участвует в празднествах; в Шенбрунне ему приходилось писать одноактные пьесы, их разыгрывали эрцгерцогини, а в конце одного из таких спектаклей Мария-Антуанетта, тогда еще ребенок, танцевала менуэт. В 1767 году придворный театр поставил «Альцесту», поднявшую

музыкальную драму до высот античной трагедии. Как ни далеки были эти великие события от эпохи, в которую настал черед Бетховена обосноваться в музыкальных Афинах XVIII века, все же именно они определили весь последний период истории того искусства, которому посвятил себя боннский пришелец. Революция, совершившаяся в «Орфее» и «Альцесте», значение, которое Глюк придавал оркестру, страстные усилия заменить надуманность и условность искренним стремлением к правдивому чувству и естественному волнению,— всем этим решающим новшествам суждено было лишь постепенно воздействовать на публику, погрязшую в рутине. Поочередно «Альцеста», «Дон-Жуан», «Фиделио» познают такую же участь: это, несомненно, закон, которому подвластны все подлинные шедевры, все то, что опережает человеческую инертность. Одного лишь такого факта достаточно, чтобы объединить в одну идейную семью Глюка, Моцарта и Бетховена. Безуспешно пытаясь руководить императорскими театрами, Глюк уже проклял Вену так же, как позднее проклянет ее и Бетховен. Конфликт между итальянской музыкой и музыкой немецкой, впоследствии терзавший пока еще не признанного автора Мессы ре мажор, характеризует самую сущность глюковских сочинений, между двумя периодами его творчества, и длится вплоть до оперы «Парис и Елена», сыгранной венским придворным театром в ноябре 1770 года. Близость Глюка и Бетховена определяется не только сходством их долгих злоключений, не только общей склонностью к Клопштоку либо к Жан-Жаку Руссо. Более независимый, чем его гениальный единомышленник, Глюк, при помощи судейского чиновника дю Рулле, с которым он встретился во французском посольстве в Вене, переселился в Париж. Там своей увертюрой к «Ифигении» он создал образец, вдохновивший творца увертюры «Леонора» и «Кориолан». Эта новая музыка, приводившая в восторг девицу де Леспинас и надрывавшая ей душу, одарила слушателя дотоле неведомыми впечатлениями; эта музыка осмелилась передать чувство скорби в душераздирающей форме; она сосредоточила свое внимание на выражении простых и глубоких чувств, приобщила оркестр к передаче искренней человеческой поэтичности, призвала к действию хор, объединила инструменты и человеческие голоса (во французской «Альцесте» есть страницы, предвещающие Девятую симфонию), придала

пению чистоту и благородство поэзии, раскрыла тайну патетического начала, заключенного в самой жизни, в прекрасных картинах природы. Высокая идея, которую Бетховен, к его чести, вложил в искусство, встречается уже в глюковских произведениях последнего периода. В 1776 году Глюк вернулся в Вену триумфатором; битва, в которую вступила с ним итальянская музыка под водительством Пиччини, не завершилась этим знаменитым эпизодом; она возобновится около 1816 года, когда успехи Россини отвратят австрийскую публику от Бетховена. Мы видели, как в различных формах воскресал этот конфликт, и, несомненно, он все еще длится. Во всякое время на музыку воздействует и окружение, в котором она рождается. Искусство это, наиболее способное создать международный язык, от самых истоков вдохновляется национальными чувствами; оно выражает национальные черты, питается мелодиями, расцветшими на родной земле. Успех «Ифигении в Тавриде» по меньшей мере означал победу Глюка. Последние годы его жизни, когда он поселился в квартале Виден,— это царственное существование в окружении преданных друзей, это поистине высочайший авторитет. Ему воздают почести, когда он, держа в руке трость с золотым набалдашником, торжественно направляется в церковь или же прогуливается вблизи той самой долины, где Бетховен задумал «Пасторальную симфонию». Он властвует над своей эпохой, благодаря ему музыка перестала быть развлечением и возвысилась как полноценное и самостоятельное искусство.

Моцарт умирает 5 декабря 1791 года в возрасте тридцати пяти лет и десяти месяцев после мучительной агонии; никто не провожал его бедное тело, брошенное в общую могилу без свидетелей; неизвестно даже, где его могила. Когда Бетховен встретился с ним пятью годами ранее, композитор писал для Праги «Дон-Жуана». Лоренцо да Понте, посредственный и тщеславный придворный поэт, сочинил либретто, в котором, прикрывшись именем прославленного героя, рассказал о своих собственных похождении. Моцарт создавал свою оперу в кругу отличных, сердечно расположенных к нему чешских музыкантов, среди своих друзей Кухаржа, Штробаха, Граупнера и Душека. Деревня Смихов, с его виноградниками и домиками на берегу реки, была для него тем, чем Гейлигенштадт станет для Бетховена. Моцарт живет у Душеков; еще и в наши

дни показывают каменную доску колодца, на которой, по преданию, он завершал свой шедевр. В чудесной книжечке Жюльен Тьерсо рассказал эту трогательную историю. Пражской труппе не хватает технического опыта, столь богатого у венских артистов; на репетициях певцы и музыканты проявляют мало усердия (уже!), к счастью, превосходный певец Басси берет на себя заглавную роль. В синем фраке с золочеными пуговицами, в нанковых панталонах и башмаках с пряжками, Моцарт следит за всеми деталями, удовлетворяет притязания исполнителей; 29 октября 1787 года триумфальный успех вознаградил его старания,—если вообще подобное слово можно отнести к нему.

С сердцем, полным любви, в самых горячих и восторженных выражениях Иозеф Гайдн приветствовал «эту неподражаемую работу» Моцарта и пожелал, чтобы Прага сумела удержать у себя такого «дорогого человека». Но, завоевав провинциальный город, Моцарт хочет получить одобрение столицы; 7 мая 1788 года он лишь отчасти преуспел в этом. В библиотеке Парижской консерватории хранится редкий экземпляр маленького томика, который содержит венский вариант «*Dissoluto punito, dramma giocoso in due atti, da rappresentarsi nel teatro di Corte (nella imper. Stamperia dei Sordi e muti)*»¹. «Это божественное произведение,—заявляет Иозеф II,—но только эта штука не для моих венцев». Тщетно автор изменяет первоначальную партитуру, добавляет блестящую арию для донны Эльвиры, пишет *Andante* для тенора, сочиняет новый дуэт; Вена проявила холодное отношение к исполнителям — к Морелла, Буссани, госпоже Ланге и к автору, несмотря на то, что после смерти Глюка он стал капельмейстером его императорского величества. Сам Бетховен хотя и восторгается моцартовской музыкой (впоследствии он с волнением защищал ее в присутствии аббата Штадлера), все же никогда не сможет одобрить выбор сюжета оперы: он враждебно относится к этому хвастливому распутнику, которому уподоблял себя Лоренцо да Понте.

¹ «Наказанный распутник, веселая драма в двух действиях, представленная в придворном театре (в импер. печатне глухонемых)» (ит.).

«Фиделио» в будущем предстоит явиться чем-то вроде анти-«Дон-Жуана». Когда Лепорелло описывает своего изменника-хозяина, который любит поочередно блондинок и брюнеток, худых и толстых, больших и маленьких, старых и молодых:

Nella bionda egli ha l'usanza,
Di lodar la gentilezza...
Vuol d'inverno la grassotta,
Vuol d'estate la magrotta...¹

целомудренный Бетховен воздерживается от улыбки. Тем более он не одобряет легкомыслия Церлины и Мазетто. «Праздник безумцев не долгов». «Росо durra de'matti la festa». Свобода, которую славит Бетховен,—это не распушенность в любви и танцах, столь любезная гостям смертоносного совратителя. Игнацу фон Зейфриду он как-то сказал: «Величайшим творением Моцарта остается «Волшебная флейта»; именно там он проявил себя как немецкий художник. «Дон-Жуан» еще полностью сохраняет итальянскую подкладку; и затем священное искусство никогда не должно было бы дать себя обесчестить безрассудствами столь позорного персонажа».

После неудачи своей оперы в Вене Моцарт сопровождает князя Лихновского в его путешествии в Берлин; из австрийского патриотизма он отказался от должности и жалованья, предложенных ему Фридрихом-Вильгельмом II (мы увидим, что Бетховен поступил так же). Затем он написал «Cosi fan tutte»², а для доброжелательного города Праги, по случаю коронации Леопольда II, «La Clemenza di Tito»³. Своим последним творением — «Волшебной флейтой» он отдал последнюю дань уважения Вене. Снова всеми обожаемый мастер погружен в работу, в маленьком садовом павильоне, в предместье Виден; веселый, беззаботный, неистощимый в своей изобретательности, которую он проявляет вновь и вновь по прихоти своих друзей. Но в это время он уже болен, часто принужден оставаться в постели, бледен более, чем обычно; совершая по Пра-

●
¹ «...Он восхваляет миловидность блондинки... зимой ухаживает за полненькой, летом — за худенькой» (ит.).

² «Так поступают все» (ит.).

³ «Милосердие Тита» (ит.).

теру меланхолические прогулки, он беседует с любимой женой о «Реквиеме», зная, что пишет его для себя самого. С трудом добирается он до маленького зала пивной «Серебряная змея», которую охотно посещает, хотя там часто бывают итальянские певцы. Зимой дома не было дров (так не раз случится и с Бетховеном); чтобы согреться, Моцарт танцует с Констанцей. Когда он заснул навеки, гроб его, одетый черным покрывалом погребального братства, провожали на кладбище лишь несколько друзей; то снег, то дождь шли в этот декабрьский день, наконец разлилась гроза, и испуганные провожавшие укрылись в «Серебряной змее». В конце жизни он был таким же, как и всегда, — изящным, улыбающимся, светлым, однако чувства его обострились до такой степени, что он не мог слышать пение птицы в соседней комнате. Люди, окружавшие Моцарта в последние часы, — это те, с кем вскоре встретится молодой Бетховен: Альбрехтсбергер, ван Свитен. Вена оплакивала его, но проявила меньше печали, чем Прага; великолепное надгробие Моцарту — несколько фраз из бетховенского Квартета ля минор; боннский музыкант, глубоко взволнованный трагической кончиной гения, оказался признательнее многих других.

В конце 1791 года, когда останки Моцарта исчезли в общей могиле для бедняков на кладбище св. Марка, Франца Шуберта еще не было на свете. Семья скромного школьного учителя, хорошего педагога и хорошего музыканта, жившего в венском предместье Лихтенталь, пополнилась в 1797 году еще одним ребенком, судьба которого была такой волнующей. Вот еще пример, как до пределов насыщенная музыкой среда плодотворно воздействовала на музыкальное дарование. Совсем еще юный Франц, маленький певчий придворной капеллы и ученик городского конвикта, восторгается творениями Гайдна и Моцарта — патетической Симфонией соль минор, увертюрой к «Свадьбе» либо мелодическими богатствами «Волшебной флейты». Со времен «папы» Глюка традиция продолжается без единого перерыва. История австрийской музыки в конце XVIII века — это изумительная эстафета с факелами.

Восемью годами моложе Бетховена — Иоганн Непомук Гуммель, сын капельмейстера шиканедеровского театра, ученик Моцарта и Альбрехтсбергера, преемник Гайдна у князя Эстергази; он также ищет успеха в Вене. Пройдут годы, и мы увидим его, исполненного скорби, у смертного

ложу Бетховена. Так ширится это несравненное содружество, объединяемое и национальностью, и скромностью происхождения, неутомимым постоянством в работе, присутствием гения. Бетховен — вершина, но вершина высокой горной цепи. Сальери, которым не следует пренебрегать, борется за признание несколько ниже, ближе к долине; надо отдать должное его гибкому дарованию и выучке. Прикрываясь тенью Глюка, он сумел добиться почетного положения и с 1788 года управляет придворным оркестром. Синьор Бонбоньери, как прозвали его венские музыканты, обучает Бетховена искусству пользоваться итальянскими текстами.

Не изумительны ли все эти встречи в столь короткий исторический промежуток на узкой полоске земли? Если не отказывать музыке, хотя она и бесплотна, в тех же правах, которыми пользуются литература и живопись, то с нами согласятся, что в истории искусств мало подобных совпадений. Это поистине человеческое чудо, так же как век Льва X или век Людовика XIV, по терминологии школьных прописей. Иозеф II содействует всему этому лишь весьма наивными поощрениями. Но местоположение Вены облегчает такую концентрацию. Здесь можно собрать и славянские напевы, — вспомним русские темы в бетховенских квартетах; здесь мы у ворот Италии. Следуя примеру Паизиелло, Доменико Чимароза отправился в Россию, но не выдержал климата этой страны и на обратном пути остановился в Вене. Здесь в 1792 году он написал «Тайный брак»; опера пользовалась огромным успехом и привела Бетховена в восторг. Фердинанд Паэр руководил оперным оркестром в Венеции, но предпочел переехать в Вену; с тех пор в его произведениях стали заметны моцартовские влияния. С целью высмеять преувеличения итальянской школы, Паэр в 1821 году написал оперу «Капельмейстер». Сюда за признанием приедет и Керубини. Социальное устройство Австрии благоприятствовало столь пышному расцвету. Князю Эстергази требуются музыканты, так же как и повара; его высокопреосвященству епископу зальцбургскому нужен хороший органист. Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт еще в детстве дышат воздухом, напоенным музыкой. Но откуда же берет начало их гений? И почему среди стольких других, всего лишь талантливых, гений избрал именно этих нескольких сынов народа? Кто раскроет тайну вдохнове-

ния Моцарта, соловья зальцбургских рощ, ставших священными?

Разумеется, взволнованность нарушает спокойное течение нашего повествования, но можно ли здесь сохранять спокойствие? Если уж оставаться рассудительным, то это будет все же страстная рассудительность в манере Глюка. Бетховен посещает Шенка, пользуется его советами. Иоганн Шенк известен своими церковными произведениями (Месса для церкви св. Магдалины, *Stabat*), но он также и мастер зингшпиля: его «Деревенский цирюльник» играл на всех немецких сценах. Шенк пишет и симфонии; мечта его — сочинить оперу в стиле Глюка и возвыситься до музыкальной драмы. Скоро Бетховену исполнится двадцать пять лет, но он все еще учится и завершает свое теоретическое образование под руководством Иоганна Георга Альбрехтсбергера, регента у кармелитов. Альбрехтсбергер преподает композицию; авторитет его поддерживают многочисленные трактаты и ряд музыкальных произведений. Бетховен, судя по рассказу пианиста Поттера, всегда с неизменным почтением относился к этому мастеру. Но индивидуальность ученика слишком ярка, чтобы уступить схоластическим требованиям строгого наставника; последний жалуется, что ему приходится руководить настоящим «еретиком-музыкантом». И разве нельзя было бы довольствоваться искусными приемами, преподаваемыми Сальери? Пока Бетховен выступает только как пианист; постепенно переходя от исполнительства к занятиям композицией, он совершенствуется, главным образом, в искусстве импровизации; но чувствуется, что он мало-помалу обретает уверенность в себе, несмотря на сдержанность Гайдна, несмотря на враждебность некоторых собратьев, которая возмещается доброжелательством нескольких покровителей.

Война далека, Вена еще не знает тревог военного времени; в светском обществе лишь немногие умеют ценить чистую музыку; театры играют только итальянский репертуар. Денег у Бетховена нет ни гроша. Его принимают как виртуоза, но он твердо решил не удовлетворяться этим первым успехом. Молодой энтузиаст неустанно стремится к знаниям, жаждет впечатлений. Наш новый Моцарт посещает аристократические кружки; здесь суровые времена заставили быть бережливее, стало меньше слуг, так стеснявших музыкантов уходящего века. Людвиг уча-

ствуе^т в музыкальных собраниях у просвещенного барона ван Свитена, его новые сочинения впервые звучат на утренниках у князя Лихновского, он представлен изысканному графу Разумовскому. Любителям музыки, друзьям Гайдна, поклонникам «Дон-Жуана» нетрудно было распознать достойного наследника, а возможно, и соперника великих мастеров искусства в этом блестящем импровизаторе, молодом человеке с непринужденными манерами, красноватым лицом и растрепанными волосами. Гайдн и Моцарт, убежденные «иозефисты», примкнули к масонам; первый вступил в ложу Истинного Согласия, второй — в ложу Венчанной Надежды. Вполне вероятно, что Бетховен последовал их примеру; рукопись Седьмого квартета подтверждает это предположение¹. В салонах, где властвуют обаятельные красавицы, где столько музыкантов в шелковых чулках, он горделиво сохраняет свои провинциальные повадки, небрежность одежды, свой диалект и довольно крутой нрав. Но те, кто его уже знает, кому довелось услышать его, очарованы его талантом. Гайдн князь Эстергази заставлял дожидаться в своей передней, перед Бетховеном старая графиня Тун становится на колени, умоляя играть для нее.

Судя по некоторым высказываниям молодого композитора, можно полагать, что он привез с собой множество рукописей; из них он почерпнет немало мыслей для дальнейших своих произведений. Однако уже самое начало венского периода отмечено тремя трио для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященными князю Карлу Лихновскому (соч. 1), и тремя сонатами, посвященными Гайдну (соч. 2). Это были по меньшей мере первые достижения Бетховена в Вене. Артариа издал оба сочинения в 1795 году. Гайдн одобрил трио, сыгранные у князя, за исключением Третьего, до-минорного. Так обнаружилось разномыслие двух музыкантов. Не то чтобы старый мастер завидовал, как это подозревает и объявляет во всеуслышание недоверчивый ученик. Гайдн — самое большее — проявил удивление. Питомец, которого доверил ему кельнский курфюрст, постепенно выходит из-под опеки. Он развивает темы трио с неизвестными до

¹ См. об этом ниже на стр. 143. — *Прим. ред.*

тех пор широтой, богатством фразы и силой выразительности. Уже здесь заметна последовательная смена настроений печали и радости, которая становится столь характерной для всего бетховенского творчества. И если, по словам одного немецкого критика, третья пьеса поразила гостей князя Лихновского «энергичной силой воли», «благородно-человечной серьезностью», — можно понять их впечатления. Бетховен мало-помалу обретает свою индивидуальность, которой отмечены отныне все бетховенские сочинения. Многолетний труд, беспредельное терпение, неустанные занятия отныне дают ему право утверждать и защищать свою самобытность. Рис передает следующий эпизод. Автор «Сотворения» пожелал, чтобы Бетховен написал на партитуре: «ученик Гайдна». Бетховен отказался сделать это. «Он давал мне уроки, — заявил он, — но я ничему от него не научился».

На смену традиционному менуэту в Трио появилось скерцо; уже одно это в известной мере раскрывает характер индивидуальности автора. Менуэт не может забыть о своем происхождении, он сохраняет поступь сдержанную, изящную, чуть жеманную, — даже если Гайдн или Моцарт трактуют его каждый по-своему. Скерцо предоставляет больше простора для движения, фантазии, свободных отклонений; здесь больше жизни. Точно так же Бетховен преобразил и сделал более выразительным жанр, в котором отличается его современник Руст. Вслушайтесь в прекрасную фразу, вдохновенную и певучую (*Sempre piano e dolce*), которая возникает в середине *Prestissimo* Первой сонаты; или *Largo appassionato* из Второй сонаты (*tenuto sempre* в партии правой руки, *staccato* — в левой); один из комментаторов называет это *Adagio* «размышлением под звездным небом». Такого музыкального языка до тех пор еще не знали: это уже подлинный Бетховен со всем, что в нем есть задушевного и сокровенного. Музыкальное вдохновение исходит из глубины души. Новая стихия проникает в музыку; подобная же революция произошла и во французской поэзии, когда Шенье обратился к пасторальной музе на языке, которого не знали резонерствующие поэты XVIII века:

Мои песни могут нарисовать все. Поспеши, приди их услышать.
Мой голос нравится, Астерия, он гибок и нежен.
Филомела, леса, воды, зеленые виноградные ветви.

Музы, весна — живут в моих стихах.
В моих стихах пламенест и дышит лобзанье.

Жан Шантавуан в своей книге «Бетховен» посвящает ряд пронизательных и глубоких страниц, замечательных по мастерству анализа, бетховенским преобразованиям сонатной формы, той, которую установили Филипп-Эмануэль Бах и Гайдн: Шантавуан подчеркивает бетховенскую свободу обращения с этой формой, чью логическую упорядоченность определила традиция; в эти рамки Бетховен вдохнул жизнь, мысль, мечту. «Повинуясь своему настроению, по воле своих эмоций Бетховен придает большую гибкость выразительным средствам сонатной формы, до тех пор несколько скованным. Он сохраняет, укрепляет ее единство; однако это скорее единство выражения, чем единство структуры; это внутреннее единство, а не принесенное извне». Об этом же говорит и Ромен Роллан. Существенные высказывания есть и у Рихарда Вагнера, который уделяет этому вопросу особое место, рассматривая главным образом сонатное творчество Бетховена; сонатная форма композитору ближе всего: «покрывало, сквозь которое он вглядывается в царство звуков».

Филипп-Эмануэль Бах, Гайдн и Моцарт создали в этом жанре некий «компромисс между немецкой музыкальной формой и итальянской концепцией». «Вместе с сонатой музыкант и самого себя представлял публике, которую он должен был, будучи пианистом, радовать своей виртуозностью и в то же время развлекать приятной беседой в качестве композитора». Это уже не бессмертный Иоганн Себастьян, исполнявший для своих почитателей Рождественскую ораторию или пятиголосный Magnificat. «Глубокая пропасть разделяет чудесного мастера фуги и приверженцев сонаты. Последние разрабатывали искусство фуги как одно из средств овладения мастерством. К сонате же применяли лишь его технические ухищрения: жесткие контрапунктические последовательности должны были уступить первенство устойчивой равномерности ритма и заполнить готовую схему в духе итальянского благозвучия — такой представлялась в те времена единственная проблема, решения которой ждали от музыки. Порой нам чудится в инструментальных сочинениях Гайдна словно скованный демон музыки и простодушный старичок, играющие друг с другом». Сперва Бетховен испытал эти

влияния, но в своей горделивой независимости он освободился от них, отбросил все, что было у него предшественников условного или риторического. В этой реформе Вагнер видит и подчеркивает торжество немецкого духа и едва ли не поражение классического французского. Пристрастная и неверная точка зрения, ибо идейное движение, преобразившее музыку Бетховена, существует и в нашей стране, постепенно подводя нас к принципам романтизма, ведь эта движущая сила идет от нас, от нашего Руссо, от Революции. Именно Франция в эту эпоху преобразила «дух европейских народов» и дала в искусстве место личному вдохновению. Гёте и Шиллер не отрицают этого. Душевные эмоции, человеческая личность завоевали свои права; вырисовываются новые времена. «Внутренние свойства гения», о которых говорит Вагнер, высвобождаются; в традиционной форме сонаты или трио зазвучала поэзия, подобно источнику, вытекающему из чащи лесов. Насладимся и мы тем волнением, которое овладело гостями князя Лихновского, когда на утренних музыкальных собраниях они слушали первые трио и первые сонаты (в особенности Третью сонату, наиболее содержательную в этой группе). Уже сформировался подлинный Бетховен, и, несмотря на порой значительные отклонения, основная направленность останется отныне неизменной. И вот мы уже далеки от виртуозности, от музыкальной развлекательности. Эти произведения ценны уровнем своего вдохновения; эти страницы,—чтобы проще выразить вагнеровский образ,—освещены изнутри. «Нет больше пределов для мелодии; каждая деталь аккомпанемента, каждое ритмическое указание, даже паузы,—все становится мелодией». Достоинства формы не отвлекают теперь слушателя; он взволнован, очарован. Прежде всего, эта музыка воздействует подобно поэзии, *Adagio* — это песня (*Lied*).

Одну из лучших глав своего «Курса музыкального сочинения» Венсан д'Энди посвятил техническому анализу этой бетховенской Сонаты; главное для него здесь — выявление идеи, «искры, улетевшей в бесконечность».

В июне 1795 года театр «Кернтнертор» ставит «*L'Amore contadino*» или «*La Molinara*»¹ Паизиелло. Итальянский

¹ «Крестьянская любовь», или «Мельничиха» (ит.).

композитор, мастер оперы-буффа, за несколько лет до того прославившийся своим «Севильским цирюльником», написал «Мельничиху» в Неаполе, где Фердинанд IV назначил его капельмейстером. Бетховен пишет два цикла вариаций: первый, на тему «*Quanti'è più bello l'Amor contadino*»¹, посвященный князю Лихновскому, и второй, чарующий изяществом и свежестью, на дуэт «*Nel cor più non mi sento*»².

Трио и сонаты 1795 года обрамлены многими интересными произведениями: Вариации на «*Se vuol ballare*»³ из «Свадьбы Фигаро», посвященные Элеоноре Брейнинг, Вариации на «Красную шапочку» Диттера, двенадцать менуэтов и двенадцать немецких танцев, несколько арий. Немецкой оперой руководит Игнац Умлауф; иногда он заменяет Сальери в придворной капелле. Его комические оперы «*Die Bergknappen*», «*Die ruccefarbenen Schuhe*» («*Die Schöne Schusterin*»), «*Die Apotheke*»⁴ и многие другие пользуются шумным успехом, повсюду распевают его песни; увлекся ими и Бетховен, написав несколько приятных пьесок. Германия конца XVIII века наслаждается сочинениями Фридриха Маттисона. Сам Шиллер хвалит его стихи, «проникнутые духом просвещенной и ясной гуманности, эти прекрасные образы природы, которые отражаются в спокойной и чистой душе, словно на поверхности воды». Этот писатель, образованный, много путешествовавший, издал в 1781 году в Бреслау (Вроцлаве) свои «Песни», а в Мангейме в 1787 году — «Стихотворения», которые очень скоро стали популярными. На его слова Бетховен пишет «Жертвенную песнь» («*Opferlied*») и «Аделаиду». Он написал и исполнил в большой академии Концерт до мажор соч. 15. Чтобы выразить свою привязанность к памяти Моцарта, в одном из антрактов представления «Тита» он сыграл моцартовскую пьесу.

Но какова бы ни была ценность всех этих произведений, о времени создания которых еще ведутся споры (некоторые из них были напечатаны позднее), даже если сам

1 «Сколько прекрасней крестьянская любовь» (ит.).

2 «Как сердце замирает» (ит.).

3 «Желает танцевать» (ит.).

4 «Рудокопы», «Красные башмачки» («Прекрасная башмачница»), «Аптека» (нем.).

он придает значение «Аделаиде», именно трио и сонаты представляют для нас главное: ими отмечено мгновение, когда Бетховен освободился, сбросил тяготившую его опеку Гайдна, чтобы утвердить свою юную мощь. Не следует преувеличивать контрасты. Все в творчестве отныне знаменитого музыканта — это движение вперед, медленное созревание; его гений развивается согласно тем же законам природы, законам жизни, что и распускающийся цветок, растущее дерево. Гайдн не преподавал ему хороших уроков, но зато предоставил отличные примеры. Совсем недостаточно, если мы похвалим престарелого мастера за легкость, непринужденность воображения, изящество его менуэтов. Кто хочет убедиться, пусть перечтет гайдновскую Третью сонату ми-бемоль мажор, точнее — восхитительное *Adagio cantabile* с его чистыми эмоциями. В своих поисках поэтического начала Бетховен пойдет гораздо дальше. Неистовый темперамент доводит его до резкостей, из-за чего едва не возникла ссора с Брейнингами. В письме к Элеоноре он просит извинить его и, в знак прощения, прислать ему жилет из кроличьего меха. Он то плачет, то смеется, но, преодолевая волнения и слабости, находит оплот в своей любви к искусству. Ради искусства он решил пожертвовать всем. Итак, мы убедились в присутствии гения, в его силе, хотя еще несколько неуклюжей, но непреодолимой. Богатство жизненных идей и тем преобразило, воодушевило традиционные контрапунктические схемы. Здесь больше эмоционального, нежели изысканного и остроумного. Отныне — мы покорены.

IV



Скрытое пламя

Итак, Бетховен окончательно обосновался в Вене. В 1796 году он предпринял краткое путешествие в Прагу и Берлин; об этом рассказывают множество анекдотов, но достоверных сведений очень мало. Прага, очаровательная и в те годы,—это город, чествовавший Моцарта. Поселившись в гостинице «Единорог», композитор встретил здесь своего друга князя Лихновского, до безумия любившего музыку, заработал немного денег, сочинил арию для госпожи Душек и успел привести в раздражение нескольких слушателей яркой самобытностью своих сочинений и игры. В Берлине он выступил перед королевским двором. Либерализм Фридриха-Вильгельма II сомнителен, однако, в соответствии с духом эпохи, король склонен к чувствительности и философии; он играет на виолончели, аплодирует Генделю, Глюку и Моцарту. Певческая академия, созданная славным Цельтером, гордится мощным хором из восьмидесяти певцов. Племянник короля Луи-Фердинанд сочиняет музыку. Бетховен посвятил Фридриху-Вильгельму две большие сонаты для клавесина или фор-

тепиано с виолончелью *obligato* (соч. 5). Здесь он завязал знакомство с двумя братьями-виолончелистами. То были Жан-Пьер и Жан-Луи Дюпор; второй из них впоследствии поступил на службу к императрице Марии-Луизе.

Австрия воюет с Францией; политические обстоятельства осложняются. Карно составил план — бросить три армии на Вену и водрузить там трехцветное знамя Республики. Командуют трое — Журдан, Моро и Бонапарт. Три пути — долина Майна, долина Дуная, равнина По. Французский замысел потерпел крах в Германии. Журдан разбит эрцгерцогом Карлом и вынужден вновь уйти за Рейн. Моро, продвинувшийся до Мюнхена, поспешно вернулся в Эльзас. В Италии иное дело. Там — молодой двадцатисемилетний корсиканец (он почти ровесник Бетховена), бывший воспитанник Военной школы, о котором его учителя говорили примерно то же, что якобы сказал Моцарт, прослушав юного боннского музыканта. Друг Робеспьера-младшего, он представил Комитету общественного спасения проект похода на Вену, заметно совпадающий с планом Карно, и в вандемьере был поставлен во главе итальянской армии. Дерзостью своего порыва он ломает всякое сопротивление, с апреля 1796 года движется от победы к победе, рассеивая австрийские армии, превосходящие его численностью, и преследуя их. Он захватил Миланскую область, отбил у Вурмсера, напрасно пытающегося перегруппировать свои батальоны, Мантуанскую крепость; дерзко устремившись к самой столице, он занимает горные проходы, перерезает реки, и весной 1797 года его победоносные передовые отряды появляются на Земмеринге, на рубежах Штирии и Нижней Австрии, в ста километрах от императорской резиденции.

Но сколько переживаний и теперь! После неудач своих сотоварищей Бонапарт остался в одиночестве; какую гениальность надо было проявить, чтобы одному противостоять натиску всех австрийских сил, вести борьбу при непрерывном притоке вражеских подкреплений! Но он полон энтузиазма, он излучает энтузиазм; продвигаясь вперед, он набирает новые легионы; он действует хитроумно, и его атаки — это удар молнии. Он обладает гибкостью борца, который высвобождается из объятий противника; его неистовая сила становится яростной, в надежде разгромить врага. Он идет все дальше и дальше; храбрость украшает его, окруженного ореолом обаяния, ясности духа

и страстного порыва. Его мужественное спокойствие воздействует на небольшую армию, которая без своего полководца оказалась бы в бедственном положении. Материнская земля защищает его от превосходства противника: болота, дороги, плотины — использовано все. Верона приняла его так, как когда-то встречала Данте. Наступил час, когда судьба Италии, Австрии и Франции была поставлена на карту на узком мосту: если его перейти, можно достигнуть тылов армии австрийского генерала Альвинци. После трех дней переходов по грязи и крови, среди камышей и плакучих ив, он добился победы и отомстил за Моро и Журдана. Уже на горизонте восходит слава молодого генерала, строгого и скромного, с лихорадочным взглядом, со впалыми щеками; благодаря своему искусству маневра, с пятьюдесятью тысячами французов, под звуки «Походной песни» он дал более шестидесяти сражений и победил двести тысяч австрийцев.

Посмотрите в луврском собрании на его острый профиль, запечатленный Гро! Какой контраст между кипением жизни вокруг него, им же вдохновляемой, и унылым спокойствием скучной, насквозь прокуренной резиденции императора и множества эрцгерцогов. Головкин, побывавший в Вене двумя годами раньше, описал этого монарха, образованного, не лишенного здравого смысла, но всегда нерешительного и сомневающегося. Современник рассказал и о пустынном дворце, о графе Коллоредо, более пригодном управлять семинарией, чем государством, «о маленьких хлопوشках, которые горничные ежевечерне поджигают свечкой для забавы их императорских и королевских величеств, о возделывании капустной рассады в цветочных горшках на дворцовой террасе, о старом бароне ван Свитене: у него отняли квартиру, которую он занимал в течение трех царствований, потому что из его окон все это было видно». Какой грустной была бы Вена, если бы не встречи с принцем де Линь и несколькими молодыми поляками...

Бетховен потрясен событиями. Не опасаясь преувеличения, можно было бы сказать, что между ним и Бонапартом начинается поединок. Он пишет «Прощальную песнь венских граждан» (слова лейтенанта Фридельберга) на отправление волонтеров, — это как раз время битвы при Арколе. «Abschiedsgesang» гласит: «Ни одна жалоба не должна прозвучать, когда знамя уходит отсюда. Слезы

не должны литься из глаз, взирающих на него. Гордостью пылают все лица...» В апреле следующего года Бетховен сочинил еще одну «Военную песню», которая начинается словами: «Мы великий немецкий народ, мы сильны и справедливы. Вы сомневаетесь в этом, французы? Вы плохо нас знаете, французы. Наш повелитель добр, наша отвага прекрасна». Но тем временем дворцовую мебель и архивы отправляют вниз по Дунаю; эрцгерцогиня отослала в Венгрию. Сам эрцгерцог Карл советует заключить мир. В леобенском саду австрийцы спорят о дипломатическом этикете, а Бонапарт заявляет им: «Французская республика в Европе подобна солнцу на небосводе; она не нуждается в признании». Полные жизни наброски Шарля Менье показывают различные эпизоды этой борьбы: поражение у Бергамо в июле 1796 года и французский гарнизон, вынужденный отступить перед войсками Вурмсера; Бонапарт, подписывающий перемирие в Пескиере, в зале, через окна которого видна дефилирующая республиканская армия, озаренная солнечными лучами; Ожеро, взломавший ворота Вероны пушечными залпами; сдача Мантуи; «Мадонна» Корреджо, похищенная из Пармской академии и отданная победителям. Франц II ушел из Миланской области и Бельгии, признал французскую границу на Рейне, признал республики, созданные в Италии революционным порывом Бонапарта. Владения последнего курфюрста кельнского вошли в состав Рейнской республики, Бонн стал главным городом французского департамента, и на площади Мартина зашелестела листва Древа свободы.

Вполне понятно, чем привлекла Бетховена, несмотря на его немецкий патриотизм, слава революционного генерала, к которому с трепетом входят полномочные министры, которого восторженная толпа часами ждет под окнами дворца Сербеллони. Во всем, не исключая и гневных вспышек, искренних или притворных, этот солдат Республики кажется таким свободомыслящим, благородным, обходительным! «Я разрушу ваши свинцовые темницы», — заявил он венецианским аристократам. Стоит прочесть его столь вежливое письмо эрцгерцогу Карлу, где глубоко народные чувства выражены в весьма высоком стиле: «Господин главнокомандующий, храбрые воины ведут войну и желают мира. Разве эта война уже не длится шесть лет? Разве не убили мы столько людей и не причинили столь-

ко горестей опечаленному человечеству? Оно вызывает ото-всюду... Необходимо, наконец, прийти к соглашению, ибо всему есть пределы, даже страстной вражде... По своему происхождению вы, господин главнокомандующий, так близки к трону и стоите выше мелких чувств, которые часто руководят министрами и правительствами,— решитесь ли вы заслужить титул благодетеля всего человечества и подлинного спасителя Германии?»

В эти годы, 1796—1797, Бетховен продолжал выступать в публичных концертах; он написал и исполнил посвященный Шварценбергу Квинтет соч. 16 для фортепиано с гобоем, кларнетом, фаготом и валторной или двумя скрипками, альтom и виолончелью; он любил импровизировать на темы из этого сочинения. В *Andante cantabile* можно распознать благодатное влияние «Дон-Жуана», а в Рондо, возможно, и «Волшебной флейты»; впрочем, сам автор отрицал это. К той же эпохе относятся и прелестные Вариации для фортепиано и виолончели на тему дуета из «Волшебной флейты», изданные сперва у Трега, а затем у Артариа (эту обаятельную музыкальную поэму, проникнутую юной свежестью, изящную и в то же время пылкую, мы услышали в исполнении Альфреда Корто и Казальса 16 июня 1927 года в Парижской опере).

Утверждают, что Бетховен посещал французскую миссию, которую возглавлял Бернадотт, и что там он встретил скрипача Франсуа-Родольфа Крейцера. На этом эпизоде следует остановиться.

В силу постановления Директории, подтвердившего закон 18 фруктидора года IV, Бернадотт получил от министра внешних сношений приказ не принимать «ни под каким предлогом от кого бы то ни было иного официального наименования, кроме как гражданина». «Все лица,—гласит § 2 постановления,—из числа вышеобозначенных, которые присвоят себе или официально получат иное звание или наименование, или ответят на представления, письма или ноты, или какие бы то ни было бумаги, в которых им будет дано иное звание, чем гражданин,—перестанут быть должностными лицами». Для барона Тугута, императорского министра иностранных дел, гражданин Бернадотт, назначенный после договора в Кампо-Формио, «был из тех людей, из которых и лучший ничего не стоит»; однако Директория навязала его. Для консервативной Австрии Бернадотт — представитель Ре-

волюции, повинной в том, что эрцгерцогиню возвели на эшафот; Бернадотт — символ армии, менее чем за два года завоевавшей Италию. С ним, как писал Фредерик Массон, сама Революция вступила в Вену. Снабженный инструкциями Талейрана, бывший волонтер королевского флота, который завоевал все свои чины острием сабли, прибыл как победитель. Он вызывает негодование австрийских аристократов своими длинными растрепанными волосами, словно побелевшими в пороховом дыму, своими черными бакенбардами на манер пистолетов. Энергичное лицо еще больше оживляют горящие глаза. Певучий говор южанина. Мундир почти без золотого шитья (чем дальше от поля битвы, тем больше золотых галунов на мундирах). Трехцветный султан на треуголке, надетой набок. Бернадотту было приказано везде появляться впереди всех послов, уступая первенство лишь нунцию. В обаянии своей молодости Республика позволяла себе любые дерзкие выходки.

В окружении нескольких секретарей, старшему из которых не было и двадцати пяти лет, он переехал границу без паспорта, а прибыв в Вену, ограничился тем, что послал секретаря к министру Тугуту. Бернадотт нанял целый этаж во дворце на Вальнерштрассе. Он открыто заявляет о своих республиканских убеждениях. «Сословные различия столь унижительны,— пишет он своему товарищу Эрнуфу,— что я в самом деле задумываюсь, как могут еще существовать столько монархов и важных персон». Попросив приема у императрицы, он говорит ей несколько любезностей, отмечает факт отношений, установленных Республикой с императором, «ее супругом», и хвалит ее «человеколюбивые убеждения». В придворных кругах ему льстят до такой степени, что «фавориты и куртизанки (sic!) испытывают необходимость прибегнуть к нюхательным солям, чтобы не упасть в обморок». Господин Тугут еле выносит эту дипломатию сабельных ударов. В своем особняке Бернадотт принимает французских якобинцев и немецких сторонников Революции. Говорят, что он знаком с Гуммелем. Его приверженцы яростно свистят, когда в театрах раздаются возгласы «Да здравствует король!»

Впрочем, сам он понимает, что мало подходит для профессии дипломата, и просит отозвать его. Он отказался от абонеента в придворном театре. На фасаде посоль-

ского дома приказал вывесить трехцветное знамя: таков его ответ правительству, разрешившему празднество в честь волонтеров недавней войны. Собравшаяся толпа вопит, бросает камни. Бернадотт выходит на улицу в военной форме, держа руку на эфесе сабли. «Как осмелился этот сброд! — восклицает он. — Я прикончу по меньшей мере шестерых». Он свирепо отталкивает полицейского комиссара. Но знамя было сорвано вместе с древком, отнесено на Шоттенплац и сожжено при свете факелов; это произошло 13 апреля 1798 года. Чтобы выручить посольство, пришлось вызывать кавалерию из Шенбрунна. Гражданин Бернадотт потребовал немедленного удовлетворения, отверг всякое следствие, обвинил во всем австрийских вельмож, всех этих Шварценбергов, Кинских, Лобковицей, изобличил графа Разумовского и затребовал свои паспорта; он пробыл в Вене всего два месяца и шесть дней, но оставил по себе незабываемое воспоминание. Два тома документов, хранящиеся в министерстве иностранных дел, содержат подробнейшую историю этого эпизода; сюда входят доклады гражданина посла, проект письма Исполнительной Директории его величеству императору, королю Венгрии и Богемии, выразительное послание генерала Бонапарта «господину Луи, графу Кобенцль», датированное 6 флореаля года VI, которое заканчивается так: «...Но если венской государственной канцелярией руководили это влияние или личные интересы, подобно тому, как они, видимо, руководили действиями полиции в день 24 жерминаля, то французской нации не остается ничего более, как дать себя вычеркнуть из числа европейских государств, либо самой вычеркнуть Австрийский дом».

Конечно, соблазнительно думать (иные допускают такую возможность), что Бетховен был принят на Вальнерштрассе, что Бернадотт мог ознакомить его с инструкциями «для политических агентов Республики в иностранных государствах» (посол получил их с датой 5 плювиоза VI года от министра внешних сношений гражданина Талейрана). В § 3 говорится: «Что касается пререканий, которые так занимали прежнюю дипломатию, то политические агенты Нации заявят во всеуслышание, что французский народ видит во всех народах братьев и себе равных и что он желает устранить всякую мысль о преобладании или первенстве». «Надо уметь, — пишет Бернадотт в одной

из своих депеш,—принимать почести с такой же отвагой, как и смерть». Конечно, можно представить себе, в каком восторге был бы молодой композитор, в какое волнение приходил бы он, общаясь с этими французскими республиканцами, чей дух он в состоянии был постигнуть. Однако, думается нам, для этого пришлось бы прибегнуть к домыслу. Одним из самых отъявленных противников Бернадотта был именно Разумовский. В своем докладе посол так изображает его: «Весьма просвещенная личность, невыносимой надменности и крайнего эгоизма; он способен пожертвовать всем, даже своей семьей, ради дела королей». Но именно Разумовский в эти годы оказывал покровительство Бетховену. А кроме того, инцидент со знаменем был вызван традиционным праздником в честь тех самых волонтеров, для которых писалась «Прощальная песнь»¹.

Снова Бетховен отправился в Прагу. Композитор Томашек слушает бетховенскую импровизацию на тему из «Тита» Моцарта. Его впечатления приводит Продомм; это свидетельство образованного музыканта, которого считали в Чехии первым по техническому мастерству, а также превосходным импровизатором; он написал трактат о гармонии, оставшийся, как кажется, неизданным. «Поражительная игра Бетховена,—пишет Томашек,—замечательная смелым развитием его импровизации, чрезвычайно странным образом взволновала меня; я почувствовал себя столь глубоко униженным в своей наиболее сокровенной сущности, что не прикасался к фортепиано в течение нескольких дней, и одни лишь неудержимая любовь к искусству и здравый смысл смогли заставить меня с возросшим прилежанием возобновить, как было недавно, мои паломничества к фортепиано... Конечно, я восторгался его сильной и блестящей игрой, но от меня не укрылись его частые и смелые переходы от одного мотива к другому, которые нарушают органическое единство и постепенное развитие мыслей. Эти недостатки часто портят его крупные сочинения, которые были счастливо задуманы... Кажется, что странность и оригинальность в композиции для

●

¹ Все же имеется целый ряд достоверных сообщений, согласно которым Бетховен действительно посещал дом Бернадотта.—*Прим. ред.*

него самое главное; тому достаточное подтверждение — ответ, который он дал одной даме, спросившей его, «часто ли ему приходилось слушать оперы Моцарта»: он сказал, что не знает и неохотно слушает чужую музыку, чтобы не терять своей оригинальности¹.

В глазах широкой публики Бетховен все еще лишь фортепианный виртуоз, славящийся преимущественно своими импровизациями. Его сравнивают с Йозефом Вельфлем, учеником Леопольда Моцарта и Михаэля Гайдна, отличным виртуозом, снискавшим триумфы в Польше, которому спустя несколько лет будет аплодировать Париж. Эти концертанты также писали музыку: Вельфль сочиняет множество концертов и квартетов, вариаций и фуг, фантазий и рондо. В Вене просто разгул музицирования. Один из новых друзей, Карл Аменда, раскрыл перед умственным взором Бетховена новые горизонты. Этот скрипач-богослов приехал из Курляндии, присоединенного Екатериной к Российской империи обильного и плодородного края, богатого хлебом и лесом. Герцогство, где родился и закончил свою жизнь Карл Аменда, еще помнит о трагических приключениях фаворита Анны, Иоганна Бирона, чья жизнь проходила, точно роман, среди злодеяний и ссылок, со многими крутыми поворотами судьбы. В этих краях оставил по себе воспоминания и Мориц Саксонский, здесь разыгрывались интриги и похождения его бурной юности. Сын музыканта и сам музыкант, Аменда изучает богословие в старинном иенском университете, через который прошли Шиллер и Гёте. Вот драгоценный приятель для Бетховена: среди занятий музыкой, во время частых прогулок он, несомненно, ознакомит виртуоза с новейшими изысканиями в области философских теорий и укрепит в нем стремление к познанию духовного мира. «Ты надежный, особенный друг,— пишет



¹ Томашек здесь не совсем справедлив — Бетховен хорошо знал современную ему музыку, постоянно знакомился с сочинениями других композиторов. Даже в годы, когда возросшая глухота сделала для него невозможным посещение концертов, он продолжал изучать произведения других композиторов «за письменным столом», просматривая их и воспроизводя музыку с помощью «внутреннего слуха». Так, Бетховен познакомился со многими творениями Генделя, с рядом песен Шуберта и т. д., о чем, впрочем, пишет и сам Эрнст. — *Прим. ред.*

ему Бетховен,—ты не из венских друзей, нет, ты один из тех, каких порождает земля моей родины». Он сохраняет верность рейнскому духу. Некоторые его письма тех лет словно предвещают будущие высказывания Ницше. «Сила,—пишет он Цмескалу,—это мораль людей, которые отличаются от других, а также и моя». Но это выходка человека, которому приходится жестоко бороться за существование, чья дикость и своеобразие плохо уживаются с нравами сверхутонченного круга,—человека, который жаждет властвовать и везде наталкивается на препятствия. На самом деле этот ворчун — человек долга, безупречной честности. Наряду с Аменда и Лихновским, от которого он получает пенсию в шестьсот флоринов, его лучшие друзья — Стефан Брейнинг, брат Элеоноры, и доктор Вегелер, ее муж. Им он доверяет всецело. Его отечество — боннская область, «прекрасный край, где он увидел божий мир». Он хотел бы вернуться туда, как только его честолюбие будет удовлетворено. Каково же оно, это честолюбие? «Вы увидите меня не иначе как очень великим; но не художника вы найдете выросшим, а человека — лучшим, более совершенным, и, если отечество наше станет тогда более благоденствующим, мое искусство будет отдано на пользу бедняков».

Чувствительный к женскому обаянию,—если верить свидетельству его друзей,—Бетховен, возможно, уже подумывал жениться на Магдалине Вильман, певице, приехавшей из Бонна; но как раз в это время его пригласили давать уроки Джульетте Гвиччарди, дочери надворного советника и двоюродной сестре девиц Брунsvик. Ей было пятнадцать лет, ему тридцать. Миниатюра, предоставленная доктором Стефаном Брейнингом для выставки в ратуше, донесла до нас ее облик: спокойный взгляд, волосы, завитые на лоб, ничего особенно выразительного. Как преподаватель Бетховен «проявлял чрезвычайную строгость, пока надлежащая экспрессия не была найдена». Он часто раздражался, швырял ноты, рвал их. В уплату за уроки он брал не деньги, а белье, с условием, чтобы молодая девушка сама вышивала его. Это воспоминания, сохранившиеся у Джульетты спустя пятьдесят лет. Бетховен сперва преподнес ей Рондо соль минор, но затем отобрал эту пьесу, чтобы послать, кажется, Элеоноре. Он посвятил Джульетте Сонату до-диез минор *quasi una fantasia*, идея которой, по утверждению де Визевá, заимствова-

на из одной немецкой баллады; какому-то издателю произведение это обязано названием, под которым оно стало знаменитым: «Лунная соната».

Летом 1801 года Бетховен полюбил и поверил, что и он любим; он мечтал обвенчаться с Джульеттой. Но в 1803 году дочь надворного советника вышла замуж за посредственного меломана, титулованного сочинителя балетов, графа Роберта фон Галленберга. Мы вновь встретимся с ней много позже, во время Венского конгресса; полиция следила за графиней Галленберг, предполагая, что она тайный агент Мюрата. Признания, сделанные Бетховеном Шиндлеру, весьма лаконичные и несколько туманные, заставляют думать, что она с самого же начала проявила свой характер искательницы приключений; Джульетта не скрывала предпочтения, оказываемого ею Галленбергу; испытывая денежные затруднения, несмотря на положение отца, она охотно позволяла своему учителю добывать деньги, чтобы помочь ей. Как мы увидим, впоследствии Бетховен относился к ней с презрением. Двоюродная сестра Джульетты, Тереза, графиня Брунsvик, приехала в Вену из Венгрии весной 1799 года с матерью и младшей сестрой, беспечной Жозефиной, которая вышла замуж за графа Дейма.

В конце апреля 1798 года впервые исполняют «Сотворение» Гайдна. Библиотекарь ван Свитен, у которого бывал Бетховен, доставил композитору текст оратории, перевод с английского поэмы Линдлея. Два первых исполнения состоялись в узком кругу у князя Шварценберга; широкая публика услышала новое произведение лишь 19 марта 1799 года в Национальном театре. Затем тот же ван Свитен предложил старому мастеру немецкую переработку «Времен года» Томсона; весной 1801 года это сочинение также с огромным успехом было исполнено сначала у Шварценберга, а 29 мая того же года в зале Редутов. После этого усилия Гайдн ушел на покой. Мишель Бренэ приводит рассказ о том, как Гайдн распорядился выгравировать на своих визитных карточках текст, который когда-то он положил на музыку: «Мои силы истощились, я стар и слаб».

В противоположность этому в те же годы, 1795—1800, творческая продукция Бетховена столь богата, что нам придется остановиться лишь на тех произведениях, где особенно ярко отразилось развитие его гения. «Я живу

среди музыки; едва лишь что-то готово, как я начинаю другое; тем способом, как я сейчас пишу, я часто делаю три или четыре вещи сразу». Он приближается к своему тридцатилетию; нравственная энергия, сила переливаются в нем через край; мы приведем только несколько примеров из щедрого изобилия сочинений, созданных творцом, чьему могуществу ставит предел лишь начинающаяся болезнь: порой он уже покоряется своей участи, но гораздо чаще нападает, хочет схватить судьбу за глотку. Оставим в стороне две сонатины, вариации, менуэты, багатели, ряд произведений для фортепиано и скрипки, фортепиано и виолончели, фортепиано и валторны, фортепиано с оркестром, песни, арии в итальянском вкусе либо песенки на французский лад. Одна только большая Соната для клавирина или фортепиано (соч. 7), изданная в 1796 году и посвященная графине Бабетте Кеглевиц, могла бы показать расцвет бетховенского вдохновения; опубликовав эту пьесу отдельным изданием, он подчеркивает свое желание придать новое значение жанру, в котором чувствует себя особенно свободно; фактура здесь более богата и разнообразна, чем в сонатах 1795 года; в первом Allegro и финальном рондо много остроумия и веселья, а Largo свидетельствует о патетической мощи, которой достиг композитор. Оценивая эту Сонату, говорили о тонкости чувства. Разумеется, такое определение не подходит к произведению, о котором сам автор отозвался как о «пылающей любви». Отныне музыкальная поэтичность главенствует, мы далеки от технических изощрений и ученых формул; даже Allegro обращает нас к размышлению.

Под покровом этих фраз, прерываемых трагическими паузами, вырисовывается весь внутренний мир музыканта. Насколько богаче подобный источник сведений, нежели пошлости биографических анекдотов! Нет сомнения, мы не можем узнать, какому чувству повиновалось то или иное настроение; музыкальные признания хранят свою тайну: в этом их замечательное преимущество перед литературной исповедью, требующей имен и слов. Каждый найдет там отклик на свои печали, свои надежды. Из бесчисленных импровизаций Бетховен запомнил и запечатлел лишь немногие; в саду, куда влекло его воображение, он избрал лишь несколько цветов. Из них он составил новый букет, сборник из трех сонат, посвященный графине фон Броун (соч. 10), появившийся у издателя Йозефа

Эдера на улице Грабен осенью 1798 года. В первых двух, видимо более раннего происхождения, близость к Гайдну остается еще весьма ощутимой; здесь преобладают реминисценции, впрочем, вполне понятные у музыканта, превосходно знающего репертуар и традиции, всюду ищущего впечатлений и тем. Но третья из сонат, так же как и Соната соч. 7, полна истинно бетховенского вдохновения, сокрушающего хитроумные препоны академизма; оно и в потоке мелодий, подхваченном неистовым порывом *Presto*, и в полных печали стенаниях *Largo*. Даже менуэт — не более чем предлог для лирических излияний. Отмечалось, что тема менуэта, схожая с арией из оперы Делайрака «Рено д'Аст», легла в основу национальной песни «Будем на страже благоденствия империи». Поэт-музыкант, в самом расцвете творческого роста и жизненных сил, словно вопрошает себя и нисходит в глубины своего «я». Уже уместно воспользоваться термином «меланхолия», который не раз встретится в бетховенских беседах с Шиндлером, пытающимся комментировать то либо иное произведение. Меланхолия вскоре распространится в литературе и быстро примет условные формы; у Бетховена она выражается простодушно и целомудренно.

Смена тревожных и радостных интонаций напоминает игру света и тени в живописи. Правда, порой его охватывает тоскливое настроение: горестные воспоминания детства, разочарования в любви, предчувствие надвигающейся болезни. Это настроение особенно проявилось в «Патетической сонате» соч. 13, написанной в 1798 году, изданной в 1799 году и посвященной Лихновскому. Страсть, одухотворившая знаменитое *Allegro*, обладает всем порывом, всем пылом молодости; она находит успокоение в просветленной чистоте *Adagio* и вновь оживает, воодушевляется в причудливых извивах рондо. «Патетическая» развивает те ростки, что таились в лаконичном заключении первой части Сонаты фа минор соч. 2. Теперь венская критика несколько не ошибется в своих оценках; отныне она различает то необычное, что есть в этих произведениях, восторгается богатством идей, вдохновляющих эту музыку, но отмечает ее характер, странный и дикий, — wild. На фоне привычного современникам изящного искусства возникает властная и самобытная творческая индивидуальность. Однако Бетховен вовсе не придерживается одной и той же манеры; вот две сонаты (соч. 14),

также изданные в 1799 году и посвященные баронессе Бранун,— иногда их уподобляют диалогу влюбленных; сколько выдумки проявлено здесь, каким изяществом и остроумием наполнено свободно льнущееся скерцо! Но, несмотря на все разнообразие, главное, в чем проявилась оригинальность и новаторство этой группы сонат,— глубина чувств, интимность, искренность высказывания.

Он все еще приносит жертвы моде, традициям преподаваемых ему наставлений; отсюда многочисленные циклы вариаций: на тему Генделя, на темы «Дон-Жуана» (*La ci darem*¹), «Волшебной флейты», швейцарской песни, «Ричарда Львиное Сердце», на «Фальстафа» Сальери, на «Прерванное жертвоприношение» Винтера. Порой он развлекается. Не он ли сочинял песенки для музыкальной шкатулки, одна из которых предназначалась для графа Дейма, мужа Жозефины Брунsvик, управляющего музеем восковых фигур у Красных ворот? Он пишет также сонаты для фортепиано и скрипки, фортепиано и виолончели, фортепиано и валторны; существует версия, что «Патетическая соната» была задумана для нескольких инструментов. Такой большой знаток, как Жан Шантавуан, отмечает, что в этих жанрах виртуозное начало преобладало, композитор охотнее уступал традиционным правилам. Но, не впадая в преувеличения, не отрицая возможного превосходства фортепианных произведений, струнных квартетов, симфоний, Марсель Эрвег пишет целую книгу («Техника интерпретации сонат для фортепиано и скрипки Бетховена»), чтобы доказать, что и в сонатах для фортепиано и скрипки неизменно проявляется новатор, со всеми его дерзаниями. Уже первые три сонаты для фортепиано и скрипки (соч. 12), посвященные Сальери и изданные в 1799 году, хотя и отражают в какой-то мере влияния Моцарта и Гайдна, но в то же время передают выразительное своеобразие и обаяние молодого мастера. Мольба, и жалобы, и страстное стремление, и раздумьешышатся в *Adagio* из Третьей сонаты (соч. 12 № 3), которое возносится к звездному небу то словно торжественная ода, то как певучая баркарола, сопровождаемая колыханием волн. Как сумел музыкант, едва закончив эту тра-



¹ «*La ci darem la mano*» — «Дай ручку мне...» (ит.).

гическую часть, сразу же овладеть собой и создать финал, полный игривого оживления, искрящийся весельем? Эта часть своей несколько старомодной грацией напоминает о танцах былых времен; финальное *Allegro* вдохновлено картинами сельской жизни, чудится полет птиц, рассекающих воздух, зов пастуха. Интерлюдия «напоминает пение лесного духа в таинственной тени деревьев». Даже когда эти пьесы пишутся по старым образцам, представляются прощанием с XVIII веком,— в них есть трогательный оттенок душевного волнения; так и Ватто, тоже отмеченный влиянием фламандской школы, рисуя улыбчивую жизнь своих современников или пейзажи, смягченные фантазией художника, дает проявиться и глубоко личному меланхолическому колориту; к этому мы еще вернемся.

Квинтет, сыгранный в апреле 1797 года на одной из академий у Шуппанцига, напоминает, как уже отмечалось, о Моцарте. Бетховен полагал, что им не было написано ничего, превосходящего три трио для скрипки, альты и виолончели (соч. 9), посвященные графу Броуну. Из них Третье буквально брызжет бурной энергией. Но, если оставить в стороне его вокальные пьесы и концерты, два сочинения лучше многих иных помогают раскрыть облик композитора в этот период творческого изобилия: Септет для струнных, кларнета, фагота и валторны (соч. 20) и шесть квартетов (соч. 18), посвященные Лобковицу.

Септет — это прощание с прошлым. Это еще одно доказательство того, что Бетховен, как он и сам утверждал, сохраняет верность своему рейнскому отечеству; скрипка и альт излагают старинную народную песню; жизнерадостное настроение умеряется почтением к традициям, заботой о равновесии и изяществе. *Adagio*, тема с вариациями развиваются с легкой и учтивой грацией. Слушая их, вспоминаешь очаровательный «Концерт в салоне», кисти Ланкре, находящийся в собрании Давида Вейля: музыканты группируются вокруг клавесина; одна из дам следит по партитуре; на втором плане разместились прекрасные слушательницы, полные сосредоточенного спокойствия; среди них и некий дремлющий персонаж, украшенный орденой лентой святого Людовика. Инструменты поочередно вопрошают и отвечают, сдержанностью проникнуты их интонации; скромны и возникающий иногда меланхолический оттенок. Характер тот же, что в полоне-

зе или теме с вариациями из Серенады (соч. 8). Это произведение писалось во второй половине 1799 года либо в первые месяцы следующего года. Согласно пометке на рукописи, первое исполнение состоялось в концерте, устроенном в Придворном театре 2 апреля 1800 года; Шуппанциг играл партию первой скрипки.

Шесть квартетов соч. 18, посвященные князю Лобковицу, дарят нам более богатые впечатления; они вышли в свет двумя выпусками, в мае и октябре 1801 года, у издателя Молло; из эскизных тетрадей известно, что сочинялись они начиная с 1798 года и что Квартет ре мажор (№ 3) был написан первым. Здесь еще заметны следы требовательной опеки, есть кое-какие неуклюжести, но, несмотря на все это, мы ощущаем, как рождается индивидуальность, как страстное поэтическое чувство нарушает одно за другим схоластические правила. Задержимся ненадолго возле этих произведений, попытаемся проникнуть в эти свободные раздумья и найти в них то, что, невзирая на еще стойкие влияния Моцарта и Гайдна, с каждым днем все более подчеркивает творческое своеобразие Бетховена. Тридцатилетнему музыканту угрожает глухота, но пока он еще хранит в себе эту страшную тайну. Это критический момент в истории Бетховена. Не пора ли задуматься над этой трагической особенностью его жизни? Он уже завоевал независимость для своего гения, отбросил все, вплоть до легкой мантии, которую автор Симфонии соль минор накинуд на его плечи, отверг веселые выходы Гайдна, находя их слишком тривиальными, и в эту самую пору на него обрушивается унижительное рабство умерщвленного чувства. Драма эта скорее угадывается, нежели выражена в сочинении 18. В Квартете фа мажор, после блестящего Allegro, изумлявшего виртуозов, нас же не слишком волнующего, — следует скорбное Adagio; если верить почтенному Аменда, оно навеяно сценой в склепе из «Ромео и Джульетты». Быть может, и здесь таится скромное посвящение Джульетте Гвиччарди? Влюбленный Бетховен ведет себя так робко, что подобное предположение было бы уместным; однако набросок этой части носит пометку «Последние вздохи». Черты гениальности, свойственные лишь тому, кого давно уже с полным правом можно именовать Мастером, раскрываются в драматизме партии первой скрипки, в сокровенных жалобах, в резких переходах, в кантиленах, прерываемых

драматическими паузами. Это *Adagio* родственно *Largo* из Сонаты соч. 10 № 3, посвященной графине Броун. Есть у Бетховена, — и впредь мы неоднократно встретимся с этим, — словно наслаждение, упоение печалью. Его патетичность вызвана богатством искренней и сосредоточенной души; мы стремились познать самого человека, и теперь мы вознаграждены, ибо узнали, нашли его, целомудренного, сдержанного, гармоничного даже в проявлениях неистовой мощи. Его вдохновение не отвергает техники, но властвует над ней; нет искусства, более свободного от тяжести материальных элементов.

Второй квартет, соль-мажорный, представляет как бы отдельный эпизод; он получил прозвище «квартета с книксенами» и приближается к септету; кто-то из комментаторов видит, как скользят здесь веселые кавалеры в париках с изящно заплетенными косичками, среди причудливых развлечений. Прелесть утонченных нравов, остроты, кокетство, изысканная учтивость расцветчивают эту ритмованную беседу, изобилующую реверансами. *Allegro* в гайдновском духе вводит нас в самый центр нарядного празднества; благородное *Adagio*, проникнутое чистым и уже столь глубоким чувством, вскоре сменяется новым *Allegro*, словно фон уходящей эпохи требовал меньше душевных переживаний, но побольше непринужденного веселья. В свою очередь и в менюэте немало смелого, едва ли не дерзкого легкомыслия. В финале говор и движения носят еще более непринужденный характер, жесты — оживленнее, интонации — возбужденнее, все больше свободы и меньше церемонности; гасят свечи: это — конец.

С Четвертым, до-минорным квартетом возобновляется лирический подъем. *Allegro* начинается темой, полной страстных мучений. Если бы в сонатах нам не встречались эти порывы, идущие из глубины сердца, то таких страниц было бы достаточно, чтобы проникнуть в сокровенный бетховенский замысел. Жозеф де Марльяв понял это, ибо он был достоин такого постижения; друзья сохранили волнующие комментарии безвременно погибшего музыканта. Ему слышится здесь отчаяние, вызванное мучительной болезнью. В какой-то мере, наверное, так и есть. Часто цитируемое письмо к Вегелеру знакомит нас с настроениями Бетховена в те годы, когда создавалось сочинение 18. «Ты не можешь дать себе отчета, какую горестную, печальную жизнь вел я в течение двух лет;

слабость моего слуха являлась мне повсюду точно призраком, и я избегал людей; я должен был прослыть мизантропом, тогда как я столь мало им являюсь!.. Эту перемену вызвала милая, очаровательная девушка, которая меня любит, и я ее люблю. После двух лет снова несколько радостных мгновений, и впервые я чувствую, что брак мог бы сделать меня счастливым. Увы! Она не моего сословия... Если б не мой слух, уже давно я объехал бы полсвета... Для меня нет наибольшего удовольствия, чем мое искусство...» Со всеми своими контрастами, текст письма хорошо раскрывает этот период жизни Бетховена. Ужасы усиливающегося недуга, мучения любви, честолюбивые мечты с оттенком тревоги, упоение своим искусством и, в особенности, яростная воля к жизни, — ибо именно в этом для него радость, — все эти чувства столкнулись и смешались в кипучем *Allegro* Четвертого квартета. Но чей же образ скрывается за строчками из письма? Тереза? Жозефина, если она еще не замужем за графом Деймом? Для Пепи он играл новые сочинения в «Гостинице искусств». И она объявила своей сестре, что находит их непревзойденными (*non plus ultra*).

Быть может, это стройная Джульетта, за которой он последовал под сень вековых деревьев замка Коромпа. Но волнение вызывает сама тайна этой трепещущей страницы, написанной тем же пером, что и потрясающее письмо к Бессмертной возлюбленной. Невольно думается, что страница эта принесена оттуда, с беспредельных равнин Венгрии. Страстный порыв первой части увлекает за собой и менуэт, бушует в финале.

Но чтобы найти ответ на все великолепие творческой фантазии, надо исследовать всю группу квартетов 1801 года вплоть до финала Шестого квартета си-бемоль мажор. Темы *Allegro con brio* разработаны в самой развеселой манере, со всякими причудливыми прыжками, в духе папы Гайдна. В *Adagio* сразу же привлекает внимание полная печали фраза, исполняемая первой скрипкой в унисон с виолончелью, поддержанная альтом и в дальнейшем обогащенная арабесками в той же скрипичной партии. Композитор как бы постепенно подготавливает нас к более сильным переживаниям. Скерцо — короткий антракт: несколько взрывов веселья, женский смех, оживленная болтовня. И вот, вместо ожидаемого слушателями *Allegro*, возникает новое *Adagio*. На этот раз Бетховен ясно выразил свое

намерение: он сам дал части ее название: *la Malinconia*. «О, волшебница меланхолия,— писал Руссо в «Элоизе»,— о, томление растроганной души! Насколько превосходите вы шумные развлечения, шутливое веселье, увлекательную радость и все душевные порывы, которые безудержная страсть предлагает необузданным желаниям влюбленных!» Финал как бы комментирует эти слова, хотя танцевальные интонации, грубоватые напевы не раз прерывают скорбное течение *Adagio*. Теперь мы уже далеки и от Гайдна, и от самого Моцарта; не помышляя об этом, Бетховен открыл новое искусство, создал музыку, превосходящую поэзию своим эмоциональным богатством, более способную передать движения и противоречия жизни либо мысли. В *Adagio* Квартета фа мажор, в *Allegro* Четвертого, в последней части Шестого уже в 1800 году заключено все то, что создаст романтизм! Воспоминания о Руссе, утверждает Венсан д'Энди. Можно ли верить этому? Все интонации слишком индивидуальны, слишком глубоки, развитие идеи слишком часто прерывается причудливыми отклонениями, которые сразу же изобличают особенности бетховенского гения, его раздумья, его несбыточные мечты. Финал Шестого квартета — свидетельство совершенного единства вдохновения и мысли у Бетховена: это старший брат трагического *Lento* из Шестнадцатого квартета. Три стиля? Несомненно, есть только один, медленно развивающийся. Поскольку история искусства, все более и более уступая требованиям разума, соглашается, наконец, объединить различные формы эстетических устремлений; поскольку она согласилась не отделять Берлиоза от Гюго либо Делакруа,— если хотят постигнуть революционный процесс, преобразовавший художественную выразительность,— необходимо вернуться к *Malinconia* Бетховена. Там — один из источников. Именно Делакруа в своем труде «Вопросы прекрасного» особенно чутко ощущает новаторство подобных произведений. «...Наряду с подражанием Моцарту, который говорит на языке богов, действительно, уже чувствуется дыхание этой меланхолии, этих страстных порывов, где иногда выдает себя скрытое пламя, подобно глухим раскатам, исходящим из недр вулканов, даже когда они не извергают огонь». Скрытое пламя! Как оно просвечивает в сорока шести тактах *Malinconia*, да и во всех сочинениях этого периода!

V



„Героическая“

Теперь мы в зале Императорского театра. 2 апреля 1800 года. Людвиг ван Бетховен дает концерт — это его бенефис. Сыграна моцартовская симфония, спели арию и duetto из «Сотворения», исполняется его большой Концерт для фортепиано, Септет, затем он импровизирует на тему гимна императору, сочиненного Гайдном. В конце программы объявлена его Первая симфония. Она посвящена старому барону Готфриду ван Свитену, с которым мы уже встречались: директор императорской библиотеки, близкий друг Моцарта и Гайдна, почитатель Баха и Генделя; у него музицируют запросто. Сейчас Симфония кажется нам совсем простой, быть может, даже слишком простой; наиболее оригинальная часть — менуэт с трио. Но тогда автору ставили в упрек чрезмерное употребление духовых инструментов; отмечали также, что он ввел в свой оркестр две литавры, тремолировавшие *pianissimo* в аккомпанементе *Andante*. Гайдн в одной из своих симфоний и Моцарт в увертюре к «Дон-Жуану» уже применяли этот инструмент, но лишь для ритмических эффектов. Используя удары

литавр, Бетховен доверяет им драматическую роль, как это будет делать Вебер, а еще позже Вагнер, Рихард Штраус («Sinfonia domestica»¹) и особенно Берлиоз («Фантастическая симфония», «Ромео и Джульетта», «Те Деум»). Через несколько месяцев Первую симфонию снова исполняют в Лейпциге, в знаменитом зале «Гевандхауз», созданном бургомистром Мюллером и сыгравшем столь значительную роль в истории музыки. К нашему удивлению, мы узнаем, что и там произведение было сочтено путаным и претенциозным.

Скорее можно было бы сказать, что если исполнением Первой симфонии и ознаменован публичный дебют композитора в жанре, который становится для него любимым, то все же здесь не было новых откровений по сравнению с произведениями, уже вызывавшими наш восторг. «Если здесь,—пишет один из комментаторов,—уже видны когти, по которым можно узнать льва, то последний еще не счел благоразумным сделать прыжок». В то время Бетховен сочинял ораторию «Христос на Масличной горе» (соч. 85). По словам Шиндлера, он, начиная с 1801 года, делал наброски этой оратории, живя в деревне Гетцендорф; под тенистой листвой Шенбруннского парка он любил показывать уголок, где впервые задумал произведение, которое для иных знатоков явилось словно знаменем подлинной музыкальной революции. Во всяком случае, сюжет, весьма достойный молодого мастера, глубоко чувствующего и серьезного, ищущего возвышенных и волнующих тем. Бетховен рисует образ Иисуса среди горных твердынь, в Гефсиманском саду, когда он, оставив уснувших учеников, подошел к каменной осыпи и, скорбя душой, молился, обратившись лицом к земле. Тема, полная поэтичности, как справедливо говорит Ренан: «Человек, принесший в жертву великой идее свой покой и законные жизненные блага, всегда с грустью обращается к глубинам своей души, когда впервые предстает перед ним образ смерти и стремится убедить его, что все было напрасно... Вспомнил ли Иисус о прозрачных родниках Галилеи, где он мог бы утолить свою жажду, о виноградниках, о фиговых деревьях, под которыми он мог бы сидеть, о юных

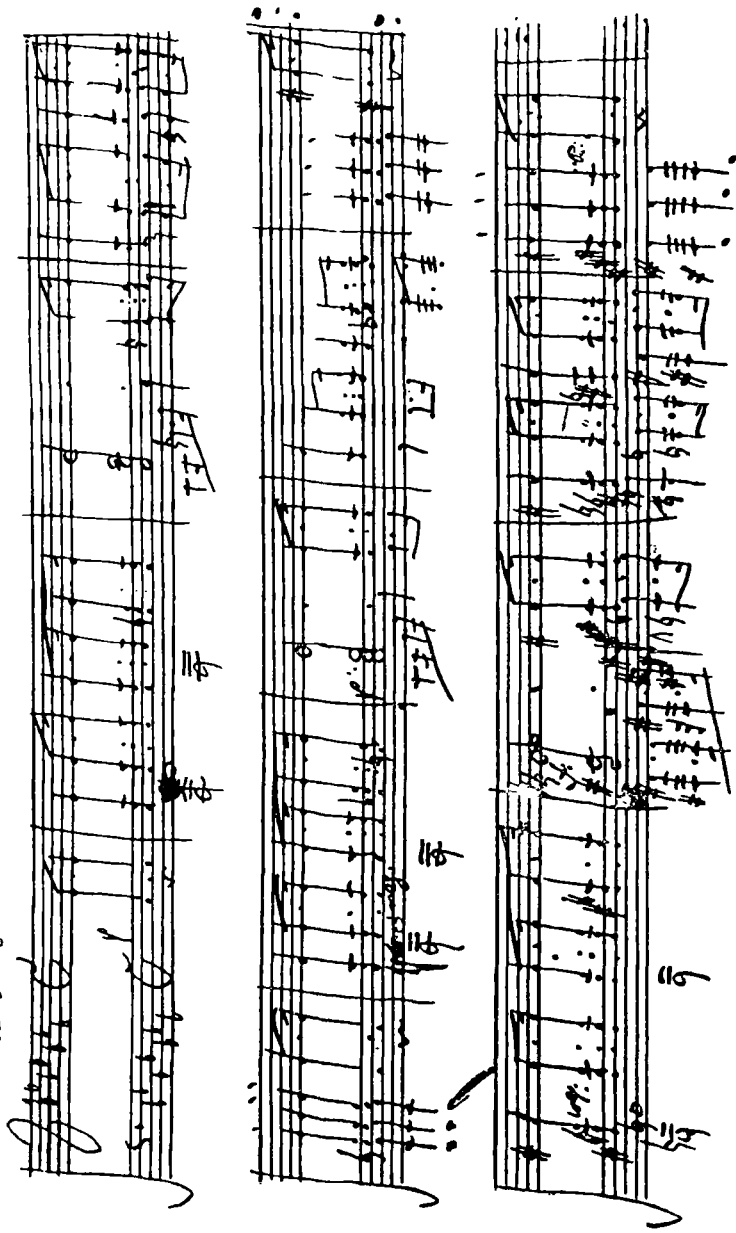
●

¹ «Домашняя симфония» (лаг.).

девушках, которые, быть может, согласились бы полюбить его?» Бетховен, уже подавленный своей болезнью, размышляющий в аллеях Шенбрунна о том, что произошло в Гефсиманском саду,— тогда как его окружало великолепное цветение жизни,— не правда ли, трогательная картина? Впрочем, оратория, как кажется, получилась не слишком удачной и не очень удовлетворила самого автора; это несколько формальная последовательность арий и дуэтов, речитативов и хоров; много лет спустя Консерваторское концертное общество вновь обратится к ней. Напротив, балет «Творения Прометея», написанный в ту же пору и поставленный в марте 1801 года, был сразу же принят благосклонно, несмотря на споры среди музыкантов, вызванные началом увертюры, на которое ополчились рутины; однако успех этот оказался непродолжительным, так как при жизни Бетховена партитура больше не прозвучала ни разу.

Но среди спорных и оспариваемых опытов в изобилии следуют один за другим разнообразные шедевры, которым предназначено стать классическими. Изумительная весенняя пора продолжается. В этом творческом цветении одна за другой, среди танцев и серенад, расцветают сонаты. Вот большая Соната для фортепиано (соч. 22), посвященная графу Броуну, с широко развитым *Adagio*, с веселыми прыжками рондо, озаренного прелестным вставным эпизодом в ми мажоре. Бетховен спешит, словно плодородная почва, производящая неустанно. Он хотел бы освободиться от деловых забот, которые мешают творческому порыву. «На свете должен был бы существовать,— пишет он издателю Гофмейстеру,— только один магазин искусства, куда артист мог бы поставлять свои произведения и брать то, в чем он испытывает нужду; но надо быть еще наполовину коммерсантом, как тут найти самого себя! — Боже мой! — И опять я называю это гадким». В своем страстном стремлении к возвышенному он непомерно преувеличивает все то, что оскорбляет его идеалы. Он не утратил критического чутья. Концерт кажется ему не столь уж удачным (это, очевидно, соч. 37); пусть ему дадут за него десять дукатов и пусть его забирают! Надо работать. Надо написать для графа Фриза, камергера его императорского величества, две сонаты для фортепиано и скрипки (соч. 23 и 24), совсем несложные; в одной из них — ритм тарантеллы, с ее танцевальными мотивами, веселыми при-

Manicamento sulla morte d'un eroe



певами; во второй, фа-мажорной, властная мелодия утверждается с самого начала первой части; еще звучат последние отголоски песни (Lied), когда в игру вступают лукавые поддразнивания скерцо. Надо творить, это весна! Инстинкт не обманывает слушателя. Большая Соната для фортепиано, посвященная в 1801 году Иозефу фон Зонненфельсу (соч. 28), получает название «Пасторальной»; безусловно, это определение не исчерпывает характера произведения в целом, слишком могучего, слишком обширного, чтобы быть сведенным к пропорциям идиллии. Но это эпоха «Ländlerische Tänze» («Сельских танцев»). Бетховен создает свои «Шорохи леса». Как и в «Буколиках» Вергилия (мы считаем возможным такое сравнение), образы страстного чувства либо мечты чередуются с картинами настроений, навеянных природой. Большая Соната (соч. 26), посвященная Лихновскому, как бы возглавляет эту группу сочинений; здесь каждая вариация сама по себе становится выразительным средством; формы, освященные традициями, отступают перед богатой игрой воображения, порождающего мерное течение Andante; гибкое, словно ветвь, оно склоняется согласно изменчивым оттенкам настроения; на фоне этого пейзажа, широкого, полного воздуха, где нет ничего искусственного, в ритме похоронного марша возникает образ героя.

Мы уже почувствовали: эти произведения, созданные в возрасте тридцати одного либо тридцати двух лет, захватывают, воздействуют своей поэтической силой, мощным вдохновением, творившим их. Quasi una fantasia, пишет Бетховен в заголовке сонат соч. 27, вторая из которых посвящена авантюристке Джульетте. В первой, преподнесенной княгине Лихтенштейн, лирическое настроение возникает в Andante; его мелодия, возвещенная несколькими спокойными аккордами, преобразуется в религиозное песнопение и возродится в кратком Adagio, где вырисовываются очертания большой скорбной арии Флорестана из «Фиделио». Напомним, что лишь много лет спустя после смерти Бетховена Соната до-диез минор получила наименование «Лунной» и под этим названием стала знаменитой; ее можно было бы назвать и «сонатой аллеи», поскольку, по преданию, она писалась в саду, в полубюргерском-полудеревенском окружении, которое так нравилось молодому композитору. В ней превосходно собраны воедино различные формы его вдохнове-

ния: контрасты между *Adagio sostenuto*, для исполнения которого Бетховен сам уточнил свои намерения («*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*»¹), и яростным *Presto agitato* финала. В середине — *Allegretto* в одну страничку. О чем оно говорит? После нескольких многословных отступлений Ленц поясняет, что это указание Бетховен относит к форме, а не к характеру движения, и что композитор прибегал к нему для свободного выражения мысли «всякий раз, когда он не имел в виду передать чувство веселья и оживления, представление о которых порождает название *скерцо*». Этим подтверждается особенность бетховенского творчества в данный период: главенствует поэтическая идея, форма подчинена чувству либо мысли. Но идея эта находит свое выражение лишь после долгой и мучительной работы, — об этом говорят нам наброски. Однако цель неустанного труда — выявить, обнажить, а не обременить мысль, подчеркнуть лирическое откровение. Три сонаты, составляющие сочинение 31, раскрывают непрерывное развитие творческой мысли в годы 1802—1803. «Я хочу идти новой дорогой», — пишет Бетховен своему другу Вацлаву Крумпгольцу. И он блестяще доказывает это: *Adagio* в Сонате соч. 31 № 2, действительно, необычайное. «Оно заставляет нас вспомнить, — говорит Ленц, — о волшебной сказке в стихах: заколдованная роза; это вовсе не роза, а принцесса, ставшая жертвой чар волшебника». В первой части в инструментальной мелодии слышится трепетный человеческий голос; этот трагический речитатив ярче выявится в увертюре «Кориолан» и более всего — в вокальном взрыве Девятой симфонии.

Среди этого творческого изобилия невозможно обойти Три сонаты для фортепиано и скрипки (соч. 30), посвященные императору Александру I. Стремление к независимости у Бетховена всегда было искренним, он чуждался придворного низкопоклонства, но, кажется, с живой симпатией отнесся к взошедшему на трон внуку Екатерины II. Можно понять его. Воспитанный в либеральных идеях, Александр I Павлович (тремя годами позднее он составил

●
¹ «Вся эта часть должна звучать чрезвычайно нежно и с правой педалью» (ит.).



Автограф финала «Лунной сонаты»

коалицию против Франции, куда вошла и Австрия; Наполеон разбил союзников при Аустерлице) ознаменовал начало своего царствования несколькими счастливыми реформами: он уничтожил пытку и конфискацию имущества, отменил цензуру, уменьшил налоги, вернул сосланных, основал несколько университетов, покровительствовал литературе и искусству. Наполеон не дал ему провести себя; он прозвал Александра «византийским греком». Русский император красив, нравится женщинам, с восторгом говорит о французской революции, высказывается за республиканскую форму правления и всеобщее избирательное право. Ему было двадцать четыре года, когда он вступил на престол, либералы возымели немалые надежды, видя, что молодой монарх ограничил дворянские привилегии, заявил, что закон должен быть единым для всех, и довел соблазн вплоть до уничтожения напудренной косички, обязательной для солдат, а также разрешил носить круг-

лые шляпы, по западной моде. Задолго до Франции он учредил министерство народного просвещения; благодаря ему переводят на русский язык Беккариа, Монтескье, Канта. Не новый ли Иозеф II перед нами?

Из трех сонат, посвященных Бетховеном Александру, «каждая,— пишет Марсель Эрвег,— имеет свой колорит... Первая, несомненно, пасторальная; вторая — воинственно-го характера; третья рисует в манере Теньерса народные, крестьянские сцены во фламандском вкусе». *Allegretto* с вариациями, словно расцветивающими песню (*Lied*), воспроизводит тот же прием, что и в Сонате, посвященной Лихновскому.

Сочиняет ли он эти произведения, задуманные в 1801—1802 годах и изданные несколько позднее, пишет ли Квинтет, багатели для фортепиано, серенады и контрадансы,— Бетховен в ту пору является нам во всеоружии всех средств своего гения. Сколько свободы, изящества и прелести в Трио-серенаде соч. 26, со вступлением флейты, так чудесно сыгранным Ренэ Ле Руа? Формы, в которых ныне он изливает свое вдохновение, становятся все разнообразнее; границы расширяются. Да и само вдохновение никогда в дальнейшем не будет более естественным и более щедрым. Хотя уже чувствуются первые приступы недуга, причинившего ему в последующие годы столько терзаний, Бетховен увлечен жизнью, ободрен успехом. Теперь нет и денежных затруднений: Лихновский обеспечил ему ежегодную пенсию в шестьсот флоринов; его сочинения приносят довольно значительный доход. Владея всеми средствами выражения, создавая новое непрерывно, он свободно передает самые разнообразные чувства. И прежде всего — веселье, радость бытия. Если можно весьма сдержанно отнестись к попытке истолковать Сонату до минор для фортепиано и скрипки (соч. 30 № 2) как чередование драматических эпизодов войны, если странным преувеличением покажется искать здесь радость победителя и стенания побежденного, то несомненно, что это могучее и героическое произведение, часто и справедливо сравниваемое с Пятой симфонией, потрясает своей силой и неисчерпаемым богатством образов. Тогда как в предшествующей Сонате ля мажор соч. 30 № 1 роскошные звучания *Adagio* возносятся к звездам подобно восторженному гимну любви,— в до-минорной проносятся воинственные ритмы, порой, действительно, слышатся трубные

возгласы и рокот барабанов; в финале разворачивается празднество. Точно так же Соната соль мажор — третья из цикла — ведет нас в самую гущу народной ярмарки, такой оживленной, наполненной такой веселой суетой и разнообразными ритмами, что многие увидели в этом образ позднейших творений реалистического музыкального искусства; ритмы, безусловно заимствованные из украинских танцев, захватывают нас, вовлекают в головокружительный хоровод; это крестьянская *countrydance*, кermesse. Кажется, что сюда примешалось и влияние предков, когда-то представленных в лице дедушки Людвиг, и проявилось оно именно в этом взрыве народного веселья. Думаешь о Теньерсах Антверпенских, в особенности о Давиде Младшем, об этой необычайной вдохновенности, которую можно сравнить лишь с бетховенской непосредственностью; я вспоминаю картину из собрания брюссельского музея: сцена возле фермы, крестьяне пляшут под звуки волынки, другие пьют или едят, а господа, приехавшие в роскошной карете, церемонно созерцают хоровод. Хозяева вырисовывающегося в отдалении замка Перк сегодня сообразовали приблизиться к крестьянам; так и в сонатах Бетховена менуэт соглашается соседствовать с рондо.

И все же, помимо ряда ярких произведений, преобладающее настроение этих лет (1801—1802) остается, прежде всего, меланхолическим; две сонаты *quasi una fantasia* более верно, чем любое другое сочинение, передают состояние бетховенского духа в эту пору: радости наконец обретенного успеха, ощущение завоеванного авторитета, любовные иллюзии, но ко всему этому — физические страдания. Этот шум в ушах, что за ужасный *basso continuo*! Всеобщее признание навсегда получило *Adagio* из пьесы, написанной для Джульетты; нежность, печаль, раздумье, поэтическое чувство в своем сочетании никогда еще не создавали произведения более глубокого и более чистого, чем эта импровизация, столь легко запечатленная на бумаге. Жозефине Дейм и Терезе Брунсвик он посвятил Песню с вариациями для фортепиано в четыре руки на стихи Гёте: «*Ich denke dein...*»¹ К которой из двух относится признание?

●

¹ «Я думаю о тебе...» (нем.).

...Все ты со мной, где б ни была ты в мире
С тобой — мечты!
Закат потух, горит зызда и эфире,
Придешь ли ты...¹

Как раз в это время скрипач Крумпгольц представил Бетховену юного Карла Черни на вечере, где присутствовали Шуппанциг, Павел Враницкий — капельмейстер придворной оперы, сам сочинявший квинтеты, квартеты, трио и симфонии, его брат Антон — музыкант, служивший у князя Лобковица, и ученик Моцарта Зюссмайр. В комнате беспорядок; мальчик с волнением следит за человеком, который садится за фортепиано работы Вальтера. На нем серый жилет из грубоватой шерстяной ткани, заставляющей вспомнить лубочные изображения Робинзона Крузо; его черные волосы дождем ниспадают вокруг головы; небритая несколько дней борода усиливает темноватый цвет лица; в ушах у него комки ваты, смоченной в желтоватой жидкости. Черни замечает его крепкие, покрытые волосами руки, его словно расплющенные пальцы; но едва он начинает импровизировать, видят лишь его душу.

* *
*

Мы уже наблюдали частое возвращение пасторальных настроений. Чтобы понять произведения, созданные в 1802 году, последуем за Бетховеном в Гейлигенштадт, где он проводит лучшее время года.

Это одно из тех мест, которое более всего дает возможность приблизиться к мастеру. Маленький городок (в наши дни он входит в Деблингский округ) неподалеку от спокойной сероватой ленты Дуная; он расположен к северу от Вены, на склонах Каленберга и Леопольдсберга. Бетховен любит прогуливаться среди деревьев, на которых в эту пору, в конце мягкой зимы, едва начали распускаться почки. Немного выше — громадный августинский монастырь Клостернейбург, самый древний и самый богатый в Австрии; тяжестью тех сооружений, которые были воздвигнуты уже в XVIII веке, он подавляет не-

●
¹ Гёте. Избранные произведения. Гослитиздат, М. 1950, стр. 45. Перевод М. Сандомирского.

большую площадку, откуда видны горы и потонувший в густом тумане замок Крсйценштейн.

Доброе вино выделывают на монастырских землях. Доказательство — большая винная бочка, которую чествуют, словно божество; она славится еще больше, чем верденский алтарь, с его отделкой чернью. Но для умеренно пьющего Гейлигенштадт предлагает более скромные развлечения. Утренний свет и тепло вбирают виноградники, выстроившиеся в шахматном порядке на окрестных холмах. Улица отлого поднимается в гору, вроде наших деревенских улиц, среди простеньких лавочек, пока еще не обезображенных рекламой современных матнатов мыла или сахара. Дома низенькие, приземистые, словно осевшие на плечах крепких сводов. Множество трактирчиков, украшенных символической еловой веткой; в праздничные дни скрипки и гитары чеканят здесь ритмы песенок, быстрых и порывистых, вроде наших баскских мелодий. Какой-то человек в клетчатом жилете и зеленой шляпе входит в одно из этих пристанищ, где над дверью надпись:

Grüss Gott, ihr lieben Leute,
Kommet öftn, nicht nur heute.

«Привет вам, добрые люди; приходите часто, не только сегодня». Это трактир «Zum Nussberg»¹, он примыкает к одному из домов, где жил Бетховен. Войдем: в глубине крохотного дворика лестница, решетка, по бокам ее две темно-зеленые ели, фруктовый садик, где заметно приближение весны; женщина развешивает выстиранные кружева. Скромный фон, лишь вишни здесь в праздничном наряде.

Вверху улицы, извилистой, словно канал среди домиков, выстроившихся на его берегах, Егойса-Гассе приводит нас к жилищу на Пфаррплац. Представляешь себе Бетховена таким, каким увидел его Грильпарцер: вот он идет, волоча по земле свой белый фуляр, который держит в правой руке; у ворот он остановился — надо полюбоваться красивой крестьянской девушкой, забравшейся на воз с сеном. Здесь немного просторнее. Довольно большой двор, украшенный лавровыми деревьями в горшках; чердачная комнатка под высокой покатою крышей, освещенная про-

¹ «У Ореховой горы» (нем.).

сто слуховыми окошками; по преданию, — уголок, где создавалась «Героическая». Разросшийся дикий виноград, отделенный решетками от стены, изгибает свои старые высохшие ветки. — Напротив — маленькая деревенская винокурня, тут изготавливают местный ликер, «слибовиц». На площади — деревянное изваяние святого Михаила; в каске с султаном, с копьём в руках он стоит на страже в угловой нише. Деревенская церковь, похожая на те, что есть у нас в Шампани; в тени галереи укрылся скромный алтарь, освещенный двумя маленькими красными звездочками. Ничего здесь нет героического, разве что ветер, который треплет одежды святого, стоящего в окружении четырех хилых деревьев, и сгибает ветви, уже усыпанные цветами. На фоне этого пейзажа сосредоточенная душа чувствует себя свободной, но при условии, что все черпает в себе самой. Тишину нарушает лишь скрип тяжелой деревянной телеги да говор детей, направляющихся в школу.

Дом Завещания еще скромнее. Настоящее пристанище бедности — эта лачуга с деревянными лесенками; тоненькая липа, поврежденный циферблат солнечных часов над входом в крытую галерею, украшенную кустиками самшита и ведущую к двум комнаткам, где когда-то звучала бетховенская музыка. Теперь в доме теснятся семьи ремесленников. Вот жестянщик предлагает свои услуги для всевозможных мелких работ, вот булочник с обнаженным торсом у своей печи. Убожество жилья Бетховена привело бы в смущение обывателя самых жалких парижских трущоб. В его комнатках живет какая-то старушка, она приветливо встречает нас. Тут же все ее бедное хозяйство труженицы. И она просит извинить за тесноту: «Господин Бетховен был так скромн!» — «*So bescheiden!*» Из окон видны маленькие палисадники; раньше повсюду росли виноградные лозы, но теперь их все больше вытесняют дачи. Вот чем довольствовался автор «Героической». Так и Руссо, когда ему хотелось отдохнуть в зелени полей, отправлялся по бульварам и Зеленой улице — Шмэн Вэр — к холмам Менильмонта и равнинам Шаронны; жизнерадостные окрестности этих деревень, отдых в трактире «Любезный садовник» — всего этого достаточно, чтобы вдохновиться и создать волнующие «Размышления».

Именно здесь в октябре 1802 года Бетховен пишет письмо своим братьям, часто цитируемое под названием

Handwritten text, likely a testament, written in cursive script. The text is dense and spans multiple lines, with some words appearing to be underlined or emphasized. The handwriting is somewhat difficult to decipher due to the cursive style and the quality of the reproduction.

Автограф Гейлигенштадтского завещания (окончание)

Гейлигенштадтского завещания. С самого начала оно напоминает стиль Жан-Жака: «О люди, считающие или называющие меня неприязненным, упрямым или мизантропом, как несправедливы вы ко мне! Вы не знаете тайной причины того, что вам представляется, мое сердце и мой разум с детства склонны были к нежному чувству благожелательности...» Вспоминаются первые страницы «Исповеди»:

«Я чувствовал прежде чем размышлять... Я ничего не обдумывал; я все чувствовал». И у того, и у другого словно врожденная любовь к музыке. Вот маленький Жан-Жак сидит возле своей тетки Сюзон; она вышивает и поет, а он прислушивается к ее ласковым речам, разглядывает два завитка черных волос на висках, уложенных согласно моде, запоминает мелодии, распеваемые нежным голосом, и сам повторяет слова, которые впредь никогда не сможет вспомнить не проливая слезы: «Тирсис, я не смею слушать твою свирель под вязом».

И Руссо с ранних пор испытывает «неудобство, которое с годами усиливалось». По собственному признанию, Бетховен уже шесть лет страдает от болезни, которая принуждает его оставаться чаще всего в одиночестве. Раздается вопль: «Я глух... Для меня нет отдыха в человеческом обществе, нет приятных бесед, нет взаимных излияний. Я должен жить как изгнанник». Отныне он не услышит больше пастуха или перезвон колокольчиков, не различит «отдаленные звуки свирели». Он помышлял о самоубийстве, но отверг эту мысль. Оба эти чувства выражены и сливаются в Гейлигенштадтском завещании, оба они часто проявляются в бетховенских произведениях: покорность смерти, которой он страшится, считая ее близкой, к которой готовится, завещая свое имущество, поучая своих родных Добродетели,— и бунт души вдохновенной, страстно увлеченной искусством, честолюбиво стремящейся к славе, жаждающей радости, влюбленной в человечество. «Божество, которое видит глубину моего сердца, тебе ведомо, ты знаешь, что любовь к людям и склонность к добру пребывают в нем». 1802 год обозначает для Бетховена кульминационную точку кризиса. Он любит Джульетту, однако она удалилась от своего учителя. Он отдает себе отчет, что его недуг становится хроническим. Уже начались мучительные страдания, которым суждено длиться двадцать пять лет.

Теперь можно понять, почему так глубоко волнуют нас обе сонаты *quasi una fantasia*. Один из писателей повед, в каких формах изливалась в ту эпоху немецкая чувствительность. Это — Новалис, иначе Фридрих фон Гарденберг, скончавшийся в 1801 году на двадцать девятом году жизни. Конечно, автор «Генриха фон Офтердингена» происходит совсем из иной среды, — уроженец другого края, почти ровесник Бетховена, он жил под сенью средневекового замка, на мансфельдских землях, богатых железом и серебром, в сердце гор Верхней Саксонии, в обстановке тупого, мрачного и властного пиэтизма. Новалис в Видерштедте — это словно далекий брат Шатобрнана в Комбуре. Какая сила воображения у нервного, слабого, болезненного ребенка, какая способность создавать, вне предметов реального мира, целый мир сновидений и волшебств! В Лейпциге Новалис встретил первых апостолов немецкого романтизма. Фридрих Шлегель возвестил новое искусство и проявил себя таким же ярким революционером, как и решительным консерватором впоследствии, когда он поддерживал реакционную политику Австрии; он призывает бороться против приверженцев разума средствами анализа и познания внутреннего мира. Новалис, черноглазый юноша, — характернейший представитель нарождающегося поколения идеалистов в Германии. Религиозный мистицизм, культ легенд, философская болтовня воздействуют на мечтательные умы. Возникает и любовь, робкая и простодушная. Софи фон Кюн заслуживает не большего восторга, чем Джульетта Гвиччарди; четырнадцатилетняя немочка, весьма дерзкая, стихам она предпочитает табак. Но поэзия преображает все, все окрашивает в иные тона; страницы, написанные Новалисом на следующий день после смерти Софи, очень похожи на Гейлигенштадтское завещание, — по крайней мере волей к жизни, побеждающей печаль и страдания. Цель романа «Генрих фон Офтердинген» — ответить на «Вильгельма Мейстера» в защиту поэзии, *Gemüth, Sehnsucht*¹. Наделенный причудливой страстью, некий молодой человек посвящает себя поискам Голубого цветка, который откроет ему смысл жизни; этим поискам отданы все его душевные силы; в сновидениях он отдыхает на лужайках сре-

¹ Дух, душевное томление (нем.).

ди голубоватых скал либо погружается в волшебный источник, над которым носится целый рой юных дев... В этом произведении уже ярко выразилось то романтическое направление, которое к французским писателям придет гораздо позднее; Новалис — один из первых представителей этого направления. «Гимны к ночи» — лучший комментарий к обеим сонатам *quasi una fantasia*; и у Новалиса, и у Бетховена та же восторженность, та же ясность. Слушая *Adagio* из произведения, посвященного Джульетте, я вспоминаю окончание первой поэмы Новалиса: «Есть ли у тебя, о темная ночь, сердце, подобное нашему... Драгоценный бальзам сочится из снопов маков, что несет твоя рука... Ты простираешь отягченные крылья души... Более небесными, чем звезды, кажутся нам эти беспредельные взоры, которые ночь раскрывает в нас самих... Без того, чтобы понадобился свет, они проникают в глубины любящего сердца».

Сопоставление Новалиса с Бетховеном интересно еще и потому, что лишний раз показывает, в чем музыка превосходит поэзию. Среди размышлений о прошлом, либо по дороге в Аугсбург, Генрих фон Офтердинген озабочен лишь тем, чтобы отыскать наиболее чистые источники духовной жизни. Он довольно быстро обнаружил, что есть два пути к познанию человека: один — тягостный и бесконечный, с бесчисленными извилинами; для другого нужен один лишь скачок — это путь самосозерцания. У своих спутников-купцов он расспрашивает о тайнах поэтического искусства, о нравах менестрелей Франции, Италии и Швабии; он выпытывает у них песни, предания и сказки, историю Ариона с Лесбоса, повесть о старом короле. Лирика брызжет из каждой страницы полного свежести произведения. Вот образ поэта: он поет и аккомпанирует себе на незатейливом инструменте. «Весь корабль пел вместе с ним, волны звучали; солнце и звезды показались на небе одновременно, и на зеленых волнах плясали стаи рыб и морских чудищ». Новалису понятно, в чем сходство, объединяющее музыку и поэзию: «Это — родство уст и слуха». Едва ли не лучше всех он ощутил содружество двух искусств. Вплоть до тех строк, в которых он говорит о легком ветерке, шелестящем среди вершин деревьев, словно предвещающем далекое шествие; когда он передает песенку девочки, встреченной им в зарослях кустарника; когда он прославляет радость

труда и в поразительно смелых словах приветствует его грядущее освобождение, — каждое произведение Новалиса — это песня, песня человека, созерцавшего подлинную жизнь, обладающего творческими и глубокими идеями, но расставшегося с действительностью, проповедующего превосходство мысли или даже мечты над действием. В центре своего романа он поместил поэта Клингзора, иными словам — самого Гёте, беседы с его участием имеют одну лишь цель: точное определение смысла поэзии. Но, несмотря на все обаяние таланта, творчество Новалиса не производит глубокого, стойкого впечатления; его теории кажутся нам шаткими, запутанными; туман обволакивает его высказывания. Вот почему его опыты не принесли ему удачи. За пределами лирики, пользующейся словами для выражения чувств либо идей, есть лишь одна чистая поэзия — музыка. Еще возвышеннее, — для тех, кто может это постигнуть, — немая игра чисел и колебания небесных сфер. Бетховен убедит нас в этом.

И с какой силой! Сразу же после бурного гейлигенштадтского кризиса — Вторая симфония (соч. 36), впервые сыгранная 5 апреля 1803 года. Ни малейшего ощущения слабости. Настойчивая энергия темы *Allegro*, веселая фанфарная мелодия, подхваченная деревянными духовыми, яркая полнота *Larghetto*, раскрывающегося, словно чудесный цветок, увлекательность финала и сами пропорции произведения свидетельствуют о мощи неукротимого гения, отказавшегося ради моды пожертвовать богатством и самобытностью своих мыслей. В последней части Второй симфонии музыка неистовствует: Продомм приводит отзыв некоего критика, открывшего здесь «пронзенного дракона, который не хочет умереть и, истекая кровью, сокрушает все вокруг страшными ударами хвоста». Слушая отрывки из этой Симфонии, Крейцер пришел в ужас и убежал.

Но Бетховен совершает большой подвиг. Он достигает высот «Героической» (соч. 55), над которой работает весь 1803 год и которую заканчивает весной 1804 года, — иными словами, как раз в ту пору, когда рушились все мечты о Джульетте, отныне соединившей свою судьбу с Галленбергом. По утверждению ряда биографов, идея Третьей симфонии возникла при посещениях Бернадотта; у него же Бетховен встретил и скрипача Родольфа Крейцера, француза, несмотря на свое немецкое имя, сы-

на музыканта королевской капеллы, солиста оркестра итальянского театра, автора концертов и оперы «Жанна д'Арк в Орлеанс». Свой Первый скрипичный концерт Крейцер сочинил в тринадцатилетнем возрасте. В 1795 году он был назначен директором консерватории. Затем он последовал за французской армией в Италию. Бетховена увлекли простота, добродушие и безыскусственность этого человека. В год сочинения «Героической» он написал в честь Крейцера Сонату для фортепиано и скрипки ля мажор (соч. 47). Предание утверждает, что Крейцер отказался играть это сочинение и объявил его «непонятным», оказавшись в этом пункте согласным с немецкими критиками. В действительности Соната, которую Бетховен именует написанной *in uno stilo molto concertante*¹, сочинялась не только для того, чтобы послужить на пользу виртуозу. Там завязывается настоящий поединок между двумя инструментами: поединок мысли, движения. Вполне понятно негодующее изумление современников, когда Бетховен познакомил их с двумя ослепительными *Presto*, обрамляющими знаменитое *Andante* с вариациями. Теперь композитор полностью отдается своему порыву. Не то, чтобы он отказался вырисовывать арабески или полностью отверг гайдновский стиль. У публики, у издателей — свои требования. «Всеобщая музыкальная газета», издающаяся в Лейпциге, стоит на страже; она пытается представить Бетховена как революционера в музыке, как террориста, который хочет любой ценой отличаться какой-нибудь странностью. То ли из кокетства, то ли из необходимости, он еще пишет менуэты (Соната № 3 из соч. 31); но, чтобы выразить все, что может дать свободное вдохновение, раскрепощенный гений, ему необходимы богатства оркестра. Он сокрушил освященные традициями законы сонатной формы. Теперь Бонапарт стал для него темой, на которой он сосредоточился в течение зимы 1803 года и весны 1804 года.

* * *

По этому поводу существует столько легенд, что стоило бы уточнить обстоятельства. Действительно, Тре-

¹ В очень концертном стиле (ит.).

тя симфония была написана для Бонапарта; действительно, она была ему посвящена, когда Бетховен познакомил с ней любителей музыки у князя Лобковица и у банкира фон Вюрта в 1804 году; лишь перед тем как издать Симфонию (то есть до 1806 года), узнав о коронации Наполеона, Бетховен, по рассказу Риса, разорвал титульный лист рукописи, чтобы дать произведению новое название: *Eroica*¹. Когда композитор завершил свою работу, период управления консулов прекратился; 18 мая 1804 года сенат принял предложение доверить «императору управление Республикой». Человек, о котором размышлял Бетховен, это тот, кто подписал кампоформийский договор, возглавлял египетский поход; это победитель при Маренго. Это солдат, который в самый разгар войны прославлял величие мира и предлагал его английскому королю в тех же выражениях, что и эрцгерцогу Карлу в былые годы. По правде говоря, после поражения австрийцев при Гогенлиндене он мог идти до самой Вены; он заключил люневильский договор, который воспроизводит документ, подписанный в Кампо-Формио и устанавливает в Италии республику. Бетховен, несомненно, не знает, что после окончания войны Бонапарт преобразовал революционные учреждения, чтобы приспособить их к самодержавной власти, что он жестоко карает республиканцев, недавних своих собратьев, что он изгнал либералов из Трибунала.

Обращения в новую веру многочисленны! Когда-то член конвента, главный распорядитель революционных празднеств, бывший узником при Термидоре, — Луи Давид, ныне наделенный титулом и гербом, отказывается от своих убеждений и даже от своих друзей тотчас же после коронования, чтобы приступить к работе над пространной живописной симфонией, возвеличивающей славу нового порядка. Это даже не коронация императора; это некий апофеоз уроженца Антильских островов, передедого, по воле художника, в театрального монарха. Сам папа здесь не больше чем статист, вялый и покорившийся необходимости; священник приподымает распятие тем же движением, каким отдают честь ружьем. Смехотворная

¹ Героическая (ит.).

напыщенная знать, награжденная причудливыми званиями (архиказначей, архиканцлер, почему бы не архиповар?), разукрашенная до умопомрачения, облаченная в бархат, опутанная красными и золотыми лентами,— все это выстроилось перед Летицией Рамолино, госпожой матерью, поставленной наподобие театральной королевы в центре всего произведения; лицом к пустынному алтарю — женщины, Гортензия и Полина, Каролина и Элиза, увенчанные жемчужными и изумрудными диадемами, декорированные согласно этикету, стоящие прямо, словно застывшие; все они кажутся хористами, собранными, чтобы пропеть официальную кантату, едва лишь императрица преклонит колена. Справа от кардиналов епископ в красном капюшоне выставил свой посох, изогнутый в виде вопросительного знака. Граф Кобенцль, участник переговоров в Кампо-Формио и Люневиле, представляет Австрию в этой искусной и ловкой композиции. Для сына трактирщика Мюрат с его плюмажами великолепен! Однако он лучше выглядел бы как стрелок в Арденнах или гусар, браконьер или участник абукирского сражения... А что делает здесь старина Келлерман? Теперь он стал герцогом де Вальми? Как неудачно сочетаются эти слова! Он был прекрасен там, на невысоких холмах, у мельницы, среди своих пехотинцев в черных войлочных шляпах с кокардами революционных цветов; через болота, сквозь туман, он бросал на приступ укрепленных линий прусской армии эту молодежь, которую увлекал своим стремлением к свободе и жаждой славы. Лишь улыбку может вызвать Талейран, ныне главный камергер, наблюдающий за всей церемонией с профессиональным любопытством бывшего епископа, отлученного от церкви. Но Келлерман! А гражданин Бернадотт? Здесь собрались бок о бок все мастера предательства, те, кто изменил вчера и кто предаст завтра. Думаешь о судьбе, которая рассеет всех этих персонажей и через каких-нибудь десять лет приведет к трагическому концу не только самого властелина, но и того, кто несет державу на атласной подушке и умрет в баварском городишке не то в припадке безумия, не то убитый; королевскую власть другого свергнет взвод солдат, приведший в исполнение смертный приговор; Жюно сам покончит с собой. Иные останутся чисты или, по крайней мере, верны; они в меньшинстве. Придворный художник его вели-

чества изобразил их всех, искренних либо лицемерных, на этой картине, лишенной малейшей поэтичности. Торопись уйти от нее, позабудь императрицу, склонившуюся под тяжестью своей мантии, чтобы снова обрести Бонапарта в Яффе, с пламенным взором, или мечтательную Жозефину в Мальмезоне.

Бетховен, сам республиканец или, по меньшей мере, либерал, хранит верность своей мечте. В Третьей симфонии властвует идеальный Бонапарт. Остережемся от попытки комментировать каждую из ее частей: в развитии *Allegro* искать поступь триумфального шествия, в другом месте — различать отзвуки битвы или победного гимна. Достаточно и того, что величие замысла вдохновило Бетховена на новые дерзновения, едва ли не ужаснувшие самого Вагнера. Подобно тому как когда-то Бонапарт разгромил войска Альвинци, Бетховен полностью сокрушает традиционные правила гармонии, вводит диссонансы, заставляющие слушателей содрогаться. На теме из четырех нот, заимствованной, возможно, из увертюры к «Бастьену и Бастьенне», композитор строит громадное *Allegro*, где переплетается столько второстепенных мотивов, где проносятся самые неожиданные ритмы вплоть до заключительного неистовства оркестра, сосредоточившего все свои силы, подобно армии в порыве энтузиазма. Теперь и мне чудится, будто проезжает колесница, на которую кисть Приодона возвела Бонапарта, блистающего молодостью, художавого, торжествующего, окруженного сонмом молодых женщин.

Когда придет черед Виктора Гюго размышлять о судьбе Наполеона, он придаст своему раздумью столько широты, сколько могут позволить человеческие слова:

...Лишь ты, о мысль, жива среди руин бесплодных!
Лишь ты, поэзия, дитя ветров свободных!
Не так ли, всё в крови, из мертвого гнезда
Вдруг падает перо голубки бездыханной,
Чтобы с водой уплыть к земле обетованной
Иль с ветром улететь неведомо куда¹.

И снова музыка подчеркнула свое превосходство. Бетховен, когда он пишет в Вене или на сельском приволье

●
¹ Перевод В. Левника

свою Третью симфонию, довольствуется тем, что переносит нас в мир героики и предоставляет нашей фантазии заботу о тех образах, которыми населена его музыка. Марш, влекущий за погребальной колесницей сумрачное шествие подавленных горем друзей; размеренное движение, сопровождаемое приглушенной дробью барабанов, где скорбь избегает блеска фальшивой патетики; жалобные стенания, которые словно растворяются в шепоте,— для кого же все это было написано? В одной из фортепианных сонат Бетховен уже использовал подобный сюжет, преследовавший его неотвязно. Но что же на сей раз обозначает этот печальный эскорт? Клопшток умер в 1803 году, и мы знаем, что композитор любил его как духовного отца; Германия устроила престарелому поэту грандиозные похороны; юные девушки в белых одеждах сопровождали его к месту успокоения; они возложили на его могилу все цветы, рожденные приближением гамбургской весны.

Поскольку музыкант предоставил нашему воображению все права, я напомним о пышном погребении Лазара Гоша, главнокомандующего армиями Самбры-и-Мезы и Рейна, победителя австрийцев при Нейвиде и Альтенкирхене. Жюльен Тьерсо справедливо отмечает, что Керубини сочинил по случаю этого национального траура похоронную музыку; а ведь известно, как восхищался Бетховен этим композитором. Вечером четвертого дополнительного дня прибыла процессия, возглавляемая небольшим отрядом гусар, чтобы принять у гренадеров и почетного конвоя охраняемый ими гроб Умиротворителя. Его сабля и шпага, перевязанные крест-накрест его шарфом, покоятся на крышке гроба, однако с ними переплетается лавровый венок, дубовые листья венчают их,—символ гражданской доблести. Каждые полчаса грохочет пушка; под эскортом стрелков грузно катятся артиллерийские орудия. Трехцветные знамена Республики озаряют шествие, они развеваются над всадниками, в руках у которых горящие факелы; солдаты держат свое оружие склоненным к земле. Но величие церемониала—не в пышном звучании траурной музыки, не в великолепии генералитета, бесчисленных офицеров, безмолвных рядов солдат, подавленных искренней печалью; иные обстоятельства усиливают впечатление: на всем пути от Вецлара до Кобленца—сочувствие местных крестьян; торжественно-скорбные встре-

чи под звон колоколов в городских общинах; учтливое ожидание самого принца-регента по главе его войск; всеобщее чувство признательности к самому гуманному из победителей, сплотившее республиканские армии на обоих берегах Рейна и до австрийских сторожевых постов на откосах крепостных укреплений; образы древнего Рима, вызванные в памяти этим апофеозом,— чудится, что значки легионов объединились с нашими знаменами; тело героя погребено в той же могиле, где покоятся останки его соратника Марсо. Изумительное время, когда сына революционной Франции оплакивали вместе с соотечественниками и те, кто были его врагами!

Я размышляю об этих событиях, достойных античного мира либо эпохи Возрождения, в летний рейнский вечер, на холме Вайсентурм, перед базальтовым памятником, который воздвигла в 1797 году своему обаятельному полководцу армия Самбры-и-Мезы. По ту сторону белокаменной башни, отмечавшей когда-то границу владений курфюрстов Трира, разворачивается полная спокойствия панорама: поверхность Рейна, равнины правого берега, парк и княжеский замок, лужайка Монрепо, городок Нейвид, не раз изведавший бедствия войны. Дымка окутывает леса и извилистые долины медлительных притоков Рейна. Изумительный, насыщенный гармонией пейзаж, вновь побуждающий к свободной игре фантазии,— здесь проходил Цезарь, здесь располагались пятьдесят крепостей Друза. И сюда же, совсем недавно, 19 июня 1919 года, наша десятая армия возвратила прах Лазара Гоша, поместив его в склепе, выстроенном в виде каземата. Это погребение волнует еще больше, чем благородное каменное изваяние, установленное неподалеку, в андернахской церкви. С этого холма (здесь был его командный пункт) молодой герой Революции, протянувший некогда оливковую ветвь повстанцам Вандеи, бросил в бой доблестные армии Республики. Его имя — символ славы и гуманности; недаром крестьяне Вайсентурма называли одну из улиц своей деревни в память Гоша; кажется, что и чудесные розы в их палисадниках цветут в его честь. Гений, увенчанный добротой, сохраняет обаяние и свежесть молодости на протяжении веков.

Скерцо окрашено в романтические тона, в немецком духе — это сказывается не столько в веселом мотиве у го-боев, сколько в таинственной фанfare валторн в трио

Бетховен с исключительным искусством применяет этот инструмент, чье звучание выражает тревогу, ожидание, тоску. Вскоре Арним прославит «чудесный рог», рог из серебра и слоновой кости, украшенный четырьмя золотыми лентами; мальчик мчится на коне, он везет этот рог в замок своей повелительницы, чтобы вознаградить ее за душевную чистоту. Мелодия валторны постепенно затухает на долгом органном пункте, и это придает всей части сказочный колорит: на мгновение Бонапарт появился в образе рыцаря далеких времен. И до самого конца все сочинение написано свободно, без особых забот о правилах и традиционных приемах. Отчего в финале, как он это уже не раз делал (тому есть много примеров), Бетховен вновь разрабатывает темы оригинального танцевального характера, которые уже были использованы в балете «Прометей» и в Вариациях? Несомненно, только по той единственной причине, что темы эти увлекли его, что его прельстила окраска их звучания у различных инструментов. Прежде чем завершить финал энергичным Presto, Бетховен делает внезапную остановку для Andante, чтобы пробудить одно из лирических раздумий, в которых он поистине бесподобен: возникает и затухает фраза, полная сдержанной нежности. Скажем по правде: единство Третьей симфонии — это, главным образом, единство впечатления. Исследуя ее пристально, можно заметить, что в сочинении этом, написанном на протяжении 1803 года, когда композитор сосредоточил свои силы на нескольких крупных замыслах, слит воедино ряд разнообразных и последовательных настроений. Чтобы полюбить Третью симфонию, до конца постигнуть ее, надо и слушателям дать волю своему воображению, самому по себе столь изменчивому. Но вполне можно понять, как она смутила если и не всех гостей князя Лобковица, достаточно подготовленных к прослушиванию своей близостью к автору, то хотя бы принца-музыканта Луи-Фердинанда! Представим себе это исполнение, — первое, судя по всем данным, — в Рудницком замке, в обстановке во вкусе Новалиса. Произведение, прославляющее Бонапарта, сыграно в присутствии племянника великого Фридриха, того самого Луи-Фердинанда, который двадцатью годами ранее сражался в Шампани против армий Республики и будет сражен пулями французских солдат в Заальфельде... Вот уж подлинно романтический фон, героический сам по себе и

вполне соответствующий свободно льющейся вдохновенной музыке; ее дерзновение моментами кажется резким, диким. Симфония обращена не к легкомысленным венским бюргерам; им нужна понятная упорядоченность, а не эти порывы ветра и смятенное чередование образов. Симфония не угодила критикам, чьей участью было отставать от своего времени,— не понравилась профессорам, один из которых ухитрился объявить ее проникнутой «опасной безнравственностью». Даже Вебер посмел поднять на смех этого музыкального мятежника. Выбор темы, твердо осознанная уверенность в своих силах привели к тому, что Бетховен не заботился на этот раз ни о соотношениях либо размерах, ни о традиционной гармонии и условностях, а повиновался лишь пламенному зову своего гения. В Третьей симфонии создан чудесный героический образ в духе старинных преданий; и если прав «Генрих фон Офтердинген», утверждающий, что прекраснейшим и правдивейшим повествованием будет то, в котором больше всего поэзии,— придется признать, что нет произведения, которое лучше донесло бы до нас облик молодого Бонапарта во всей его жизненной энергии.



К произведениям столь же могучим, вдохновенным и страстным относятся и две фортепианные сонаты: «Аппассионата», посвященная графу Францу Брунsvику, и «Аврора», преподнесенная графу Вальдштейну. Вчерне они были написаны в год завершения «Героической». В первой из этих сонат с самого же начала *Allegro*, в бурном потоке музыки, в предельной ясности тематического развития проявляется огромная изобретательность; однако чистая виртуозность отныне утратила свои права. «Аппассионата» — это гроза либо эпическая битва. Рис утверждал, что финал ее был сочинен в едином порыве после возвращения с прогулки, полной тревожных впечатлений. Этому охотно веришь: трудно найти произведение большей силы вдохновения, более свободное от канонических правил. Одно из тех великолепных мгновений в жизни великих творцов, когда авторитет уже завоеван, гений свободно развивается, а пыл и обаяние молодости не утрачены; для Бетховена таким эпизодом явилась «Аппассионата». Вся она трепещет в своей страстной устремленно-

сти. «Это,— пишет Ленц,— извержение вулкана, разверзшее землю и затмившее дневной свет, заполнившее воздух своими метательными снарядами...» По мысли Бетховена, «Аппассионата» имеет некоторую связь с Сонатой ре минор соч. 31. На вопросы друзей он коротко ответил: «Прочтите «Бурю» Шекспира». Названием своим эта импровизация, то неистовая, то безмятежная, обязана гамбургскому музыкальному издателю Кранцу.

Осенью 1803 года Бетховен дает уроки фортепиано Жозефине Брунsvик; уже четыре года, как она замужем за Деймом. «Это немного опасно»,— пишет она из ее сестер, Шарлотта. Тереза осведомляет своего брата маленькой загадочной фразой: «Он почти каждый день у нас; он дает уроки Pirs; вы понимаете меня, милый мой». «Пипс», «Пеги» — так звали Жозефину в интимном кругу. Граф Иозеф Дейм умер от чахотки в Праге в январе 1804 года; вдова его, также обладавшая очень хрупким здоровьем, последовала примеру венского общества, напуганного событиями, и бежала в Будапешт. Похоже на то, что после замужества Джульетты Бетховен полюбил Жозефину; это происходило в 1804 году и следующей зимой. Коротенькая записка Терезы к Шарлотте подтверждает это предположение. «Но скажите же мне, что будет с Пеги и с Б.....м? — Пусть сама она бережет себя! Я думаю, по поводу нее ты подчеркнула слова в партитуре, которую посылаешь мне: «Сердце ваше должно иметь силу сказать нет»,— печальная обязанность, быть может, самая печальная». Музыкант охотно и подолгу бывал в «Гостинице искусств», где поселились Деймы, неподалеку от знаменитой галереи восковых фигур. Светские успехи Жозефины, ее триумфы на Пратере приводили к довольно бурным семейным сценам. Но когда собираются друзья дома и среди них грузный Шуппандиг, Цмескал и Франц Брунsvик (оба они виолончелисты), то здесь мирно играют квартеты. Столь мало покладистый композитор уступает любым просьбам, любым капризам; для Пеги — для нее одной — он сочиняет песни. После смерти Дейма Бетховен счел себя вправе открыть свою страсть. Однако привлекательная вдовушка ускользнула и окончательно лишила его надежды в начале 1805 года, как показали подробные разыскания Ромена Роллана. Она отправилась в Офен и там, у матери, принимала участие во всевозможных празднествах.

Отныне на первый план выходит Тереза, существо совсем иного нравственного склада. Искренняя, требовательная к себе, с пылкой и беспокойной душой, исполненная сложных чувств, но такая благородная и справедливая! «Вслед за гениями,— писала она,— идут прежде всего те, кто умеет ценить их». Играя сонаты Бетховена, она вскружит голову самому композитору. Впрочем, она может и дирижировать концертом, петь, декламировать. Когда-нибудь мы больше узнаем о ней. Ромен Роллан, изучавший самые интимные, самые секретные документы, воссоздал для нас ее облик: мечтательная, долгое время одинокая, откровенная до резкости, порой впадающая в отчаяние, светская, когда это требуется, но далеко превосходящая обычный уровень молодых женщин ее круга. По-своему смелая, она, несомненно, решилась бы посвятить себя герою, неистовствующему в «Аппассионате». Если верить портрету, написанному для Франца Брунсвика и ныне находящемуся в одном из частных собраний во Флоренции, Бетховен в те годы не лишен был известной привлекательности, невзирая на робость, вызванную болезнью. Лицо его обрело серьезное выражение; в обрамлении буйной шевелюры смягчаются те черты, что могли бы показаться грубоватыми. Глаза под широким выпуклым лбом притягивают к себе; открытый, однако не вызывающий взгляд свидетельствует о благородстве мысли. С годами еще более подчеркнутой станет складка губ, говорящая о непрестанных раздумьях. Украшенный подобными дарами природы, Бетховен смело мог бы преуспеть в толпе поклонников, окружавших всех этих молодых женщин и несколько надоедавших им. Но недуг парализует его.

Он решается изливать свои чувства лишь в импровизациях либо сочиняя музыку в уединении. Его признания, исповеди пылающей души — это «Аппассионата», это «Аврора», любимая соната Мошелеса, ослепляющая богатством и свободой развития, это Романс фа мажор для скрипки с оркестром (соч. 50); вскоре присоединится к ним и Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели соч. 56, который 28 июня 1927 года мы услышали на незабываемом вечере в Парижской опере, в исполнении Корто, Тибо и Казальса. В этом произведении, так же как и в «Авроре», виртуозность играет известную роль: но широкой фразы в начале Largo достаточно, чтобы

выявить родство музыки с сочинениями самого блистательного периода.

Эпоха была словно испугана таким изобилием шедевров, задуманных и созданных всего только за три-четыре года; не кажется ли это каким-то человеческим чудом? И можем ли мы почерпнуть подобный пример в истории какого-либо искусства? Слово гений, слишком часто опошляемое, на этот раз обретает весь свой смысл. Одиноким даже среди друзей, которых его нрав приводил в замешательство, то восторженный, то отчаивающийся, поставленный враждебной судьбой перед ужасной угрозой, поэт более глубокий, чем Шиллер и Гёте, — он повелевает ураганскими вихрями «Героической» или «Аппассионаты». Каковы бы ни были источники его вдохновения, — что слышится нам хотя бы только в Allegro из Сонаты, посвященной Францу, в энергичной разработке тем, то сплетающихся, то противопоставленных? — Душа охвачена страстным порывом; она то покоряется на несколько мгновений, то вновь воспламеняется. Драма, проникнутая чистейшей поэтичностью. Нет здесь ни любования мастерством, ни увлеченности формой: никакого красноречия. Воодушевление вздымается либо спадает, все это — согласно внутреннему побуждению. Пройдя сквозь призму подобной души, всякое чувство, каждая мысль, любое стремление превращаются в подлинную поэзию. Высочайшая горная вершина; девственный снежный покров, свет, ветер...

VI



„Фиделио“

Бесспорно, подлинная история всегда волнует больше, чем любой роман. Бетховен заканчивает сочинение «Героической» весной 1804 года; она выходит в свет в 1806 году. А между тем Мюрат и Ланн 12 ноября 1805 года вступили в австрийскую столицу, Наполеон поселился в Шенбрунне. События следовали одно за другим с молниеносной быстротой. Побежденный при Гогенлиндене и Маренго захотел реванша. Франц II ненавидит революционную Францию и ведет против нее борьбу со времени вызова, брошенного ему Законодательным собранием. Франция разбила его при Жемаппе, разрушила его надежды при деревне Ватиньи, раздавила его армии в Италии и вырвала у него великолепный левый берег Рейна.

Дуэль продолжается, едва прерываемая краткими перемириями; можно подумать, что император подчинился неизбежному, что он покорно признал Наполеона королем Италии; но, как только возникла надежда на поддержку англичан и русских, он в свою очередь бросается в атаку

и, даже без объявления войны, обрушивается всеми своими силами на Баварию, союзницу Франции.

Хорошо известен быстрый ответ Наполеона на это оскорбление. Осенью 1805 года великая армия в течение нескольких недель совершила гигантский прыжок от Ламанша к Рейну. В итоге пятнадцатидневной кампании и изумительного маневра Мак блокирован в Ульме и принужден капитулировать. У Аустерлица — второй подвиг Наполеона: одним ударом он повергает во прах Франца II и Александра. Овладев исторической столицей, куда враг никогда еще не проникал, победитель назначил военным губернатором Вены генерала Кларка и в то же время сохранил отряды гражданского ополчения. Повсюду поддерживается порядок. Оккупационная армия захватила только казначейство и знаменитый арсенал, битком набитый оружием. Вена — это перекресток; Наполеон намерен использовать ее лишь для того, чтобы охранять дороги, которым угрожают его противники. Среди всех этих бурь Бетховен не переставал работать над «Фиделио». Первое представление состоялось 20 ноября 1805 года, спустя неделю после вступления Мюрата, за двенадцать дней до Аустерлица; в подобном сопоставлении дат больше патетики, чем в любых комментариях.



Поразительную историю этой оперы рассказал нам во всех деталях Мориц Куфферат. Известный ученый Эрих Пригер в течение двадцати пяти лет работал над восстановлением первоначальной партитуры. Вообще говоря, от оригинального манускрипта сохранилось мало страниц. Одна из наиболее значительных реликвий — ария Флорестана — находится в берлинской государственной библиотеке.

Кто в наши дни еще знает имя Жана Никола́ Буйи? На первое написанное им либретто Гретри сочинил комическую оперу «Петр Великий». Когда в 1791 году Буйи поставил своего «Юного Генриха» (с увертюрой Мегюля), восхищенная Мария-Антуанетта поздравила автора и подарила ему табакерку; после казни королевы подарок этот хранился в Обществе турских якобинцев. По-видимому, Буйи не отличался стойкостью политиче-

ских убеждений; поочередно он воздавал хвалу всем правительствам.

Избыток чувствительности, которой он обязан прозвищем «слезоточивого поэта», лишал его чрезмерной самостоятельности; его благонамеренная мораль изливалась в «Сказках», «Поощрениях», «Советах». Он выводил на сцену популярных писателей, ученых, полководцев от Тюренна и Декарта до Руссо и Флориана. Буйи заставляет нас вспомнить о Беркене; ему мы обязаны (если только можно быть за это обязанным) пьесой «Фаншон-виеллистка»; Скриб помогал Буйи своим сотрудничеством, а затем взял его за образец. В 1798 году театр «Фейдо» поставил двухактную драму Буйи «Леонора, или Супружеская любовь, подлинное событие из испанской истории», написанную для композитора Гаво и, как утверждают, вдохновленную супружеским героизмом некой жительницы Тура. Действие происходит в государственной тюрьме, в нескольких лье от Севильи. Кто же действующие лица? Дон Фернандо, министр и испанский гранд, первый бас; дон Пизарро, губернатор, второй тенор; Флорестан, узник, первый тенор; Леонора, супруга Флорестана, она же тюремщик под именем Фиделио, первое сопрано; Марцелина, дочь Рокко, второе сопрано; Рокко, тюремный смотритель, первый бас; Жакино, привратник, влюбленный в Марцелину, комический тенор. После дуэта, в котором Марцелина пела:

Уходи, уходи, оставь меня в покое;
Чтобы исполнить все мои желания.
Я вскоре сделаю тебя отцом маленького Фиделно —

Леонора в *Adagio espressivo* возвещала о своих горестях:

Сколько смелости и терпения
Понадобилось мне за эти два года!
Всегда под тяжким бременем новых опасностей,
Тревог, страданий.
Ах! В эту минуту я сознаю,—
Ничто в природе не может сравниться
С этим священным огнем, с этим чувством
Священной лю-ю-бви.

Затем следовал хор «узников всех возрастов»:

Страшимся, страшимся губернатора!

Право, гражданин Буйи не грешил избытком стилистических красот. История еще раз оказалась сильнее романа; после Ста дней г-жа Ла Валетт, желая спасти своего мужа, повторила смелый поступок Леоноры, рисквавшей жизнью, чтобы вырвать Флорестана из тюрьмы, где его удерживал ненавистный Пизарро.

Этот сюжет очаровал благородного Бетховена; впоследствии среди его книг нашли экземпляр партитуры Гаво. Он считал немецких писателей не способными составить хорошее либретто и однажды в присутствии Вебера высказал сожаление по этому поводу. На его взгляд, двумя лучшими либреттистами были Жуи, автор текста «Весталки», и Буйи, на либретто которого Керубини написал оперу «Водонос, или Два дня». Как свидетельствует эскизная тетрадь, со второй половинны 1803 года Бетховен принялся за работу. «Из всех моих детищ,— заявил он,— именно это причинило мне наихудшие страдания». Либретто Зоннлейтнера довольно точно воспроизводит текст Буйи, если не считать того, что переводчик разделил пьесу на три акта. Интересно, что одни лишь наброски составляют том в триста пятьдесят страниц; известно восемнадцать вариантов арии Леоноры «О, приди, надежда» и арии Флорестана «Это дело моей юности». Поражает, с каким трудом Бетховену удается избежать банальностей, когда он пишет для пения, и в то же время — столько свежести и свободы при обращении к инструментальной музыке. В эту пору он помышляет о жепитьбе на Жозефине Брунsvик, ставшей свободной после смерти графа Дейма. Но вскоре иллюзии рассеялись: публикуя в сентябре 1805 года написанную для Пепи песню «К надежде», он вычеркнул посвящение. И все-таки желание вступить в брак, видимо, владело им и проявилось в «Фиделио». Осенью 1805 года сочинение было, наконец, готово для постановки, для того самого первого спектакля, состоявшегося 20 ноября; в роли Фиделио выступила юная Анна Мнльдер, старый Деммер пел Флорестана. Бетховен сам дирижировал оркестром перед полупустым залом; большинство публики составляли французские офицеры. Керубини был в театре. Улыбающийся и недоброжелательный, он изоцирлся в насмешках, не испытывая ни малейшей признательности за то уважение, которое Бетховен неперестанно ему выказывал.

Весной того же года автор «Ахилла на Скиросе» принял приглашение приехать в Вену и написать там оперу для Императорского театра. Несмотря на восторг, вызванный увертюрой, арией «Юные девы с кротким взглядом», долгое время пользовавшейся популярностью, а также знаменитой сценой грозы, двухактный «Анакреон» не завоевал прочного успеха. Вместе с женой и дочерью Керубини поселился на берегах Дуная, сблизился с престарелым Гайдном, успел поставить «Лодоиску» и был занят сочинением «Фаниски», премьеры которой состоялась 25 февраля 1806 года в театре «Кернтнертор», в присутствии Франца II и всего двора. Наполеон не слишком ценил произведения Керубини; передают одну из их бесед.

Император: Я очень люблю музыку Паизиелло: она приятна, она спокойна. Вы очень талантливы, но аккомпанементы ваши слишком громки.

Керубини: Я сообразовался со вкусом французов. «*Raese che vai, usanza che trovi*»¹, — говорит итальянская поговорка.

Император: Ваша музыка производит слишком много шума; музыку Паизиелло приятно слушать; как раз эта меня незаметно убаюкивает.

Керубини: Понимаю; вам нужна музыка, которая не мешала бы размышлять о государственных делах...

Некоторое время композитор искал утешения от этой полуопалы, выращивая цветы; затем он покинул свою страну. Но в Вене он снова встретился с Наполеоном.

Следует ли удивляться неукладу «Фиделно»? Герой Третьей симфонии возник внезапно; в несколько прыжков он набросился на блестящую добычу; не считаясь ни с мучениями своих солдат, ни с самолюбием генералов, он устремился к намеченной цели. В архивах французского военного министерства хранится множество сведений об оккупации Вены. Здесь я нахожу коротенькое письмо из Вены на плотной синеватой бумаге: Мюрат из Линца 3 ноября извещает императора, что беспорядок и смятение в городе возрастают. Из Мелька, 7 ноября, он снова посылает извещение. «Государь, слуга графа Джигулеи, который был здесь задержан, ужинал сегодня вечером с мои-

¹ Бука «Что ни страна, то свой обычай» (ит.).

ми и, выпив лишнее, рассказал, что австрийский император хотел покинуть Вену, но этому воспротивилось гражданское ополчение города и задержало его во дворце как пленника, чтобы принудить к заключению мира. По его словам, растерянность достигла высшей степени, и большинство богатых вельмож выехали бы из столицы, если бы им не помешали это сделать». Из замка Митрау, 8-го: «...Весьма достоверно, что император хотел покинуть Вену и что он был задержан, вопреки его воле, жителями этой столицы, но императрица уехала со всем семейством четыре дня тому назад». 9-го Мюрат извещает о своем намерении возобновить наступление «тем увереннее, поскольку аванпосты уже встретили парламентаря, заявившего от имени австрийцев, что у них есть приказ не сражаться более». «У наших войск не хватает хлеба,—докладывает Сульт,—но я прикажу выдать каждому по бутылке вина. Аббатство Мельк в этом отношении располагает большими запасами». Солдаты Великой армии запасаются провиантом в погребах старинного бенедиктинского монастыря, перестроенного в начале прошлого века; однако они не тронули сокровищ церкви и библиотеки, картин и знаменитого золотого распятия, украшенного драгоценными камнями и жемчугом. 10-го записка, набросанная карандашом, от Себастиани Мюрату, сообщает, что парламентары находятся в трех лье и что враг продолжает отступать. «Я повторяю свое запрещение вступать в Вену,—пишет Мюрат.—Я полагаю, что Ваше величество должны войти первым во главе своей армии». Через военного министра император делает принцу выговор за то, что он не занял позиций согласно приказу. Мюрат оправдывается. «Вступив, согласно Вашим распоряжениям, в теснины Венского леса, я должен был выйти оттуда и продвинуться вперед, чтобы не умереть с голоду».

В тот же день, 10 ноября, Джиюлеи просил Мюрата приостановить продвижение французских войск и дожидаться, чтобы он мог передать Наполеону предложения своего императора. Очевидно, это попытка спасти столицу. 11-го Мюрат просил распоряжений, так как его снова упрекают за слишком стремительное наступление. «Мои позиции таковы,—объясняет он,—что я уже в Вене, поскольку ворота охраняет гражданское ополчение, а я нахожусь не более чем в одном лье от них; и в то же время на самом деле меня там нет, так что император не сможет исполь-

зовать это как повод, чтобы не заключить мир». Сульту также досталось за некоторые ошибки в маневрировании.

Несмотря на все свои обещания, Мюрат вошел в Вену первым, за что и получил жестокую нахлобучку. Он оправдывается в длинном послании от 21 брюмера (12 ноября). «Письмо господина Маршала и Министра опечалило меня; письмо Вашего величества повергло меня во прах, и все же я не заслуживаю столь жестокого обхождения... Мой поход на Вену имел своей целью выиграть в быстрой у Русских, о которых мне доносили, что они продвигаются к Вене, — воспрепятствовать их соединению с корпусом Мерфельдта, бежавшим от маршала Даву, наконец, — заставить германского императора подписать все условия, какие Вашему величеству угодно будет продиктовать ему. Вот, государь, что привело меня в Вену, а вовсе не честь войти туда первым». В тот же день в донесении, отправленном императору генералом Мутоном из Хюттельсдорфа, сообщается, что «жители сбегаются толпами, чтобы поглядеть на солдат».

13 ноября (22 брюмера XIV года) город был оккупирован французами; он был захвачен хитростью в последний момент. Генералам Бертрону и Муасселю, а также адъютанту Мюрата, командиру эскадрона Лянюссу было поручено овладеть мостом; они выступили во главе 9-го и 10-го гусарских, 10-го и 22-го драгунских полков, с тремя пушками, и продвигались так стремительно, что застава, преграждавшая им путь к мосту, была быстро окружена, а два караульных поста еле успели удрать. Гусарам удалось захватить человека, собиравшегося пустить сигнальную ракету. Чтобы избежать пожара, который должен был вспыхнуть на левом берегу, войска остановились. Бертран, Муассель и Лянюсс пошли одни; их изрешетили бы картечью, если бы они не крикнули канонирам, что направляются к командующему вражеской армией; тогда их пропустили. Точно так же маршал Ланн, беседуя с австрийцами, помешал им открыть пушечный огонь. Представляясь Мюрату, князь Ауэрсберг просит о чести быть представленным Наполеону и заявляет: «Я в большей степени француз, чем вы могли бы подумать». Собственно-ручной рапорт Мюрата, в котором приведены все эти факты, носит пометку — «из главной квартиры в Вене, 22 брюмера XIV года, девять часов вечера». И в приписке принц добавляет: «Я отправлюсь завтра в три часа

утра». Генерал Юлен назначен плац-комендантом. Комиссару-распорядителю Матье Фавье поручена интендантская служба и проверка складов. Генерал Муассель командует артиллерией. Генерал Макон становится комендантом Шенбрунна; дивизия Опуля расположилась в городе вместе с бригадой из дивизии Сюше. «Жители Вены не показали себя сколько-нибудь встревоженными нашим визитом,— пишет Мюрат в своем рапорте от 13 ноября,— они толпами устремлялись нам навстречу. Ваше величество ожидают с самым горячим нетерпением».

Записка без даты, написанная незадолго до вступления в Вену (сам Мюрат дополнил ее двумя строчками), подтверждает, что венцы проявляют весьма благоприятное отношение, многие из «знати» осуждают правительство, в том же смысле высказываются и купцы, окрестные власти требуют у французских войск защиты от грабителей. «Некий богатый человек вчера сказал: «Ну что ж, пусть Наполеон управляет нами, раз он правит так хорошо!» — Мюрат старается льстить с тех пор как Наполеон разбил его. «Он утратил мужество, энергию, жизнь,— пишет Бертрам,— он потерял голову». Врагов ли, соотечественников,— герой Третьей симфонии всех подчиняет своей воле.

Наполеон потрясал воображение, проверяя аванпосты в два часа пополудни, лично пресекая упущения в несении службы. Он поселился в Шенбрунне. Он сурово наказал некоего офицера 2-го кирасирского полка, который «позволил себе обесчестить имя Француза, взяв контрибуцию в свою пользу» (Ежедневный приказ 25 брюмера). 24-го назначен губернатором генерал Кларк, бывший начальник штаба Рейнской армии. Дарю получает должность главноуправляющего Австрией. Германский император отступил в Оломоуц. 20 ноября (29 брюмера), в самый день представления «Фиделио», приходит известие, что австрийская армия эвакуировала весь Тироль; один лишь корпус принца де Роина благородно отказался сдаться. Из своей главной квартиры в Брно Мюрат сообщает: войска направляются на Аустерлиц,— уже появилось это громкое название. Никогда еще император не был более страшен для своих собственных маршалов; мы уже читали признания Мюрата, Бертрана, подобные тем, которые получал когда-то Людовик XIV. Одно лишь строгое слово бросает в дрожь, недовольство приводит в

отчаяние. 27 брюмера (18 ноября) Ланн пишет из Ольковица: «Я прошу Ваше величество разрешить мне сказать, что я крайне тревожился всю ночь, увидя его вчера в дурном настроении. Я опасюсь, не произошло ли это оттого, что я открыл ему все свои мысли по поводу усталости солдат. Вашему императорскому величеству известны мои чувства, Ваше величество должны знать также, что в моих жилах нет ни единой капли крови, которая не была бы готова пролиться во славу императора. Я откровенно говорю Вашему величеству, что я был расстроен до такой степени, что, если бы гренадеры могли бы еще идти вперед, а враг продолжал бы обороняться, я сам бросился бы на него».



Теперь можно понять, что первое представление состоялось в условиях, мало благоприятствовавших успеху. Мюратовский офицер, воспитанный в духе революционной идеологии, либо, как это бывает в среде военных, в походах освободившийся от тирании идей, — не может найти в спектакле ничего, что ему понравилось бы, исключая военный марш и несколько трубных сигналов. Французский классицизм, продвинувший свои передовые посты вплоть до Вены, столкнулся здесь с лирикой старой прирейнской Германии; поэтические излияния, вызванные самыми простыми чувствами любви к семье, к познаниям, к свободе, выражаются в пространных одах, которые возносятся от плодородной почвы к небесам. Сама венская критика оказалась суровой. Корреспондент «Freimüthige»¹ констатирует неудачу и стремится объяснить ее. «Мелодия вымучена и не имеет той страстной выразительности, удивительной и неотразимой прелести, которые захватывают нас в творениях Моцарта и Керубини. Если в партитуре и заключено несколько красивых страниц, это все же далеко от того, чтобы быть сочинением не скажу совершенным, но попросту удавшимся». Лейпцигская «Gazette du monde élégant»² признается в своем разочаровании. В том же городе «Allgemeine Musik-

¹ «Прямодушный» (нем.).

² «Газета эlegantного мира» (фр.).

zeitung»¹ ставит произведению в упрек «недостаток оригинальности, банальность увертюры, длинноты и повторения в вокальных номерах». Некоторые из этих претензий довольно любопытны. Лейпцигский критик удивлялся, что автор наделил воссоединившихся наконец супругов столь пылкой радостью вместо спокойного и умиротворенного чувства, более приличествующего обстоятельствам; это означало непонимание целомудренного и одновременно страстного бетховенского характера, непонимание пылкости, которую Бетховен придавал всем проявлениям любви. Не возбраняется предположить, что, создавая знаменитый дуэт, да и вообще всю партию, он думал о Жозефине Брунsvик, о счастье брачного союза с ней, а быть может, уже мечтал о Терезе. Рецензент «Allgemeine Musikzeitung» объявил «полностью неудавшимся» и хор узников, вновь обретающих солнечный свет.

То было еще одно свидетельство непризнания новаторства бетховенского гения, новаторства бетховенской драматургии. Когда на фоне мягкого звучания аккордов один за другим выходят одетые в лохмотья, обросшие бородами узники, и когда в хоре, проникнутом искренней поэтичностью, они *sotto voce* прославляют красоту небосвода, радость дышать свободно, выражают свой ужас перед мрачной тюрьмой; когда у них возникает, — чтобы вскоре вновь исчезнуть, — надежда на свободу и покой, — все то, что Бетховен передает с такой волнующей непосредственностью, — в этом его преклонение перед жизнью; он уже набрасывает гимн к радости. Поразительно, как мог некий английский путешественник, присутствовавший на спектакле, найти эту музыку трудной, сложной; друзья композитора во главе со Стефаном Брейнингом, чтобы подогреть рвение слушателей, должны были распространять в театральном зале стихотворение, прославляющее автора оперы. Исследуя «призыв Леоноры» в первой редакции, восстановленной Пригером, Ромен Роллан замечательно характеризует «величественную песнь, гимн надежды среди скорби, мольбу израненных сердец, которую никто из нас никогда не сможет передать или слушать без скрытых слез».

¹ «Всеобщая музыкальная газета» (нем.).

То, что нас изумляет, когда мы знакомимся с первой редакцией «Фиделио», — это стремление Бетховена подчеркнуть лирические элементы сюжета; стремление, которому он позднее всецело отдается в «Торжественной мессе» и в Девятой симфонии. Даже в театре он проявляет себя гораздо больше как поэт, нежели как драматург. Первоначальная увертюра, та, что в наше время именуется «Леонора № 2», развивается с полнотой и оркестровыми богатствами симфонии. Несомненно, тот либо иной дуэт или трио, ария Марцелины, песенки Рокко — все это освященные обычаем номера, необходимые в добропорядочном зингшпиле. Моцарт и Керубини узаконили традицию. В своем замечательном исследовании, поэтичном и в то же время глубоко научном, Ромен Роллан утверждает, что «Фиделио» вдохновлен музыкой французской революции, в частности Мегюля. Но, чтобы услышать подлинную бетховенскую речь, достаточно одной лишь фразы, предшествующей знаменитому квартету, — нежного звучания альтов и виолончелей в нескольких тактах *Andante*, перед тем как начинает петь Марцелина. И еще: после чисто итальянской напыщенности партии Пизарро, когда Леонора, предупрежденная об опасности, принимает героическое решение, — как по-бетховенски выразителен ее призыв. Наслаждаясь этими страницами, где мы вновь обретаем Бетховена — автора сонат и симфоний, где вырисовываются мотивы, знакомые по Фортепианному концерту соль мажор, — можно охотно принять и уступки устаревшим приемам, некоторые недочеты либо пробелы в оркестровке. С точки зрения драматургии проявлено много изобретательности, приведшей к совершенно новым сценическим эффектам, — например, квинтет солистов, соединенный с хором узников, прощающихся с дневным светом. «Большой ансамбль во втором акте «Тангейзера», — пишет Мориц Куфферат, — сочетание голосов и полиритмия в «Лоэнгрине», так же как и септет из «Гугенотов» и многое другое, ведуг свое начало непосредственно от «Фиделио». Но лирика, нежная и мягкая поэтичность преобладают здесь во всем; Ромен Роллан исследует ее, не разрушая музыкальной конструкции; дуэт Рокко и Леоноры (эпизод, когда они роют подземный ход в тюрьме), по верному замечанию Венсана д'Энди, написал в сонатной форме; поиски звуковых красок, — например, применение гобоя, чтобы оттенить жало-

бы Леоноры, или литавр, как в Четвертой симфонии,— указывают, что Бетховен в эту пору работает над развитием оркестровых средств выразительности. В спектакле 1805 года не было еще обширного финала, введенного в новом варианте 1814 года,—радостного благодарственного гимна, который поется на маленькой крепостной площади, у подножия статуи дон Педро Справедливого. В том виде, в каком опера была предложена венской публике (Карлу Черни поручили сделать фортепианное переложение), какой мы узнали ее после восстановления первоначальной редакции, она представляла смелую и настойчивую попытку Бетховена овладеть законами оперной сцены. Этим он отдал дань устремлениям, изведенным всеми — или почти всеми — великими музыкантами, хотя подобное поле деятельности и требует для величайших из них некоторых компромиссов. Бетховен потерпел неудачу, несмотря на мастерство, с которым он воплощал свой драматургический замысел, несмотря на похвалы, вызванные знаменитой сценой с пистолетом. Но сочинение это, наиболее близкое его сердцу, очень органично связано со всем бетховенским творчеством в целом. Бетховен наметил пути развития современной оперной драматургии именно потому, что он обратился к простым образцам античного дифирамба и сделал поэтическое начало главенствующим, насколько допускало сценическое действие. И чем глубже мы проникаем в истинную сущность, в страстную искренность его творения, тем больше оно волнует нас.

Тенору Иозефу Августу Рекелю (он скончался в 1870 году) было двадцать три года, когда автор «Фиделио» обратился к нему; из его рассказа мы узнаем, при каких обстоятельствах Бетховен согласился переделать свое произведение. Дело происходило во дворце князя Лихновского в декабре 1805 года. Концертный зал, ярко освещенный многочисленными бра, украшенный картинами великих мастеров и шелковыми драпировками... Княгиня, уже немолодая и болезненная, но радушная и кроткая женщина, сидела за фортепиано, рядом с ней — Бетховен, держа на коленях тяжелую партитуру своей оперы; здесь присутствовали поэт Маттеус фон Коллин, надворный советник Брейнинг, исполнители произведения. Композитора упрашивали сократить несколько растянутых эпизодов в первых двух актах, но он отказывался; он хо-

тел убежать, и лишь одной княгине удалось убедить его: напомнив Бетховену о его матери, она умоляла не обрекать себя на неуспех. «Этот великий человек, чей облик обладал поистине олимпийским величием, — говорит Рекель, — долго стоял перед ангелоподобной почитательницей его музыки; затем, откинув рукой длинные пряди волос, ниспадавшие на его лоб, как если бы прекрасная мечта проникла в его душу, он воскликнул, разрыдавшись, подняв к небу взволнованный взор: «Я хочу этого... я хочу все... все сделать: для вас, для моей матери!»

Когда Бетховен, таким образом, покорился необходимости изувечить сочинение, которое он вынашивал в течение двух лет, наиболее дорогое ему среди всех, «sein liebes Schmerzenskind»¹, был месяц Аустерлица. Столица вновь наслаждалась полным спокойствием. Нам удалось разыскать брошюру, изданную в 1805 году в Париже, у Сольве: «Беглый взгляд на Вену, по письму одного из высших чинов Великой армии». Благодаря этому документу перед нами предстает город той эпохи: довольно грязные улицы, где тротуары устроены на том же уровне, что и мостовые; улица по прозванию Глубокая канава; смешение всевозможных народов — австрийцы, поляки, турки и венгры, казаки и калмыки; дома, второй этаж которых обычно принадлежит казне и служит для квартир дворцовых чиновников; знаменитое место гуляний Грабен, где собираются празднующиеся, полицейские сыщики и женщины определенного сорта, не отличающиеся неприступностью; старинные монастыри, превращенные Иозефом II в казармы; предместья с маленькими палисадниками, которые разводят мастеровые, выходцы из Штирии; таверны, — по распоряжению полиции они закрываются в 10 часов вечера; греческая кофейня в Леопольдштадте. Поселившихся здесь французов удивляют всевозможные ограничения и проявления тирании во всем, что касается общественной жизни; после смерти Иозефа II восстановлены формы управления, напоминающие о временах Карла V. Автор «Беглого взгляда» — моралист в духе Руссо — особо отмечает большое количество домов терпимости и распространение известной болезни, ответственность за которую каждая страна возлагает на свою соседку. В ре-

¹ «милое дитя его страданий» (нем.).

зультате войны разрушено много фабрик, не хватает сырья. Новых пришельцев поражает множество запрещенных книг, ничтожное число газет, убожество преподавания в средних учебных заведениях; впрочем, в учительских семинариях можно встретить новшество — преподавателя физического воспитания. Здесь, заявляет автор брошюры, «нельзя ожидать чего-нибудь крупного в литературе и искусствах. Все ростки талантов придушены». Вскоре такое же мнение высказала и госпожа де Сталь. Зато в смысле развлечений город кажется единственным в своем роде. После службы французские военные отправляются в прославленный арсенал; здесь в полном вооружении выставлены многочисленные фигуры, изображающие представителей правящей династии, здесь показывают доспехи Готфрида Буйонского, его кольчугу, щит, пунцовую шапку с золотым шариком, которую он носил в Иерусалиме, из чувства смирения не желая появляться там в королевской короне. Посетители останавливаются перед вещами, принадлежавшими Густаву-Адольфу: проколотая насквозь безрукавка буйволово́й кожи, черная шляпа, загнутые поля которой снесены выстрелом как раз на месте черепа. Вот и все, что осталось от героя... Но французские офицеры бывают также в аллеях Аугартена и Пратера, где столько итальянских таверн и буфетов в китайском вкусе, — пристанищ мошенников и хорошеньких девиц; полно богатых экипажей — кабриолеты, фиакры, шарабаны по американской моде. На этих гуляньях толпятся князья и бюргеры, монахи и гризетки. Бывают и происшествия: жулик сорвал чей-то шитый золотом чепчик. Музыка звучит повсюду: это подлинная страсть местных жителей. Везде также и рестораны. Венская поговорка гласит: «Да здравствует любовь, — но лишь после обеда!»

Замкнувшись на несколько дней в Шенбрунне, Наполеон отвергает соблазны легкомысленных развлечений столичной жизни. Он увлечен своим движением; после броска на Вену — прыжок к Аустерлицу.

На время я покидаю композитора. Меня влечет одна из моравских равнин, обрамленная величественными елями; я хочу видеть, что делает здесь гений, который менее всего походит на Бетховена, но в Третьей симфонии преследует ее автора неотвязно; я хочу видеть ручей, позлащенный лучами декабрьского солнца, праценское плато,

хранящее кровавый след одной из ужаснейших битв столетия. Но совсем не потому, что трагические события тех декабрьских дней все еще представляют непреходящий интерес для наших учебников истории. Полководец воздействовал на свои войска, внушив им поистине мистическую веру, заставившую преодолеть любые опасности, любую усталость, заставившую выполнить присягу до конца; убежденный в преданности солдат, он разработал свой план среди шумного бивуака с той же точностью, какая, казалось бы, достижима лишь в тиши кабинета; угадав намерения противника, словно они были предначертаны им самим, он сумел и дерзнул заранее объявить о направленном против него маневре и о своем сокрушительном ответном ударе; вся диспозиция предписана им сообразно заблаговременно учтенному промаху противника; и во всем этом проявилось могущество разума. Потрясает образ воина, который еще до восхода солнца покидает свою палатку, чтобы объехать поле будущего сражения и самому распознать, осуществится ли его дерзновенное предвидение. Печать размышления лежит на его лице, молодом и в то же время сильным; спустя несколько месяцев в Сен-Клу Гудон уловил выражение поэтического порыва, свойственного Наполеону. Сражение при Аустерлице — это силлогизм, наиболее точный среди всех остальных. К этому человеку также можно отнести — хотя бы частично — то, что Гёте сказал о Бетховене: «Никогда я не видел художника более сосредоточенного, более энергичного». Здесь на месте я узнал солнце Аустерлица: декабрьским утром брызнувший свет заливал расположенные в центре дивизии Вандамма и Сент-Илера; едва лишь золотые лучи прорезали туман, войска появляются на склонах Працена, быстрые и молчаливые, ни единым ружейным выстрелом не отвечая на залпы, которыми их встречают с высот. Взмахом топора, вложенного им в руки Сульта, Наполеон разрубил и оторвал друг от друга армии двух императоров. Предвидение осуществилось в желанном месте, в желанное время. Разум победил педантизм, слепое пристрастие к схеме. Смотря по обстоятельствам времени либо места, Наполеон предоставляет второстепенным эпизодам возможность развиваться на своем правом и левом флангах, чтобы не отвлекаться от основного замысла, простой идеи. Мы видим, как его сподвижники отбиваются с переменным успехом на отведенных им позициях, тогда как

он, сквозь грохот, сквозь смерть, отказываясь замечать раненых,— издан приказ оставлять их на месте,— преследует свою идею, достойную ученика Декарта; ее успех зависит от маневра Сульта. В иные мгновения рукопашная схватка становится всеобщей и такой запутанной, что теряется всякое ощущение целого. Его разум на страже. Известны слова в классическом духе, сказанные им Раппу: «Я вижу там замешательство, отправляйтесь и наведите порядок». Один-единственный человек воодушевляет сражение и руководит всей этой утренней резней. Стремясь завершить ее, овладев положением, победоносный повсюду, — в момент, когда напряжение всех сил могло бы ослабеть, он использует ужасающую возможность захватить в ловушку то, что осталось от целой армии! Нельзя не изумиться подобной обостренности человеческих способностей. И в этом сказался гений — по своей логичности, ясности и смелости гений истинно французский. Но каков же итог? За несколько часов декабрьского утра уничтожено двадцать тысяч человеческих жизней. Спустя десять лет — подписание Венского трактата. Наша граница обречена оставаться открытой для будущих вторжений. Ворота Парижа зияют. И с тех пор идут почти все наши бедствия.

В то же время Бетховен, занятый сочинением Четвертой симфонии, в своем поклонении Терезе задумывает великолепную песнь любви, где звучание скрипок и нежные голоса флейт подчеркнуты легкими ударами литавр.

В Вене Наполеон принял более или менее добровольные изъявления верности жителей берегов Рейна. Маршал Лефевр возглавляет 2-й резервный корпус Великой армии и национальные вооруженные силы департаментов Баварских альп, Рейна и Мозеля, Рура. В архивах французского военного министерства хранится прокламация, в которой маршал извещает, что он отправил одного из своих офицеров к «величайшему из героев» с заверениями в преданности национальной гвардии Рейнской долины. «Император принял эту присягу в самой Вене, — пишет Лефевр, — в присутствии представителей другой национальной гвардии, которую он приказал организовать в этой древней столице воинственной державы: там, под начальством французского генерала, они служат делу Франции так же, как и вы на берегах Рейна. В Вене нет иного гарнизона, кроме состоящего из ее собственных жителей;

там царствует мир, имущество не потерпело никакого ущерба; промышленность и торговля не пострадали; город, где предстояло столкнуться ярости двух армий, не увидел даже ничтожной стычки ввиду невозможности защищать его».

Наполеон и Бетховен в таком близком соседстве! Какой повод, чтобы возбудить наше воображение! Впрочем, подобно автору «Беглого взгляда», который из здравствующих композиторов упоминает только Гайдна, император не знает того, кто посвятил ему произведение грандиозных масштабов. Если Наполеону требуется капельмейстер для придворных концертов, он приглашает Керубини. Вплоть до самой Варшавы он довез с собой Паэра, сочинившего оперу «Элеонора» на тот же сюжет, что и Бетховен. Как раз в эту пору поэт Грильпарцер встретил композитора на музыкальном вечере у своего дяди Иозефа Зоннлейтнера. Этот последний, сын известного венского юриста Кристофа Зоннлейтнера, занимал видное положение в обществе. Он был одно время окружным комиссаром, затем секретарем придворного театра, правительственным советником, был одним из основателей Общества любителей музыки, а также консерватории, коллекционировал партитуры и музыкальные инструменты. В конце прошедшего столетия Зоннлейтнер издавал «Венский театральный альманах», изобилующий интересными сведениями. По его инициативе предполагалось выпускать музыкальные сборники, в которых печатались бы произведения старинных и современных композиторов. В самый год смерти Бетховена Зоннлейтнер открыл знаменитый Санкт-галленский антифонарий, написанный немцами (то есть музыкально-стенографическими знаками). Музыковед Гуго Риман считает эту рукопись копией сборника антифонов, составленного в VIII веке по приказанию Карла Великого.

Так же как и его отец, ученый юрист, Иозеф Зоннлейтнер страстно любит музыку. Автор «Лодоиски» и «Фаниски» был у него в тот вечер, о котором рассказывает молодой Грильпарцер. Зоннлейтнер пригласил и высокообразованного аббата Фоглера, известного теоретика-контрапунктиста, учителя Вебера и Мейербера; к тому времени Фоглер сочинил уже оперу «Замори» и выпустил в свет свое «Руководство к изучению гармонии». Внимательно наблюдает Грильпарцер за Бетховеном, находя-

щимся в расцвете сил; худощавый, изящно одетый, в очках (он был близорук), композитор терпеливо слушает нескончаемую импровизацию аббата на какую-то африканскую тему.

29 марта 1806 года в театре «An der Wien» «Фиделио» был поставлен в обновленном виде: Бетховен сократил и переделал увертюру (теперь она стала «Леонорой



Шредер-Девриент в роли Леоноры.
Рисунок 1822 г.

рой № 3»), с намерением придать ей больше драматической силы. «Леонора № 1», написанная в 1805 году и игранная лишь в узком кругу слушателей, была издана только в 1832 году (соч. 138). Для возобновления оперы в 1814 году Бетховен сочинил еще и четвертую увертюру в ми мажоре. Его разногласия и ссоры то с бароном Брауном, директором театра, то с исполнителями мало способствовали успеху произведения. Тем не менее артисты во главе с Рекелем отстаивали спектакль как только могли, чтобы обеспечить автору хоть какой-нибудь доход; если ложи и кресла были заняты, то дешевые места все же пустовали — в то же время толпы народа теснились на

представлениях опер Моцарта. Бетховен приходил в иступление и яростно ругал барона Брауна. «Я пишу не для толпы, — рычал он, — я пишу для просвещенных людей». И когда ему попытались разъяснить, почему сборы оставались такими скромными, он закричал: «Верните мне мою партитуру! Я хочу мою партитуру!» С бароном Бетховен был давно уже знаком; он посвятил его жене две фортепианные сонаты (соч. 14) и прелестную Сонату для фортепиано и валторны. Никакими мерами нельзя было успокоить его. Подобно Наполеону, Бетховен ожесточенно требовал беспрекословного уважения ко всем своим замыслам. Стефан Брейнинг писал: «...ему понадобится некоторое время, чтобы прийти в себя, ибо манера обращения с ним причинила большой ущерб той страсти, тому упоению, с которыми он предается работе». Впрочем, Бетховен отдавал себе отчет в глубоких причинах своей неудачи. Зейфрид передает слова, сказанные им однажды какому-то саксонскому дипломату: «Мой «Фиделио» не был понят публикой... Я знаю, что моя подлинная стихия — это симфония. Когда я слышу что-либо внутренним слухом, это всегда большой оркестр». Так композитор еще раз раскрыл свою сущность более верно, чем в будущем делали это самые искушенные знатоки.

Но, по крайней мере, вознаграждали ли Бетховена за все изведенные им театральные невзгоды события его личной жизни? Несколько летних месяцев 1806 года он провел в Мартонвашаре, у своих друзей Брунсвиков; по преданию, там он обручился с Терезой. Минуло десять лет, как графиня приехала со своими дочерьми в Вену и поселилась в гостинице «Серебряная птица», и с того самого дня романтические судьбы композитора словно связаны с этой семьей. Три сестры: Мария-Тереза, Жозефина, Шарлотта; их брат Франц; Джульетта Гвиччарди — их кузина. Бетховен дает Терезе уроки игры на фортепиано, исправляет недочеты в технике; чтобы развлечь ее, рассказывает о мелких театральных происшествиях, провожает на утренние концерты в Аугартен. Но Тереза — из трех сестер наименее приверженная к светской жизни — долгие месяцы проводит в деревне; только из писем узнает она о семейных вечерах, на которых Бетховен соглашается играть, о нежности, проявляемой им к Жозефине. Не то чтобы Тереза пренебрегала развлечениями! Андре Хевеси

опубликовал записку, в которой она требует у Шарлотты пару белых башмачков для маскарада; здесь же она излагает свой взгляд на жизнь: «Жить и быть любимой; все остальное — ничто». Одна за другой проходят эти цветущие юные девушки в жизни Бетховена; не следует пытаться рисовать их образы слишком отчетливыми штрихами. Кажется, что если они и не были натурами слишком страстными, то, во всяком случае, оказывались весьма восприимчивыми к проявлениям любовных чувств. Порой на горизонте поместья Мартонвашар появлялся, в промежутке между двумя сражениями, некий венгерский офицер; сестрицы взволнованы, они поздравляют либо утешают друг друга; здесь слушают музыку Гайдна, Бетховена, читают Шиллера. Обо всем, что происходило в этом кругу, сохранившиеся документы говорят так неясно, так туманно... Неохотно пользуешься ими. Не лишено правдоподобия, что, потерпев неудачу у более чем развязной кузины и молодой вдовушки, плотно окруженной толпой поклонников, застенчивый Бетховен избрал своим прибежищем общество Терезы; некоторая угловатость избавляла ее от особенно настойчивых ухаживаний молодых венцев — покорителей сердец. Банальная гравюра на юбилейной выставке в Ратуше дает нам лишь очень мало-выразительный образ, без характерных черт. Однако мы знаем, — и когда-нибудь лучше узнаем это, — что Тереза душевно была бесконечно богаче своих сестер и кузины. Она страдала: офицер, которого она любила, был убит в сражении с французами. Даже плохо зная ее, можно различить в духовном облике Терезы особенности, присущие героическим характерам. Кто первый из них решился на признание? Известен рассказ Терезы: воскресный вечер, светит луна; Бетховен, за фортепиано, берет несколько аккордов в басах, затем с таинственной торжественностью как бы предостерегает мелодией Себастьяна Баха: «Если ты хочешь отдать мне свое сердце, пусть это сначала будет втайне, пусть никто не сумеет разгадать нашу общую мечту!» Графиня Брунsvик и приходский священник задремали, — это весьма благоразумно с их стороны; Франц задумался; Тереза трепещет. Вернее всего, эпизод этот должен был предшествовать пребыванию Бетховена в Мартонвашаре в 1806 году, ибо в ту пору, когда происходит объяснение с Терезой, он пишет «Фиделио» и словно озаарен им. Искренняя, пылкая душа Терезы взволнова-

на. «До тех пор я походила на ребенка из волшебных сказок, который подбирает камушки и не видит прекрасного цветка, растущего на его пути». Она отказалась ответить на признания великого герцога тосканского, но открыла свое сердце гению.

Джульетта, Жозефина, Тереза. Каждой из них поочередно Бетховен отдает свое робкое и тревожное чувство. Но которой же из них написал он три пылающих страстью письма («Мой ангел, мое все, мое я!»)? Три письма, или, вернее, одно письмо, написанное в несколько приемов. Теперь и я гляжу на десяток исписанных карандашом страничек, хранимых в Берлинской государственной библиотеке; Тайер опубликовал их со всей тщательностью. Невозможно проникнуть в тайну этих листков. Почерк, сначала четкий, мало-помалу становится беспорядочным и под конец почти столь же неразборчивым, как и в разговорных тетрадах. Знаменитая первая фраза: «Mein Engel, mein alles, mein ich»¹ — начертана спокойной, как бы отдохнувшей рукой. Последние слова: «Ewig dein, ewig mein, ewig uns»² — сопровождаются полными смятения росчерками. Кажется, перед нами соната, с ее Andante, Presto и финалом. Ромен Роллан доказал, что письмо написано в 1812 году. Но для кого оно предназначалось? Кто была эта Бессмертная возлюбленная, которую Бетховен так давно и так нежно любил, сожалея о невозможности навсегда соединить с ней свою жизнь?

Хотелось бы расспросить тот уголок Венгрии, где расцвела эта идиллия, где Бетховен, по-видимому, закончил сочинение «Аппассионаты». Мартонвашар расположен километрах в тридцати от Будапешта, на обширной равнине, омываемой Дунаем, в самом сердце пущи, почти столь же безлесной, как и наш Бос, в местности, где свирепствует лихорадка. Пыльная дорога пересекает этот городок с его низенькими домиками, выбеленными или окрашенными охрой, ничем не отличающийся от любой венгерской деревни. Суэта и шум, неугомонные ребятишки, торжественно шествующие гуси с негнушимися шеями, стада свиной — всем этим загромождено шоссе, окаймленное жиденькими акациями. Неожиданно в центре местечка

¹ «Мой ангел, мое все, мое я» (нем.).

² «Навеки твой, навеки мой, навеки наш» (нем.).

люющие храмами и стелами,— все эти творения Иозефа II и Пюклер-Мускау. Из чувства дочерней любви Тереза воздвигла на холмике эту урну; здесь она посвятила себя в «Жрицы Истины» и неуклонно сохраняла верность своему обету... Обильная каменная резьба несколько прикрывает банальность фасадов. Впрочем, в самом доме не осталось ничего, что напоминало бы о Бетховене; его фортепиано перевезли в будапештский музей; все комнаты реставрированы; говорят, во время перестройки замка было замечено, что комнаты Терезы и ее гостя сообщались между собой. Весьма незначительная и весьма спорная улика.

У этого поместья есть своя история; оно принадлежало старшей ветви графов Брунсвик-Коромпа; императрица и королева в 1762 году отдала его во владение Антона I, дедушки Терезы. В то время турки занимали весь край и опустошали его. Только под управлением графа Франца, сына Антона II и брата Терезы, замок принял свой облик, в котором он сохранился до наших дней. Стех пор усадьба превратилась в райский уголок. Ромен Роллан отмечает в этой семье «богатую культуру и утонченный вкус; любовь к искусству, наукам и особенный интерес к педагогике»; по-видимому, среда либеральная; отец Терезы живо интересовался американскими повстанцами; сама она заявляет, что прониклась восхищением к Вашингтону и Франклину. В 1899 году, со смертью графа Гейза, род угас; имение было приобретено эрцгерцогом Иозефом, затем Эугеном Дрезером, воспоминания старины рассеялись. Однако из «Мемуаров» Терезы мы знаем, что на романтической поляне каждая липа получила имя какой-либо приятельницы или друга. Бетховен также имел свое дерево, где было вырезано его имя; в 1919 году, во время революционного кризиса, оно было срублено. Вместе с замком продали и превосходное собрание предметов искусства, где фигурировал портрет композитора, — позднее он принадлежал маркизе Каппони и был увезен во Флоренцию. Лишь несколько строк из «Мемуаров» графини Терезы касаются пребывания Бетховена. «И тогда заключена была с ним искренняя, сердечная дружба, которая длилась до самой его смерти, увы, преждевременной. Он приехал в Буду, так же как и в Мартонвашар, и был принят в наше общество-республику, членами которой были благовоспитанные господа и дамы». Помимо

этого, Бетховен приезжал в Венгрию несколькими годами раньше; 7 марта 1800 года он дал концерт в театре Буды, получивший горячую оценку в «*Magyar Kurir*»¹; он побывал у князей Эстергази в Кишмартоне (ныне Эйзенштадт, в комитате Шопрон или Эденбург). Обстановка там намного пышнее; в Эстергазе, точнее — в парковом театре, исполнялись произведения Гайдна; неподалеку от Эйзенштадта и большого замка (перестроенного и расширенного семьей Эстергази в 1805 году) в Мария-Эйнзидель будет погребен прославленный капельмейстер княжеской капеллы; несомненно, Бетховен пожелает совершить паломничество, освященное с тех пор традицией.

О помолвке с Терезой мы располагаем лишь самыми смутными указаниями. Была ли она Бессмертной возлюбленной, как считает Тайер? Наиболее осведомленные исследователи, как Ноль и Тенгер, противоречивы, либо были опровергнуты. Автобиография Терезы, изданная Ла Мара в 1809 году («*Das Geheimnis der Gräfin Brunszwik*»)², писалась по меньшей мере спустя сорок лет после события, которое больше всего интересует нас в этом жизнеописании. Тереза скончалась 17 сентября 1856 года; ее имя, события ее жизни послужили темой множества романов. Можно надеяться на какие-то новые сведения в результате исследований, предпринятых Марианной Чеке, заботливой хранительницей университетской библиотеки в Будапеште. В связи с тем, что исполняется сто лет с того дня, как графиня Брунsvик основала в 1828 году первые в Венгрии детские ясли, министр народного просвещения, почтенный граф Клебельсберг постановил выпустить комментированное издание «Дневника» Терезы. Можно лишь благодарить его; эта исповедь, написанная по-немецки, занимает более тридцати томов, к которым надо прибавить тридцать пять папок с различными заметками. Ценнейшие документы эти принадлежат внучатой племяннице Терезы, г-же Ирене де Джерандо, урожденной графине Телеки. До настоящего времени не обнаружено ни одной строчки, которая позволила бы предположить, что между Терезой и ее гостем было нечто большее, чем искренняя и сердечная дружба. В двадцати уже изучен-

¹ «Венгерский курьер» (венг.).

² «Тайна графини Брунsvик» (нем.).

ных томах нашлось только пять довольно банальных высказываний о Бетховене; только в пятом из них содержатся некоторые интересные замечания. Тереза хвалит характер своего друга, те черты его, которые ценим и мы. «То, чего он хочет, он хочет страстно, но хочет он только хорошего». Одна, казалось бы, совсем простая фраза дает повод для размышлений. «К женщинам он выражает нежное внимание, но его чувства к ним девственно чисты».

1805 год заполнен сочинением и переделками «Фиделио», но тогда же была написана и Соната для фортепиано (соч. 54) в двух частях (*Tempo di minuetto, Allegretto*), лаконичная, отрывистая, нарушающая традиционные формы; иногда она получает несправедливую оценку. Однако в ней много искренней горячности, особенно в первой части, где уже можно различить мотив, который вновь появится в Пятой симфонии (вторая часть), напряженный, страстный. Значительным произведением, созданным сразу же после грандиозного труда в области музыкальной драмы, явилась Четвертая симфония си-бемоль мажор (соч. 60), написанная в 1806 году (дата на манускрипте). Чтобы понять, чтобы полностью почувствовать Бетховена, необходимо расположить его сочинения не в порядке их публикации, а в соответствии с их замыслом. Так мы позволим себе предположить, что трепетное *Adagio* в ми-бемоль мажоре, в котором тема переходит от скрипок к флейте и кларнету, было вдохновлено Терезой. Охотно допускаем, что именно эта песнь любви могла бы раскрыть нам сокровенную тайну возникновения Симфонии; ибо все щедрое разнообразие *Allegro*, с его сменой настроений, то бурных, то проникнутых нежным чувством, имеет, казалось бы, лишь одну цель — ввести нас в эту тайну. Снова отмечалось искусное применение литавр: их раскаты сопровождают квартет, дают ритмическую опору теме *Adagio*. Но детали эти растворяются в стремительном движении музыки. Никогда еще любимая женщина не получала столь роскошного дара; в симфоническом творчестве Бетховена мы не найдем более сосредоточенного, более интимного поэтического эпизода. Быть может, он задуман на опушке леса, на берегу озера Мартонвашар, в рамках оваянного меланхолией венгерского пейзажа, полного музыкального очарования. Слово отсутствует здесь, однако насколько вдохновение этой музыки теплее, красочнее

эмоций, породивших «Фиделио»! Никакой нерешительности или, как говорит художник, ни следа первоначального наброска; четко и смело проводятся темы. Как отзвук ушедшего мира предстает Менуэт. В замке Брунсвигов сохраняются старинные обычаи — из уважения к его владельцу, графу Антону, по-прежнему носят жабо и треуголки, а в парке слышится эхо, подобное тем, что звучат в соединенных голосах валторны и гобоя в трио. И с самого начала, так же как и в ликующем финале, подобное внезапному появлению солнца, возникает веселье; все, что есть лучшего, — мощь, воля к жизни, непрерывная и страстная увлеченность — приводят оркестр к завершающему взрыву энтузиазма.

В ту же пору Бетховен написал и выпустил в свет Концерт для скрипки с оркестром (соч. 61, посвящен Стефану Брейнингу); его первым исполнителем был Клемент, в наши дни несравненно интерпретирует эту музыку Джордже Энеску. Скрипичный концерт — подлинный музыкальный триптих. *Allegro* (в нем две главные темы) вызвало протесты музыкантов из-за неожиданного появления *ре-диеза*, повторяемого несколько раз; он присутствует здесь наперекор всем строгим школьным правилам, следуя побуждению, оставшемуся для нас тайным. В основе *Larghetto* — мелодическая линия, развивающаяся из простой, чистой, наивной темы; но есть здесь и порывы страстей — внезапный контраст этих эпизодов усиливает выразительность. Рондо вовлекает нас в свой веселый бег, прерываемый реминисценциями настроений влюбленности. Фортепианный концерт соль мажор (соч. 58) написан в том же жанре, с той же силой вдохновения, строится в том же плане, но он более цветист, более усложнен украшениями, а в самом начале своем — почти итальянский по стилю. Концерт этот также датирован 1806 годом. В нем три части: *Allegro moderato*, *Andante con moto*, Рондо, причем две последние идут без перерыва. Среди самых блистательных пассажей проскальзывают фразы, полные нежности и мечтательности. Скорбь и могучая сила сталкиваются лицом к лицу в напряженном драматическом действии. *Cantabile* изливает свою печаль и постепенно берет верх над повелительными призывами оркестра; слышатся рыдания; затем наступает успокоение, а бурная тема, звучащая у струнных, замирает вдали. После душераздирающих возгласов, после этих захваты-

вающих дыхание страниц изящное веселье *Vivace*, его остроумие могли бы поразить, даже привести в негодование, если бы Бетховен с давних пор не приучил нас к подобным неожиданностям. Впрочем, даже в последней части ослепительная виртуозность всегда остается лишь слугой вдохновения — один из величайших законов, установленных для себя бетховенским гением.

К этой эпохе, к этим годам любви и надежды относятся и Три струнных квартета (соч. 59), образующих группу отчетливо связанных между собой произведений. Из авторской пометки на рукописи, хранящейся в Берлинской библиотеке, мы узнаем, что Седьмой квартет был начат 26 мая 1806 года, спустя два месяца после возобновления «Фиделио». К этому изумительному сочинению справедливо относили признания, сделанные Бетховеном Беттине фон Арним: «Из пламени энтузиазма вырывается мелодия; задыхаясь, я преследую ее, мне удается ее догнать... она снова улетает, она исчезает, она погружается в глубокую пропасть, где бушуют страсти. Я вновь настигаю ее; я схватываю ее, с наслаждением сжимаю в своих объятиях; ничто более не может разлучить меня с ней; я умножаю ее разнообразными превращениями, и вот я торжествую победу над музыкальной идеей». Лучше любого комментатора Бетховен указывает нам, что сделал его гений в этих квартетах, как, впрочем, и в Симфонии си-бемоль мажор, и в Концерте соль мажор. Музыкальное развитие повинуетя не столько классическим правилам композиции, какие соблюдал Гайдн, сколько самому вдохновению, его оттенкам, его порывам, его противоречиям. В квартетах либо в симфониях творческие приемы одни и те же. Позднее, в последних сочинениях, Бетховен еще больше станет подчеркивать, или, как считают иные, преувеличивать своеобразие своей манеры. Теперь перед нами его творения, стоящие в ряду не только самых вдохновенных, но и самых уравновешенных. Щедро льется поэтическая струя; маленький ручеек, чьи капризные воды изливались в первых самобытных сочинениях, превратился в широкую реку. Реку или неудержимый поток. Мысли, запечатленные эскизными тетрадями уже в 1804 году, темы, чередующиеся с набросками к «Фиделио», записанные кое-как, на клочках бумаги, во время прогулок, — беглый след случайных впечатлений, фразы, за которые Бетховен берется снова и снова и не-

престанно их перерабатывает, — все это он собирает в пору своей любви к Терезе; в январе 1808 года, издав эти квартеты, он посвятил их благосклонному графу Разумовскому; возможно, из учтивости к своему покровителю композитор включил в них несколько русских напевов. Но в них проявилось настолько смелое новаторство, что даже самые близкие друзья, квартетисты Шуппанцига, раздражаются хохотом, когда играют Квартет фа мажор, столь ясный для нас сегодня. Понятно, что вступление к Девятому квартету отпугнуло первых слушателей своей вызывающей оригинальностью.

Иной раз удастся открыть истоки произведения. Благородное *Adagio* из Седьмого квартета оплакивает смерть друга, брата. Бетховен, по-видимому, принадлежал к масонам, как и его друг Вегелер, как раз в 1806 году опубликовавший песню «Свободный человек», принятую боннской ложей «Восток». Несколько слов, записанных на одном из набросков, уточняют намерение Бетховена: «Плакучая ива или акация на могиле моего брата». Другие заметки говорят о том, как композитор борется против своего трагического недуга. «Подобно тому, как сегодня ты устремляешься в житейский водоворот, точно так же ты можешь писать свои произведения, несмотря на все общественные препятствия. Пусть твоя глухота не будет более тайной, даже и для искусства!» Всем этим удручающим его невзгодам — физическим страданиям, тревогам войны, театральным неудачам, любовным волнениям — Бетховен, больше чем когда-либо владея собой, противопоставляет свободу своего тения, то спокойного и мастерски изобретательного (*Allegro* из Седьмого квартета), то фантастичного и скрытного, склонного к юмору, охватываемого далекими воспоминаниями; вдохновение порождает полный воодушевления захватывающий танец, заставляет кричать от радости либо стонать от горя, потрясает слушателя неистовой силой контрастов задушевности и резкости, покорных и мятежных настроений; то слышится нам хорал (*Adagio* из Восьмого квартета), то музыка, напоминающая о причудливых праздничных забавах; порой мы словно погружаемся в ночную тьму, в иные мгновения подобны одинокому, усталому и безутешному путнику, затерявшемуся на пустынной дороге, согбенному бедствиями и тяжестью воспоминаний (*Andante con moto* из Девятого квартета); творческая мысль всегда

проникнута страстным порывом; наслаждаясь самим процессом сочинения музыки, композитор творит по велению духа, бодрствующего в нем неустанно. От произведения к произведению мысль углубляется, становится все более упорной, сложной. «Я нисколько не забочусь о вашей скрипке», — заявляет он бедному перепуганному Шуппаицигу. Однако искусное использование инструментов помогает придать музыкальной мысли разнообразие выразительности, различный колорит, если можно так сказать, без того, чтобы нарушить цельность настроения. Когда-то виолончель ограничивалась исполнением аккомпанемента в басах; теперь ее патетический голос излагает полную решимости тему в начале Седьмого квартета; на ней будет построено *Allegro*, а скрипка вознесет ее к небесам; и в следующей части одной лишь нотой виолончель вводит нас в нгру скерцо. Виртуоз Бернгард Ромберг будет изумлен и посмеется над этим так же, как смеялись музыканты Хабенека на первой репетиции «Героической». И все та же виолончель выступит с русской песней в финале. Альт повествует об одиночестве, о судьбе покинутого, о сумрачной печали. После вопросов, звучащих в партиях отдельных инструментов, иногда следуют выразительные паузы (*Allegro* из Восьмого квартета); на протяжении целого такта мысль сосредоточивается, прежде чем найти свое выражение.

Каков бы ни был замысел либо, если позволительно избрать такой термин, разрабатываемый сюжет, средства остаются бесконечно простыми. Можно верить Хольцу и Черни, когда они рассказывают, что ночь раздумий в Баденской долине вдохновила Бетховена на создание возвышенного *Adagio* из Восьмого квартета. Поэт созерцает небосвод и размышляет о гармонии небесных светил. Звездное небо приводит его в восторженное состояние; мы ощущаем излияние души, в уединении открывшейся самой себе, среди причудливых теней; одно настроение сменяется другим — скорбное, сосредоточенное, тревожное, ясное; мелодия разворачивается с непрерывностью медлительного движения облаков, то пронзительно звучащая, словно вопль, то столь же нежная, как мольба. Техника стушевывается, чтобы все отдать во власть мечты, фантазии, тайны. Во всем творчестве Бетховена ничто не раскрывает его гений с большей полнотой, чем этот изумительный цикл трех квартетов. Композитор давно уже доказал, что постиг

традицию, что может ей следовать, что он умеет построить финал согласно наставлениям и примеру Гайдна; теперь, по своей прихоти, он либо с почтением относится к традиции, либо разрушает ее. То, что принадлежит ему всецело, — это вдохновенная поэтичность музыки квартетов, ошеломляющее богатство неисчерпаемого воображения, которое захватывает нас неожиданными находками. Воздержимся лишний раз от попытки все уточнять, стремиться определить чувство, скрытое в каждой фразе. Здесь музыка выполняет свою истинную задачу: перед нами свободное пространство, мы можем населить его любыми образами по воле наших изменчивых желаний.

Какое чувство, какая мысль продиктовала странное вступление к Девятому квартету, подобное поискам во мраке ночи? Какой печалью вызваны (без всякой заботы о правилах...) рыдания, звучащие в этом за душу хватающем *Andante con moto quasi allegretto* с драматическим аккомпанементом виолончельных *pizzicati*? Безропотно покорimsя неведомому. Также и в финальной фуге, — верно ли, что он хотел описать здесь ужасы битвы либо бурные явления природы, море, ветер, гром, сверканье молний? Все это возможно; но больше всего чувствуется, что он дает себя увлечь своей собственной мощи, своим личным горестям, что он испытывает необходимость дать волю жизненной силе, которая трепещет в нем и терзает его. Теперь ему тридцать шесть лет — полный расцвет творческой энергии; чудесный созидатель без удержу предается своим внутренним страстям. Мы знаем Бетховена последних квартетов, изнемогшего в борьбе; но в сборнике, изданном в 1808 году, он предстает уже не как неведомый пришелец, жаждущий покорять, но как властелин, имеющий право на власть. «Поцелуйте вашу сестру Терезу, — пишет он Брунsvику, — и скажите ей, что я на пути к тому, чтобы стать великим человеком». Восприимчивый, но равнодушный к желаниям толпы и ее привычкам, непосредственный, свободный от всяких схоластических влияний, восстающий против классических правил и пропорций, если они противоречат либо мешают его фантазии, он раскрывает в своем творчестве те контрасты, которые являются самим законом жизни; в горделивом одиночестве вырастает образ повелителя радостей и печалей, чувств задушевных и героических; он творит не только для своей эпохи и немногих избранных, но для всех людей и всех времен.

В 1807 году Бетховен пишет увертюру к «Кориолану» Коллина, ставшую знаменитой. Генрих Иозеф Коллин, его ровесник либо почти ровесник, родился в Вене, изучал там право; сделавшись чиновником при дворе, он получил дворянское звание. Коллин пишет поэмы, баллады, «Песни ополченцев», но его влечет к трагедии в античном духе. После преждевременной смерти поэта брат Коллина издал в Вене в 1814 году собрание его сочинений, куда вошли трагедия «Регул» и драма «Горацій». В ту эпоху, о которой идет наш рассказ, Коллина не без преувеличения считали наследником Шиллера. Гёте хвалит его, хотя и выражает недовольство тем, что в драматических произведениях Коллина отсутствует «действующее лицо Рим», это «огромное существо». Причины, привлекавшие Бетховена к истории Кориолана, те же, которые недавно побудили его написать «Фиделио»: он любит благородные сюжеты, позволяющие выразить самые глубокие человеческие чувства, — любовь, патриотизм. Воспоминания о событиях последней войны придают древнему преданию черты реальности. Бетховену понятно беспокойство, охватившее город, которому, несмотря на просьбы его послов, угрожает ярость победителя. Судьба Вены сложилась менее счастливо, чем судьба Рима: его спасли мольбы супруги и матери. Увертюра «Кориолан» передает все эти тревоги с пафосом, свободным от малейшей напыщенности.

Постепенно слава Бетховена распространяется в Германии все шире. В Лейпциге посетители еженедельных концертов восторженно приняли несколько исполнений «Героической». В Вене князь Лобковиц устраивает в марте две академии: в программе Фортепный концерт, несколько арий из «Фиделио» и четыре симфонии. В конце года венское светское общество, сильно поредевшее в военное время, вновь собралось в столице. Перед аудиторией любителей Бетховен сам дирижирует Симфонией си-бемоль мажор и добивается шумного успеха. Но успех этот был ограничен рамками узкого круга. Вебер по-прежнему высмеивал гения за беззаботность в отношении традиционной техники, за бессвязность мыслей, а говоря о деталях, — за чрезмерное использование пауз и органичных пунктов.

В Париже произведения Бетховена уже включаются в программы учебных концертов консерватории. Из «Философского, литературного и политического обозрения» за 1807 год (стр. 511) мы узнаем, что третий концерт начался Симфонией венского мастера. «Она хороша, — заявляет автор отчета, — ее характер ясен, блестящ и стремителен. Как и все остальные, она была превосходно исполнена оркестром и доставила очень большое удовольствие».

И вот Бетховен, пытаясь добиться прочного положения, направил прошение «почтенной дирекции императорских и королевских придворных театров». «Неизменно руководствуясь в своей деятельности не целями заработка, но более всего пользой искусства, облагораживанием вкуса и стремлением своего таланта к наиболее возвышенному идеалу и совершенствованию», пожертвовав поэтому своими материальными выгодами, но обладая ныне далеко распространившейся доброй славой, благосклонно принимаемый венской публикой, композитор из чувства немецкого патриотизма желал бы не покидать Вену. Следуя советам владетельного князя Лобковица, он просит какой-либо должности в театре, которая позволила бы ему обосноваться в австрийской столице. Он предлагает: 1. Ежегодно сочинять по меньшей мере одну большую оперу на сюжет, выбранный по согласованию с дирекцией, при условии твердого годового жалованья в 2 400 флоринов, так же как и бенефиса с каждого третьего представления. 2. Ежегодно и бесплатно доставлять «маленькую оперетту или дивертисмент, хоры, произведения на случай, в соответствии с пожеланиями и нуждами почтенной дирекции, в надежде, что один день в году будет ему предоставлен для концерта в его пользу».

Почтенная дирекция не ответила на смиренное ходатайство. Что касается Бетховена, то можно пожалеть об этом: очевидно, намереваясь жениться на Терезе, он желал обеспечить себе средства к существованию. Но что касается искусства, то надо порадоваться, что изысканные коммерсанты, которым были доверены императорские и королевские театры, не превратили Бетховена в поставщика оперетт и «пьес на случай». Даже если с каждым днем ему придется претерпевать все больше невзгод, гениальный музыкант, только что написавший *Adagio* Седьмого квартета, никогда не сможет дойти до подобного унижения...

VII



Бетховен хочет покинуть Вену

Существует греческое слово, которому нет равнозначающего во французском языке — $\acute{\alpha}\chi\rho\eta$ — наивысшая точка творческой зрелости, достигнутая человеком и его талантом. Это слово очень точно характеризует Бетховена в годы 1808 и 1809.

К этому времени относятся: ариетта «In questa tomba oscura»¹, на текст Джузеппе Карпани, поэта императорского двора, известного своими книгами о Гайдне и, позднее, о Россини (Шиндлер рассказывает, что текст этот послужил поводом для состязания знаменитых музыкантов и вместе с тем создания пародии); 32 вариации до минор для фортепиано; четыре песни на стихи Гёте с аккомпанементом фортепиано (в том числе «Sehnsucht»); Месса до мажор (соч. 86), первое исполнение которой состоялось в сентябре 1807 года у князя Эстергази-Галанта; Соната для фортепиано и виолончели, посвященная барону Глей-

¹ «В этой темной могиле» (ит.).

хенштейну (соч. 69); два великолепных трио для фортепиано, скрипки и виолончели, принесенные в дар графине Марии Эрдеди (соч. 70); Фантазия и Сонагина для фортепиано (соч. 77 и 79); Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, дань уважения баварскому королю Максимилиану-Иозефу (соч. 80); Вариации для фортепиано (соч. 76), предназначенные для «друга Олива».

Сонату для фортепиано и виолончели впервые исполнили Черни и Линке, кажется, в 1812 году. Альфред Корто и Пабло Казальс играли ее 16 июня 1927 года в Парижской опере. Короткое, но восхитительное *Andante* отделяет капризное изящество *скерцо* от веселых выдумок *Allegro vivace*. Скорбное *Largo* из Трио ре мажор проникнуто поэтической мыслью; у музыканта-лирика до сих пор не было еще такой искренней, такой задушевной исповеди; биение благородного сердца слышится в ритмических акцентах мелодии. Призраки блуждают в этом *Largo*, — говорит виолончелист Сальмон. Непосредственность фантазии нашла глубокое драматическое выражение в *Allegretto* из второго Трио, уникальном по форме. Кажется, что после сочинения 70 Бетховен ничего уж больше не сможет поведать нам о себе. Фантазия с хором была преподнесена (в бетховенских посвящениях всегда заключен особый смысл) баварскому королю Максимилиану Первому, союзнику Франции; по решению имперского сейма 1802 года он получил изрядное количество городов, а Пресбургский договор принес ему вместе с короной Тироль, Бризгау и часть австрийской Швабии. Максимилиан примкнул к Рейнской конфедерации и укрепил союз с Наполеоном, выдав свою дочь замуж за Евгения Богарне. Договор 1809 года присоединил к его владениям Зальцбург, родину Моцарта. Фантазия вдохновлена песней, сочиненной некогда Бетховеном («Seufzer eines Ungeliebten») ¹; в ней скрыта, пусть в наброске, Ода к радости из Девятой симфонии. Тема появляется сперва в *Meno allegro*, ее подхватывают и развивают в обычной вариационной форме флейта, валторна, фagот, кларнет, гобой поочередно; затем она преобразуется в *Adagio*, приобретает героический характер маршеобразной поступи.

●
¹ «Вздых отвергнутого» (нем.).

подчеркнутой синкопированными аккордами струнных,— этот прием использовали музыканты новейших времен (Стравинский в финале «Петрушки»); кульминация темы наступает в развернутом хоровом эпизоде. Здесь мы находим новое доказательство ошибки исследователей, противопоставляющих различные жанры бетховенского творчества; песня (Lied), фантазия, симфония возникают из одного источника; линия музыкального развития непрерывна; сохраняется совершенное органическое единство целого.

Тридцать две вариации до минор появились в апреле 1807 года; за простой восьмитактовой темой следует ряд небольших пьес очень разнообразного характера, где всегда, однако, можно распознать начальную мелодию; последняя вариация — наиболее развитая, самая блестящая из всех. Сонатина (соч. 79, 25-я соната) с ее вальсовой темой уводит нас в прошлое хрупкостью, простодушием музыкального рисунка, меланхолической грацией Andante, остроумием финала; Бетховен, сочиняя Сонатину, словно перенесся в пору своей юности, вспомнил боннские вечера. Напротив, Фантазия (соч. 77), посвященная Францу Брунsvику, самому близкому другу в эти тяжкие годы, поражает и увлекает свободой конструкции, оригинальностью трактовки Adagio, общим настроением, очень близким тому, которым проникнуты квартеты; настроение это проявится в «Пасторальной симфонии». Фрагментарный характер произведения, контрасты, смелость Presto больше многих крупных сочинений подчеркивают независимость композитора. «Из этого Presto, — указывает Ленц, — вышел «Лесной царь» Шуберта».

В сентябре 1807 года Бетховен закончил и посвятил князю Николаю Эстергази Мессу до мажор (соч. 86), впервые исполненную в Эйзенштадте (позже он преподнес это произведение князю Фердинанду Кинскому). Четырехголосная Месса с оркестровым сопровождением не принадлежит к числу самых оригинальных бетховенских творений. Нам вспоминается ее исполнение 11 ноября 1928 года в церкви Дома инвалидов, спустя десять лет после пушечного выстрела, возвестившего конец последней войны. Дата и вся обстановка усиливают торжественность настроения. С хор свешиваются старинные знамена, полустлевшие шелковые лоскутья цвета блеклой розы, напоминающие о былых сражениях, не столь жестоких, как со-

временные бойни; королевские либо княжеские гербы, белые башни в центре красных гербовых полей, голубые либо лиловые фигуры украшают эти славные эмблемы, колеблемые легкими дуновениями воздуха. Справа на голой стене черное распятие, похожее на деревянные кресты солдатских могил, являет свою бесстрастную суровость мраморному блеску витых колонн. Гробницы не видно, однако чувствуешь себя подавленным ее близостью. Отраженные витражами и позолотой, огни свечей словно заходящее солнце обогряют церковные своды. Мольба звучит в *Andante* («*Kyrie*»); в радостных возгласах героического *Allegro* («*Gloria*») слышится первый призыв к миру, к миру между людьми доброй воли. Если сравнить второе *Andante* («*Qui tollis*»), «*Miserere*», *Allegro* («*quoniam tu solus*»), «*Hosannah*» с ослепительными произведениями того же периода — с пламенными квартетами, с Четвертой симфонией — все эти части Мессы покажутся холодноватыми, лишенными порыва. Но вот отзвук «Фиделио» пронизал религиозное песнопение; словно взмах крыла вознес принесшую его строфу. Начиная с «*Benedictus*» музыка становится все более выразительной; в «*Agnus*» мольба все настойчивее; в этот час, в этих стенах потрясает завершающий Мессу призыв — нежная, глубоко человеческая фраза. «*Da nobis pacem*» — поют четыре голоса; действительно, здесь чувствуются души взывающие; разум и сердце подготовлены, чтобы воспринять поддержанный церковным напевом чистый детский голос, оплакивающий миллионы мертвых. «*Libera nos, Domine!*» Избавь нас от этих жестокостей! С самого начала своего существования человечество провозглашает этот призыв. И теперь он снова звучит в словах литургического текста, в задушевных помыслах гения, который с еще большей силой повторит его в Девятой симфонии и в Мессе ре мажор.

В 1808 году были созданы либо закончены Пятая и Шестая симфонии, до-минорная (соч. 67) и «Пасторальная» (соч. 68).

Если судить по публикациям Ноттебома и тетрадям автографов, над первой из них Бетховен работал в то же время, когда он писал «Фиделио» и Фортепианный концерт соль мажор. По преданию, четыре ноты вступления вдохновлены пением птички, услышанным на Пратере: какая-нибудь иволга в желтом с черным оперении — ее можно встретить на лесной опушке, у ручья. Однако Шиндлер

утверждает, что Бетховен придавал этому мотиву символическое значение. «Так судьба стучится в дверь». «So pocht das Schicksal an die Pforte». Все *Allegro* целиком комментирует мысль, заключенную в этой бурной теме: то она звучит в вопросительных интонациях валторн, то в спокойных эпизодах раздумий, то ведет волнующие диалоги между духовыми и струнными, прежде чем собрать воедино весь оркестр для заключительного порыва. С выразительной простотой развивается бессмертная элегия *Andante*; возникает сладостная, спокойная мелодия, полная воспоминаний; ее варьируют различные инструменты — виолончели и альты украшают кружевными гирляндами; порой она становится особенно рельефной; порой иссякает — словно умолк трепещущий голос; гармония поддерживает и обволакивает его. Здесь Бетховен предстает во весь рост; точно рассчитанное вариационное мастерство ни на мгновение не затемняет неизменной чистоты мелодической линии. Гимн ширится, незабываемый для тех, кто слышал его хотя бы раз. С тем же совершенным искусством использованы различные оркестровые краски, штрихи, то оживляющие грубоватую душу контрабасов, то замирающие в шепоте флейт, то подчеркивающие ритмы ударами литавр — и все это приводит нас к торжеству последнего *Allegro*, так блестяще раскрытого Берлиозом. Причудливая смесь настроений отражена в их звуковом воплощении; в изложении и развитии идеи соблюдается счастливое равновесие; глубоко личным оттенком проникнуто все произведение, которое справедливо определяли как рапсодию, в древнем значении этого слова; тревога, таящаяся в музыке, грозы (если возможно такое сравнение со всем, что в нем есть несовершенного), которые образуются в отдалении, приближаются, становятся зримыми, разражаются бурей; вольности, долгое время пугавшие дирижеров, вынуждавшие их сокращать отдельные эпизоды; пренебрежение пропорциями и правилами, проявленное музыкантом, всецело отдавшимся вдохновению; возбужденность героического финала — все эти новшества должны были ошеломить публику, хотя и искусственную, но привыкшую к большей сдержанности. Шуман рассказывает о ребенке, которого испугало окончание скерцо. Пройдет несколько лет, прежде чем лучшие ценители согласятся, что Пятая симфония ввела в музыку тот самый «новый характер», о котором говорит Гров. Бер-

лиоз восторженно прославит, сам Фетис признает эту революцию, которую Бетховен произвел без всяких теоретических предумышлений, без школярских формул,—попросту потому, что в столь обширном творении, владея всеми средствами выразительности, он еще раз излил свою душу с гениальным простосердечием.

«Пасторальную симфонию» Бетховен закончил в том же году, что и до-минорную; очевидно, он задумал «Пасторальную» в 1806 году и, насколько можно установить, работал над ней, начиная с 1807 года. Он неоднократно подчеркивал, что вовсе не хотел сочинить музыкальную картину, одну из этих звуковых картин — *Tongemälde*, которые он отвергал, а стремился выразить чувства, порожденные пребыванием в сельской местности, передать веселье сборища крестьян, радующихся, что гроза рассеялась. Известна его фанатическая любовь к природе; с давних пор собирает он темы, ею подсказанные. В записной книжке 1803 года есть нотная запись журчанья потока, а над ней — часто цитируемая пометка: «Чем больше ручей, тем значительнее звучание». В садах Гейлигенштадта, под вязами, неподалеку от любимого Каленберга, была сочинена вся Симфония либо бо́льшая ее часть. По рассказу Шиндлера, Бетховену виделись здесь деревенские музыканты, — они слегка подвыпили и дремлют, играя... Создавая эти образы, он собирал бытующие у австрийского народа песни и танцы.

В *Allegro* скрипки поют деревенские мелодии, разукрашенные второстепенными темами, словно лентами; и те, и другие настолько безыскусственны, что кажется, будто композитор подслушал их в сельском хороводе, а быть может, они слетели с уст красавицы-крестьянки. Развертывается сцена на берегу ручья. Хотя Бетховен и остергается звукописи, в сопровождении мелодических фраз слышится мерный шум воды; в глубине леса, у свитого весной гнезда, соловей самозабвенно выводит свои трели, — они смолкнут, когда пройдет пора любви, когда вылупятся его птенцы. «Запел соловей, — пишет Баррес в «Холме вдохновения», — и не слышно ни слов, ни мелодии, одна лишь беспредельная надежда. Извечная правда звучит в его песнях. Скромный, невидимый среди листвы, он восхваляет свою подругу; и все же он проникает во все сердца, а за пределами сердец достигает божественных высот. Звучание в саду, полнота чувств в наших душах!

И внезапно смерть поглощает и большое чувство, и бессмертную надежду». В эти погожие дни появляется на опушке лесных зарослей и пугливый, одинокий перепел; между двух взмахов коротких крыльев взлетает к небесам его незатейливый напев; на солнце поблескивает желтая полоска, разделяющая его перышки. Бродячая кукушка возвещает свое бракосочетание. Кажется, что и деревья трепещут, истомленные всеобщей любовью; это весна Лукреция. Звук рога раздается в лесу. Родник шумит, его приласкал пронесшийся ветерок. Флейты нарушают молчание. На этом весеннем фоне образ человека появляется лишь после могучего взрыва жизненных сил, потрясшего всю природу. Воодушевленный радостным пробуждением земли, крестьянин пляшет неуклюжее буре; это не дивертисмент во вкусе французской комической оперы, это безудержное веселье простодушных людей, упоенных возрождением природы. Вот классическая сцена грозы, с ее несложными эффектами — молния, потоки дождя, удар грома. Бетховен обновил часто используемый сюжет; есть в четвертой части Шестой симфонии изумительное мгновение, когда скрипки и гобои постепенно водворяют спокойствие после эпизодов бури. Заключительная благодарственная песнь выражает чувства, описанные Бетховеном в его заметках, сделанных во время прогулок на Каленберге: деизм, в духе Руссо, восторг, порожденный преклонением перед величием природы, но без ложной напыщенности, ощущение человеческого счастья и душевного покоя. В этом произведении (современники сочли его слишком длинным) Бетховен словно примиряется с жизнью; по крайней мере, в своем обожании природы он стремится найти забвение от печалей и тревог. Мы признательны Феликсу Вейнгартнеру за его интерпретацию Шестой симфонии, за то, что он раскрывает всю мощь (мы даже сказали бы — весь пантеизм), всю полнокровную жизненность этой музыки и, в единстве замысла, все ее великолепное разнообразие.

«Пасторальная» и Симфония до минор были представлены венской публике в музыкальной академии 22 декабря 1808 года. Это был прощальный вечер. Сверх того, в программу вошли Концерт соль мажор для фортепиано в исполнении самого автора, Sanctus из Мессы до мажор и Фантазия с хором. Благодаря Зейфриду, одному из наиболее уважаемых венских музыкантов того време-

ни, мы располагаем некоторыми сведениями об этом вечере. Почти сверстник (несколько лет разницы) Бетховена, ученик Моцарта по фортепиано и Альбрехтсбергера по композиции, Игнац Ксавер фон Зейфрид дирижировал оркестром в театре Шиканедера; сотрудник «Всеобщей музыкальной газеты», видный теоретик, композитор, плодовитый автор сонат и квартетов, месс и опер, балетов и ораторий, он занимает достойное место в быющей ключом музыкальной жизни Вены начала XIX века. Зейфрид жил в том же доме, что и Бетховен, встречался с ним ежедневно, оба они вели холостяцкую жизнь, вместе бывали в ресторане; в общении с Зейфридом Бетховен проявлял жизнерадостность, а порой и едкое остроумие. «Болезнь,— говорит Зейфрид,— еще не вселилась в него, потеря столь необходимого музыканту чувства еще не омрачила его жизнь». Зейфрид присутствовал на концерте 22 декабря. При исполнении Фантазии с оркестром и хором Бетховен ошибся: он забыл, что на репетиции отменил повторение, оставшееся, однако, в оркестровых партиях; ему пришлось извиниться перед оркестром, но публика и критика сожалели (не без основания!) по поводу столь взбалмошного поведения. Около того же времени Бетховен потерял друга. 28 сентября 1808 года умер скрипач и композитор Павел Враницкий, капельмейстер придворной оперы, неизменно поддерживавший творческие замыслы Бетховена; деятельность Враницкого — еще один пример поразительной плодовитости австрийских музыкантов: его наследие включает оперы, балеты, двадцать семь симфоний, более сорока квартетов, двенадцать квинтетов, многочисленные трио, концерты...



К этим же годам следует отнести и увлечение композитора госпожой Биго. Мария Кинге, эльзаска из Кольмара, вышла замуж за библиотекаря князя Разумовского. Фетис причисляет ее к лучшим венским пианистам, Гайдн восхищался ее игрой. Сохранилась записка Бетховена к ней (лето 1808 года) с приглашением прийти насладиться вместе с ним «веселыми утехами радостной прекрасной природы». Биго, узнав об этом, рассердился, и Бетховен стал просить извинения в выражениях, полных трогательного смирения. «Я сам говорил Вам, что иногда проявляю

невоспитанность; я ненавижу всякую принужденность и держусь очень естественно со всеми моими друзьями; Бигго я также считаю одним из них; если ей что-либо во мне не нравится, ее и Ваша дружба требуют, чтобы Вы сказали мне об этом, и я буду остерегаться, чтобы снова не оскорбить ее. Но как только могла добрая Мария так дурно истолковать мое поведение?» В отдельных фразах этого длинного письма Бетховен раскрывается до конца. «Никогда, никогда Вы не ошибетесь в благородстве моих чувств. С самого детства я научился любить добродетель и все прекрасное и доброе. Вы причинили мне сердечную боль... Со вчерашнего дня, после квартетов, моя чувствительность и воображение непрестанно говорят мне о том, что я заставил Вас страдать». Бигго все-таки не простил этой непринужденности обращения, которую он счел нескромной; к тому же вскоре он увез свою жену в Париж, где она приобрела большую известность. Впоследствии Мария Бигго давала уроки Мендельсону; скончалась она от чахотки в 1820 году совсем еще молодой (она родилась в 1786 году).

Но как же складывались отношения Бетховена и Терезы после 1807 года? У нас нет исчерпывающих данных. Ромен Роллан, среди всех биографов наиболее осведомленный на этот счет, сообщает, что два сезона Тереза провела в Карлсбаде с целью укрепить свое здоровье; она страдала от «дефекта телосложения», названного не очень благожелательными современниками попросту искривлением позвоночника. Но достоверно, что в эти трудные для композитора годы Тереза и Бетховен стали очень близкими друзьями. Крайне сдержанно рассказывает Роллан о кризисах, которые довелось испытать Терезе, об «озарении», осенившем ее, о путешествии во Флоренцию и Пизу. В ее дневнике есть следующая странная запись, сделанная 28 или 29 марта 1810 года: «Исполнился год с того дня, когда милость Предвечного поставила меня в положение, давшее возможность глубоко заглянуть вовнутрь себя самой и моей нравственной жизни. К этому времени относится полная перемена моего образа мыслей и моего существа. Я начала постигать то, чем я являюсь и чем я должна быть, и я предприняла большое преобразование...» Из того же дневника мы узнаем, как Тереза борется против своей чувственности (*Sinnlichkeit*). Что все это означает? Упоминают имя Песталоцци. Но почему? В 1810 году

швейцарский филантроп и педагог достиг шестидесятичетырехлетнего возраста; и в самом деле, во время своей дальнейшей деятельности Тереза будет вдохновляться уроками, полученными у благородного последователя Руссо, особенно из его «Книги матерей». Хотелось бы знать больше; но данные, которыми мы располагаем по сей день, остаются неполными и неясными. Мы можем лишь утверждать (поскольку один из ее друзей свидетельствует об этом), что «ее манера играть сонаты Бетховена вскружила голову самому мастеру и его ученикам» и что, выйдя далеко за пределы традиций женского образования той эпохи, она использовала свои богатые способности для изучения многих областей человеческого знания. Но, в конечном итоге, подробности и причины кризиса ускользают от нас. Посетив Песталоцци в Ивердоне, Тереза перенесла глубокое потрясение, вспылала любовью к ближним, приняла решение посвятить себя отныне деятельности на благо народа; по-видимому, также и семейные невзгоды, материальные затруднения ее сестры Жозефины вынудили Терезу немедленно взять на себя серьезные обязательства. Пожертвовав собой ради воспитания племянников, она поднялась к тем нравственным высотам, куда привели Бетховена его собственные горести. Они встретились на вершинах. «Без борьбы и опасностей,— пишет она,— не бывает победы.— Бесплодная доброта есть подлинная слабость ума и характера». Как бы ни развивались их отношения, она не переставала считать Бетховена одним из своих духовных наставников, подобно Гёте и Гердеру. Дневник 1811 года говорит нам об этом. Того, что мы уже знаем, достаточно, чтобы оценить по достоинству, как укреплялись душевные силы Бетховена в общении с такой энергичной и богатой натурой.

В первые дни января 1809 года композитор поддался желанию изменить свою судьбу, перейдя на службу к королю Вестфалии Жерому в качестве придворного капельмейстера в Касселе. «Наконец,— пишет он издателем Брейткопфу и Гертелю,— интриги, происки и низости всякого рода вынуждают меня покинуть единственное немецкое отечество, которое у нас остается: по приглашению его величества короля Вестфалии я уезжаю в качестве дирижера... Сегодня я отправил почтой свое согласие. Я ожидаю лишь приказа о назначении, чтобы подготовиться в путь». Следует ли усматривать в этом решении доказа-

тельство, что Бетховена по-прежнему привлекало все, имевшее отношение к Наполеону? Принимая приглашение отправиться к младшему брату императора, он не мог не знать, что после многочисленных морских приключений Жером командовал в Силезии корпусом, состоявшим из вюртембергцев и баварцев. Задаешься вопросом, чем стал бы наш музыкант в Касселе под опекой графа Беньо.

Австрийское общество упорно не признавало этого революционера в музыке, этого ересиарха или, как говорили его противники, республиканца.

У нас есть потрясающие свидетельства этой изоляции, против которой восстает Бетховен. На протяжении нашего рассказа мы уже использовали некоторые сведения, почерпнутые из книги «Германия» госпожи де Сталь. «Я была в Вене в 1808 году,— пишет она,— когда император Франц II женился на своей двоюродной сестре, дочери великого герцога миланского и великой герцогини Беатриче, последней принцессе из дома д'Эсте, столь прославленного Ариосто и Тассо». Свадьба императора (женившегося третьим браком) с принцессой Марией-Луизой-Беатриче состоялась в январе. После образования, под протекторатом Наполеона, Рейнской конфедерации, точнее — после 6 августа 1806 года, Франц II отказался от титула германского императора, уже совершенно не соответствовавшего действительности; отныне он стал австрийским императором под именем Франца I. Коринна присутствовала на церемонии: молодой архиепископ Вайценский благословил брак своего монарха и своей сестры; мать императрицы стояла позади дочери, сохраняя «смешанное выражение почтительности и достоинства»; братья сопровождали ее к алтарю; церковь заполнили высокопоставленные государственные деятели, представители знаменитых семейств тевтонской знати, ведущих свою родословную от древнейших времен.

«Ничего нового специально для праздника не было сделано: для его пышности достаточно было показать то, чем обладал каждый. Даже драгоценности у женщин были наследственными; алмазы, в каждой семье переходившие из поколения в поколение, приобщали память о прошлом к украшению молодости; во всем ощущалось веяние ушедших времен; наслаждались великолепием, уговленным минувшими веками, но не стойшим народу новых жертв».

Коринна не удовлетворяется описанием этой церемонии, такой простой и одновременно блистательной; ей недостаточно побывать у гробницы Марии-Терезии, в подземелье Капуцинского храма, предаваясь размышлениям в этом склепе, где лучше чем в любом другом месте можно было постигнуть всю трагическую историю австрийского царствующего дома. Ей по душе спокойствие этой страны, склонность населения к развлечениям и всевозможным радостям жизни, чему так препятствуют события, нерушимый медлительный порядок ведения дел, солидная посредственность правительства. Некоторые из ее наблюдений не лишены глубины. «На самом деле,— пишет она,— военный дух не проник во все классы нации. Ее армии подобны каким-то передвижным крепостям, но поприще это привлекает не больше, чем любое иное...» Желая обеспечить спокойствие, Австрия налагает запрет на иностранные книги и в итоге приходит к едва ли не полной неподвижности мысли; в жертву житейским радостям она приносит душевный пыл, воспоминания прошлого, честолюбивые устремления в будущее — все то, что способствует созданию могучих держав. Несмотря на грозы, которые проносятся над Веной, столица предпочитает мирно дремать среди дунайских равнин, в своих дворцах во флорентийском вкусе; отсутствие основополагающих идей, общественных интересов вызвало к жизни замкнутые кружки, где заботились только о сохранении старинных обычаев, о повиновении этикету, о поклонах и реверансах, тогда как народ в хорошую погоду удовлетворялся тем, что прогуливался по Пратеру, разглядывая роскошные экипажи счастливых. Время от времени состоятельные горожане отправляются в зал Редутов, «возлагая на себя обязанность развлекаться менуэтом», и танцуют будто для того, чтобы выполнить долг. «Каждый из двоих движется самостоятельно, то вправо, то влево, то вперед, то назад, не заботясь о другом, который в свою очередь так же старательно выделяет фигуры танца; лишь изредка они издают легкое радостное восклицание, но тотчас же вновь погружаются в полную серьезность...»

Пожалуй, нельзя было бы лучше раскрыть причины разочарования, испытываемого Бетховеном, показать, чем вызвано его неистовое желание избавиться от всех этих размеренных нравов и уехать туда, где был бы услышан подлинный крик души. Госпоже де Сталь неведомо было,

что как раз в то время, когда сама она наблюдала венскую толпу в Пратере,— содрогался в душевных муках человек, полностью отвечавший ее пониманию, ее определению творческой личности. «Гений среди общества — это страдание, это внутренний жар, от которых надо лечиться как от болезни, если воздаяние славы не смягчит мучений». Она предчувствовала Бетховена, она, если можно так сказать, взывала о нем; однако она не знала его. Сами музыканты возмущаются, если он пытается заставить их сыграть какое-либо свое произведение. В Вене его известность ограничена кружком кучки дилетантов.

Факт еще более разительный. В том же 1808 году Вена приняла под свой кров человека, который будет гордиться тем, что открыл новые горизонты для разума. Назначенный несколько месяцев тому назад адъютантом при военном интендантстве, Стендаль присоединился к действующей армии. Благодаря «Письмам к Полине» мы следуем за ним. Он прибыл из Брауншвейга, города бульваров и памятников. Приведенные в очаровательной книге Поля Азара «Воспоминания» Штромбека знакомят нас с бытом маленьких немецких городков во время французской оккупации. Никогда еще там не жилось так весело; у губернатора танцуют; у Дарю обедают; зная усердно соперничает, чтобы угодить французским властям, женщины расточают улыбки. Бейль поселился в Вене весной 1809 года. Когда он проезжал Эберсберг, колеса его коляски попирали останки павших здесь пехотинцев. Австрийская столица произвела на него такое же впечатление полного благоденствия, какое он, после Италии, изведal лишь в Женеве. «Слишком много склонности к любви; красивая женщина на каждом шагу». В театре «Кернтнертор» он слушает превосходную музыку и развлекается балетами в итальянском вкусе, где участвуют смешные маски. Приступ лихорадки лишил его удовольствия участвовать в битве при Ваграме. В то время как пятьсот тысяч человек сражались в течение пятидесяти часов, он оставался распростертым на кушетке, различая каждый пушечный выстрел. Спустя восемь дней после кончины Гайдна он присутствует при траурной церемонии в Шоттен-Кирхен, где в честь покойного композитора исполняется Реквием Моцарта. Облаченный в мундир, он сидит на второй скамейке, позади семьи великого человека — «три или четыре бедные маленькие женщины в черном, жалкого вида». По

всей вероятности, Бетховен пришел отдать последний долг тому, кто призвал его в Вену и поддержал на первых порах. Стендаль, которого утомил Реквием, не распознал своего великого соседа. Он целиком захвачен «Дон-Жуаном»; чтобы услышать «серенаду под окном», он является в театр «на четвереньках». А ведь, казалось бы, оба гения были созданы, чтобы понимать друг друга. В то время как его приятели весело прогуливаются в английских парках, Бейль растрчивает свой пыл, равнодушный к красотам дворцов, подобный человеку, которому «предложили бы стакан сахарной воды, тогда как у него рот полон азотной кислоты». Он проникает даже в парк Разумовского; с женщиной, которая сохранила память о нем, он блуждает в рощах Пратера, возле охотничьего домика, изрешеченного ядрами и пулями. Он видел также Франца II, который в старой почтовой коляске, запряженной шестеркой белых лошадей, проехал к собору св. Стефана на благодарственный молебен. Бейль находит, что вид у него «загнанный», как говорят в Гренобле, что выглядит он «незначительным, потасканным, усталым, словно человек, которого надо положить в вату, чтобы он обрел силу дышать». Этот вымокший под дождем монарх, воздающий господа богу благодарность — поистине, неведомо за что, — эскортируемый четырьмя офицерами его свиты, промокшими, как и он, до костей, — все это почти символ. Подобные зрелища Стендаль наблюдает с самым острым любопытством. Один лишь Бетховен ускользнул от него.

Тем временем музыка внушает страсть ему, мечтавшему жить в Неаполе хотя бы в качестве слуги у Паизиелло; он колебался между карьерой композитора и писателя; он обожает творчество Моцарта, эту «серьезную и зачастую печальную возлюбленную, которую, однако, любят больше именно из-за ее печали». Чимароза воспламеняет его. Но, создавая свои «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазियो», заимствованные им, — воспользуемся этим вежливым выражением, — у Карпани, он с предубеждением, неправильно судит о Бетховене. Второе письмо, датированное 15 апреля 1809 года, заканчивается странной фразой, не слишком лестной для проницательности Стендаля. «Когда Бетховен и сам Моцарт собирали ноты и идеи, когда они домогались многих и причудливых модуляций, — их ученые и полные утонченностей

симфонии не произвели никакого впечатления; когда же они последовали по стопам Гайдна, то растрогали все сердца». Даже если Стендаль смягчил критику итальянца Карпани, обвинявшего Бетховена в том, что он является «Кантом в музыке»,— все же его суждение, скопированное с такой легкостью, не делает чести ни оригинальности, ни прозорливости писателя; любовь к итальянскому театру ограничивает его, лишает верного понимания. В 1817 году, переиздавая у Дидо «Жизнь Гайдна» и задетый критическими замечаниями Уильяма Гардинера, он приносит извинения за свое непризнание Бетховена и заявляет, что «в 1808 году не слышал достаточно большого количества произведений этого композитора» и к тому же «идеал прекрасного изменяется вместе с климатом».

Почти никем не признанный, Бетховен покинул бы Вену, если б не щедрость нескольких благотворителей.

На выставке в честь столетнего юбилея я увидел в одной из витрин извлеченный из муниципальной библиотеки контракт от 1 марта 1809 года, по которому эрцгерцог Рудольф, Лобковиц и Кинский обеспечивают Бетховену ренту в 4 000 флоринов, чтобы позволить ему доставлять себе все необходимое и развивать «свой исключительный талант, свой гений». Эрцгерцог взял на себя обязательство в 1500 флоринов, Лобковиц — 700 и Фердинанд Кинский — 1800. Один,— и едва ли не единственный,— немецкий писатель воздал должное бетховенскому гению. Эрнст Теодор Амадей Гофман, к счастью, не довольствовался изучением права, к которому семья принудила его. Беспорядки, последовавшие за сражением при Иене, лишили его солидной должности советника в Польше; любовь к музыке спасла Гофмана. Он принял на себя руководство театром в Бамберге, где одновременно был и дирижером оркестра, и антрепренером. После новых огорчений и благодаря своему другу Рохлицу он становится редактором «Лейпцигской газеты», где наряду с его музыкально-критическими статьями появляются и первые опыты в фантастическом жанре. Этот странный и пленительный человек (с ним также жизнь обошлась жестоко) понял Бетховена; к тому же их объединяло нечто большее, чем сходство характеров. В статье о Пятой симфонии, опубликованной на следующий день после ее исполнения, Гофман судил о Бетховене так же, как позднее сделал это Берлиоз; он заявил, что «подобная музыка

открывает нам царство колоссального и необъятного», разглядел в ночном мраке, пронизанном отблесками молний, «тени исполинов», вновь обрел в этих творениях Мастера «скорбь безграничного желания», восхищался простотой и гармоничностью их построения, сдержанным, но уверенным мастерством. Начиная с 1810 года, Гофман именует Бетховена «гигантским гением»; он открыл у композитора ту же склонность к фантастике, которая вскоре вызвала к жизни «Фантазии в манере Калло». Писатель, так тонко и так живо комментировавший «Дон-Жуана»; говорит о Бетховене как музыкант и поэт.

* *
*

О событиях, бегло очерченных в письмах Стендаля, следует рассказать более подробно, если мы пожелаем разобраться в некоторых произведениях, например в сонате «Les Adieux»¹.

После сражения при Аустерлице и Пресбургского мира, отнявшего у Австрии Швабию и Тироль, Историю и Далмацию, Венецию и три миллиона подданных, Наполеон стал властителем путей, ведущих на Восток; он развлекался, раздавая королевства налево и направо, наделяя лентами и рентами своих приближенных и министров; он разрушил вековую систему, на которой покоилась Священная Римско-Германская Империя; создав Рейнскую конфедерацию, он сделался протектором, по существу — повелителем империи, размерами своими подобной империи Карла Великого. Некоторое время царит мир, однако его отягощают угрозы, нарушают интриги, подрывают измены. В 1806 году снова разгорается война. Наполеон раздавил Пруссию при Ауэрштедте и Иене. И вот тогда-то из вторично отнятой у Фридриха-Вильгельма добычи, Наполеон выкроил Вестфальское королевство для своего брата Жерома, замышлявшего отобрать у Австрии ее величайшего музыканта.

Старая Германия не существовала более. Берлинским декретом Англии был брошен вызов Блокады. Сам папа должен был смириться. Австрия попыталась избавиться

●
¹ «Прощание» (фр.).

от этих уз и извлечь выгоду из трудностей, вызванных войной в Испании. Эрцгерцог Карл восстановил армию. Франц, не без помощи уловок Талейрана, затеял пятую коалицию с Англией и начал кампанию без объявления войны. Весной 1809 года его солдаты выступили на всех фронтах одновременно, и можно было поверить, что рухнет все здание, воздвигнутое Наполеоном.

Но и на этот раз ответный удар оказался сокрушительным по своей мощи и стремительности. «Никогда еще Австрия,— пишет Париже,—не предпринимала столь энергичных усилий. Она поставила под ружье более 550 000 человек, из них 340 000 первой линии. Она повела национальную войну за себя и за «немецких братьев». Народы начали восставать против наполеоновского господства». Великой армии нет. Наполеон собирает 300 000 человек, в том числе 100 000 иностранцев, в течение пяти дней одерживает пять побед при Тенгене, Абенсберге, Ландсгуте, Экмюле, Ратисбонне, переходит Инн, атакует Вену. 22 мая в Эсслинге он отброшен и вынужден укрепиться на острове Лобау, чтобы дожидаться подкреплений. В июле обе армии, почти равные по силам, выступают друг против друга. 6 июля победа при Ваграме, доставшаяся ценой тяжелых жертв, позволила императору подписать в Знайме перемирие и подготовить Венский мир, заключенный в октябре и отдавший ему Каринтию, Краину, Истрию с Триестом и Кроацию с Фиуме.

Но если Австрия вышла из войны разбитой, то пострадал и престиж императора. Превосходные критические очерки эскадронного командира Бюа о кампании 1809 года позволяют проследить за ней во всех подробностях. 23 апреля вблизи Регенсбурга шальная пуля ранила Наполеона в правую ногу; это случилось после многих дней большого нервного напряжения, и окружавшие заметили, что рана, хотя и легкая, как бы ослабила энергию полководца. Массена извещают, что «император, утомленный в этот вечер», до завтрашнего дня не даст ему указаний. Это уже не 1805 год, когда кузнец ковал без устали... Неужели герой становится простым смертным? Однако он решает создать угрозу Вене на правом берегу Дуная. «Забыв о своем собственном методе,— говорит один из новейших стратегов,—он устремляется к географической цели, хотя ему известно расположение главных неприятельских сил»; между тем Наполеон всегда выдвигал в качестве

основного тактического закона как можно более быстрый разгром сил противника, едва лишь позиция этих сил определена. С другой стороны, дисциплина войск уже не та, что в былое время. Даву отмечает большое число оставших и чинимые ими беспорядки. «У нас в тылу,— пишет он начальнику главного штаба,—целые толпы солдат, унтер-офицеров и даже офицеров, которые самовольно укрываются здесь и делают много вреда. Любые описания разбоев и грабежей, происходящих в этой местности и о которых можно было бы доложить вашему высочеству, будут преуменьшать действительность». Молодежь, только что вступившая в армию, не обладает основательными воинскими достоинствами ветеранов; придется формировать подвижные карательные отряды.

Так как предъявленное эрцгерцогу Максимилиану требование о капитуляции не увенчалось успехом, Наполеон решил принять энергичные меры для захвата столицы. Артиллерийский генерал Андреосси получил приказ во второй половине дня 11-го числа сосредоточить осадные орудия всей армии и в 10 часов вечера начать бомбардировку, которая может прекратиться лишь в том случае, если город станет просить пощады. Дивизия Буде (из корпуса Массена) силами роты отборных стрелков должна была занять парк Пратер, где австрийцы устроили траншеи и засеки. Дан также приказ навести мост между Пратером и правым берегом. Завязалась оживленная перестрелка на подступах к Люстхаузу. Дивизии Буде и Карра-Сен-Сира расположили аванпосты между Земмерингом и Винербергом, а затем ввели свои главные силы в предместья Виден и Ландштрассе. Дивизия Марюлаза заняла Швехат; второй корпус блокировал город с юга и запада. Бомбардировка началась 11-го в 9 часов вечера; меньше чем за четыре часа было выпущено 1800 снарядов. Насчитывают тридцать один сгоревший и шестьдесят шесть поврежденных домов. Потери гарнизона составили лишь трое убитых и десять раненых; гражданская стража потеряла одного убитого и десять раненых, население (в подобных случаях ему всегда везет больше) — одиннадцать убитых и четырнадцать раненых. Рассказывают, что, пытаясь получше защитить свои бедные большие уши, Бетховен вынужден был укрыться в погребе.

12 мая четвертый корпус закончил сооружение моста вниз по течению от Вены, переправился через Дунай и достиг предместья Леопольдштадт. Эрцгерцог Максимилиан эвакуировал через Табор и Флорисдорф всю материальную часть и личный состав, доступный транспортировке; генерал О'Рейн подписал соглашение о капитуляции. 13-го в шесть часов утра Удино занял городские ворота. Наполеон снова поселился в Шенбрунне. В Гейлигенштадте, где Бетховен создавал «Героическую симфонию», была расквартирована дивизия Сен-Сюльписа; генерал Андреосси был назначен губернатором, а генерал Разу — его помощником и плац-комендантом. На стенах появились прокламации французских властей. Находясь в предместье Мариа-Хильф, Андреосси выпустил 11 мая следующее воззвание:

«Жители Вены,

Нападение столь же несправедливое, как и неожиданное, и военная удача в третий раз привели к вам императора Наполеона, короля Италии, протектора Рейнской конфедерации.

Будучи назначен его императорским и королевским величеством генерал-губернатором Вены, я выкажу верность его намерениям, верность своим обязанностям и сочувствию, которое вы вызываете во мне с давних пор, непрестанно заботясь о поддержании надлежащего порядка, с пресечении любых незаконных действий, одним словом, обо всем том, что должно обеспечить ваше спокойствие. Возобновляйте вашу работу; вернитесь к вашим занятиям и привычкам, вы не будете стеснены ни в чем, что может иметь отношение к этому. Вы знаете французов, вы имели возможность оценить их; они были среди вас и жили с вами по-братски. Император сочувственно вспоминает о проявленных вами в то время нравственных свойствах, которые ставят вас в число наиболее достойных уважения народов. Он уже прославился тем, что спас вашу прекрасную столицу и, несмотря на обстоятельства, вновь подвергшие ее всем бедствиям войны, он желал бы еще раз спасти ее. Без сомнения, не было еще примера, чтобы цитадель обстреливала город, часть которого она составляет, подвергая таким образом его население самым большим опасностям; но если, не признавая обычаи, которым следуют в подобных случаях на войне даже в отношении вражеского города, жители старой части города могли бы позабыть, что жители предместий — их братья, и продолжали провоцировать в отношении них разрушения, грозящие им самим, его величество был бы этим еще более огорчен, поскольку его величество знает, что население Вены неповинно в войне и разделяет тягостные чувства, которые испытывала нация, видя себя вовлеченной в безрассудное нападение.

Жители Вены, оберегайте ваши права на благоволение его императорского и королевского величества. Рассчитывайте на покров-

вительство монарха, который основал свое величие и могущество на знаменитых деяниях и бессмертной славе».

15 мая плац-комендант генерал Разу издал приказ:

«Выполняя распоряжения его превосходительства господина графа Андреосси, генерал-губернатора, городские власти города Вены должны произвести перепись всех квартир, которые имеются как в городе, так и в предместьях.

Квартиры разделят на разряды, соответствующие различным чинам, которым они будут предназначены.

Установят особую проверку для каждого разряда квартир.

Ни один военный, какого бы чина он ни был, не имеет права предъявлять требование на квартиру иного разряда, чем соответствующий его чину.

Чиновники военной администрации получают квартиры того разряда, которому соответствует их должность.

Ни один военный или чиновник, каковы бы ни были его звание или должность, не имеет права разместить вместе с собой, у своего хозяина, людей или лошадей больше, чем это будет указано в его билете на постой.

Никто не имеет права оставаться в своей квартире свыше срока, обозначенного в билете на постой, иначе как по пролонгации, согласованной с квартирным ведомством, с разрешения плац-коменданта. Магистрат назначит квартальных комиссаров там, где они отсутствуют. Им вменяется в обязанность ежедневное посещение и перепись квартир в их кварталах или соответственных округах. Ежедневно они должны доставлять в квартирное бюро — в здании Богемской канцелярии — списки квартир, занятых или освобожденных за истекшие двадцать четыре часа.

Офицеры или чиновники должны быть указаны в этом списке поименно.

Жители также обязаны заявлять квартальному комиссару о военнослужащих, расквартированных или выбывших, в течение двадцати четырех часов.

Каждый житель, чье заявление окажется неточным, присуждается к штрафу в 100 флоринов, которые будут внесены в Кассу немнущих города либо его предместий.

Военнослужащие столуются у своих хозяев приличествующе их званиям; те, у кого будут жалобы или возражения по этому поводу, должны адресовать их плац-коменданту, который рассматривает их.

Жители, которые захотят жаловаться на преувеличенные требования или дурное обращение со стороны расквартированных у них военнослужащих, точно так же должны обратиться к плац-коменданту, который рассудит их по справедливости.

Бригадный генерал
барон Имперни, плац-комендант

Разу».

Австрийские власти весьма корректно согласовали свои действия с приказами победителя.

«Регентство Нижней Австрии, получив при содействии его превосходительства господина генерал-губернатора графа Андреосси разрешение и приказ его величества императора Наполеона, короля Италии, протектора Рейнской конфедерации, заниматься своими делами, как и до вступления Французской армии, считает своим долгом известить об этом население и призвать его в нынешних обстоятельствах к тому духу благоразумия и умеренности, который неизменно проявляли добропорядочные граждане.

Поэтому оно рассчитывает, что население, верное послушанию, которое оно должно выказывать властям, с доверием отнесется к распоряжениям, которые они сочтут необходимыми для поддержания полного порядка, снабжения продовольствием и для возвращения к своим семьям, к своей работе или к своим мирным занятиям тех людей, которые оставили их, чтобы вдруг взяться за оружие.

Эта цель будет тем более прочно достигнута, поскольку его величество император французов, никогда не упрекая народы за бедствия войны, напротив, как великодушный победитель, дарует им замечательные доказательства своего милосердия; к тому же хорошо известные нравственные правила и свойства его превосходительства генерал-губернатора являются порукой, что приказы и волеизъявления его августейшего монарха будут выполнены неукоснительно.

Вена, 19 мая 1809.

Фердинанд граф фон Биссинген-Ниппенбург,
президент регентства,

Августин Рейхман фон Гохкирхен,
вице-президент,

Иозеф барон Маназетта,
советник регентства».

Оккупационный режим приносит населению некоторые неприятности, в особенности любителям выпить.

«Распоряжение

от имени регентства Нижней Австрии.

Хотя уже неоднократно предписывалось, чтобы постоянные дворы, табачные лавки, кафе и рестораны как в городе, так и в предместьях закрывались к десяти часам вечера, тем не менее должно с неудовольствием отметить, что, противясь этим распоряжениям, содержатели постоянных дворов, рестораторы и т. д. держат свои заведения открытыми позднее часа, предписанного законом.

Чтобы положить конец злоупотреблениям, настоящим приказывается и предписывается содержателям постоянных дворов и рестораторам, всем кафе и табачным лавкам как в городе, так и в предместьях добросовестно следовать распоряжениям и узаконениям по этому поводу и ежевечерне закрывать свои заведения и т. д. точно

к десяти часам. Каждый случай нарушения будет наказан без всяких исключений по всей строгости закона.

Фердинанд граф фон Биссинген-Ниппенбург,

президент регентства,

Августин Рейхман фон Гохкирхен,

вице-президент,

Фердинанд фон Несперн,

советник регентства.

Дано в Веле 26 мая 1809».

31 мая 1809 года, за несколько часов до рассвета, умер престарелый Гайдн. Он стойчески дожидаясь этого мгновения, менее тревожась за себя самого, нежели за подвергшееся тяжким испытаниям отечество. Рассказывают, что после вступления французов какой-то наполеоновский офицер нанес ему визит и, усевшись за фортепиано, сыграл арию Уриэля из «Сотворения»: «mit Wüld' und Hoheit gethan»¹. Гайдн, сохраняя молчание, заключил в объятия врага своей родины. Спустя несколько дней, 26-го, он поднялся с постели и три раза подряд, словно утверждая одну из величайших привязанностей своей жизни, сыграл «Австрийский гимн», сочиненный им для императора Франца. Вскоре он уснул навеки.

Вполне понятно, что на протяжении 1809 года все творчество Бетховена носит отпечаток пережитых волнений. Он написал довольно много песен: «Amante impaziente» (соч. 82); «Aus der Ferne»; «Die laute Klage»; шесть песен, составившие соч. 75; «Gedenke mein»; «Der Jüngling in der Fremde»²; три новые пьесы на слова Гёте; марш для военного духового оркестра и Экосез. Шесть песен соч. 75 были посвящены княгине Кинской: «Mignon», «Neue Liebe, neues Leben»³, «Песня о блохе», столь живописная в своей неуклюжей тяжеловесности, «Gretels Warnung»; «An den fernen Geliebten»; «Der Zufriedene»⁴.

¹ «совершенно с достоинством и величием» (нем.).

² «Нетерпеливый возлюбленный» (ит.), «Издалека» (нем.), «Громкая жалоба» (нем.), «Вспоминай меня» (нем.), «Юноша на чужбине» (нем.).

³ «Миньона», «Новая любовь, новая жизнь» (нем.).

⁴ «Предостережение Гретель», «Далекому возлюбленному», «Довольный» (нем.).

Конечно, все это — не лучшее среди творений Бетховена; хотя некоторые из этих песен полны вдохновения, а в иных чувствуется предвосхищение Шумана, — все же они блекнут в соседстве квартетов, трио и сонат. Шуберт заставит забыть о них. И однако же сколько сдержанного величия в звучании Оды «*In questa tomba*»!

Бетховен создает и более значительные произведения: Фортепианный концерт (соч. 73); Струнный квартет (соч. 74), посвященный графу Лобковицу; две фортепианные сонаты (соч. 78 и 81-а); Секстет (соч. 81-б) для струнных инструментов и двух валторн, чарующий своей душевной чистотой; Увертюру и антракты к «Эгмонту» (соч. 84).

Пятый концерт ми-бемоль мажор, носящий прозвище «Император» и посвященный эрцгерцогу Рудольфу, состоит из вступительной каденции, *Allegro* и *Adagio* и *poco mosso*, соединенного с Рондо. Это колоссальное сочинение, изобилующее глубокими мыслями, масштабность которого раскрывается с первой же фразы, порученной фортепиано. В блестящем развитии, в увлекающем его движении вновь и вновь возникают характерные бетховенские контрасты: мощь, нежность и поэтическое богатство. Музыкальная ткань, — если дозволено применить это выражение, — такая же, как и в симфониях. Несмотря на печальную действительность, обрекающую одинокого композитора на тяжкие невзгоды, художник уводит нас в созданный его воображением блистательный мир, где бушуют могучие страсти, где властвует мужественное жизнеутверждение: великолепная демонстрация разума и отваги. Засурдиненный квартет излагает тему *Adagio*, проникнутую глубоко религиозной серьезностью; над оркестром парит широкая фортепианная мелодия, ее поэтичность усугубляется сдержанными и таинственными репликами валторн. Она увлекает, вопрошает оркестр, отвечает ему, осторожно подсказывает мотив, который воцарится в финале. В знаменитом переходе мерцание темы заставляет нас мечтать о вагнеровской теме огня. Головокружительная скачка продолжается, подобная неистовому хороводу вакханок; затем наступает успокоение, и все завершается неясным гулом литавр в отдалении.

Секстет (соч. 81-б) предоставляет основную роль двум валторнам; это они рисуют мелодическую линию, намечают очертания *Adagio*, ведут диалог на проникнутой кроткой меланхолической теме, иногда переходящей к скрипке;

они же излагают и проворный мотив Рондо. Редко удается услышать это сочинение, вероятно, из-за того, что трудно найти хороших валторнистов. Его музыка полна нежности и искренности.

Первая из двух фортепнанных сонат (соч. 78) посвящена графине Брунsvик. С высот, куда привел нас Концерт ми-бемоль мажор, мы спускаемся, чтобы отдохнуть, соприкоснувшись с произведением всего лишь красивым, чарующим своим тонким изяществом и остроумной легкостью.

Посвященная эрцгерцогу Рудольфу Соната соч. 81-а — Прощание, Разлука и Возвращение — отражает события этого трагического года. На рукописи первой части есть пометка: «Прощание. Вена, 4 мая 1809 года, день отъезда Е. И. В. моего почитаемого эрцгерцога». Столь же точное указание предшествует финалу: «Возвращение Е. И. В. моего почитаемого эрцгерцога, 30 января 1810». Лейпцигские антибетховенианцы всячески хулили замечательную Сонату, уверяя, что это всего лишь произведение на случай, и видя в ней не более как комментарий на тему «Будьте здоровы!» Сам Ленц изошряет свою фантазию, воображая, что музыка эта сочинялась на определенную программу; она кажется ему прежде всего симфонической. Ленца радует, что какой-то немецкий композитор инструментовал Сонату, обогатив вступление соло валторны и вставив в середине *Andante* флейтовое соло. Щедрое и порой довольно увлекательное воображение Ленца сбивает его с толку. Можно с уверенностью сказать, что совсем не так, не в этом плане исполняла Сонату Клара Вик. Мы приложили немало стараний, чтобы воссоздать среду, эпоху, в которую сочинялась эта музыка; теперь мы вознаграждены за свои усилия. Произведение, так просто начинающееся словом «*Lebewohl*»¹, — настоящая интимная поэма, в своем лаконизме столь же искренняя, как и «Фиделио», воспоминание о котором она вызывает. Расстанутся два друга, разлученные жестокими событиями; диссонансами отмечены скорбные чувства оставшегося; мелодия *Adagio* прерывается; ее беспокойный характер выражает тревогу по поводу неизвестного будущего. Не вправе ли

¹ «Прощай» (нем.).

мы, слушая эту Сонату, мечтать о «Тристане», подобно тому, как мы размышляем о Шумане, когда поется песня «*Wonne der Wehmut*»¹, либо о Габриеле Форе, при звуках Скерцо из трио «Эрцгерцог»?

Десятый квартет (соч. 74), — наброски его относятся к 1809 году, — также передает серьезностью своего настроения трагизм событий, свидетелем которых оказался Бетховен, плененный в стенах города, занятого неприятелем, оторванный от своей дорогой Терезы. Пометки на рукописях говорят о том, что он одновременно работал и над этим Квартетом и над партитурой «Эгмонта». За раздумчивым, сосредоточенным вступлением, столь новаторским по приемам письма, окутанным дымкой печали, в некоторые моменты полным безнадёжности, следует еще более волнующее *Adagio*; оно потрясает; как писал кто-то, каждая нота в нем — это слеза; звучит патетическая тема, на мгновение затихая лишь для того, чтобы вновь возродиться, изливаясь в широких, за душу хватающих мелодиях, оттененных четвертными паузами, порывистыми скачками; в увлеченности *Presto* заметно какое-то нервное возбуждение, настолько же осязаемое, как и творческая мощь, которой мы обязаны неистощимой изобретательностью, богатейшими вариациями *Allegretto*, внезапно, в разгаре движения, остановленного двумя спокойными аккордами. Из-за мотива, несколько раз проходящего в первой части, произведение это получило наименование «Квартета арф». Подобное сугубо формальное определение искажает сущность сильной и мрачной музыки Квартета; теперь, когда мы знаем, в каких условиях создавалось это сочинение, характер его нас не удивляет. Возможно, замысел Квартета возник неподалеку от ворот города, только что подвергнувшегося бомбардировке, — в «Гостинице золотого креста», чье название фигурирует на полях одного из набросков. *Adagio* само по себе делает это произведение священным (надо было послушать, с каким трепетным волнением исполнял его Люсьен Кате).

Сюжет «Эгмонта» должен был понравиться патриоту. Героическая жизнь потомка герцогов Гельдры, его отважный союз с принцем Оранским и конфедератами, борьба

¹ «Блаженство скорби» (нем.).

против герцога Альбы, образ мученика, стремившегося к независимости Соединенных провинций,—здесь было чем увлечься музыканту — любителю философии, воодушевленному страстью к свободе. Легко понять причины, побудившие его сочинить в 1809 году эту Увертюру и Антракты, где Лист, как известно, увидел прообраз грядущего. Мы знаем, с каким восхищением (плохо оцененным в конечном итоге) Бетховен относился к Гёте. В одном из писем 1810 года он советует Терезе Мальфатти прочесть «Вильгельма Мейстера». Еще в 1790 году он сочиняет первые свои песни на стихи великого поэта. «Я знаю вас с самого раннего детства»,—заявляет Бетховен Гёте в 1811 году. Желая написать музыку к «Эгмонту», он использует преподанный ему Нефе метод, которому он остался верен. По собственному выражению Бетховена, он переосмысливает произведение, если хочет положить его на музыку.

Эгмонт, как сказал один исследователь, это Вертер-дворянин. Гёте начал эту трагедию в 1775 году, но опубликовал ее только в 1788 году, вызвав задорный критический отзыв Шиллера в «Иенской литературной газете», считавшего исторический прототип более интересным, чем герой трагедии. Венские бюргеры, жители побежденной столицы, испытывали своеобразное удовлетворение, когда слушали рассказы проклинавших войну голландских солдат о том, как под командованием своего замечательного военачальника они разбили варваров при Сен-Кентене. И можно ли не увлечься Эгмонтом: среди всех опасностей идет он легкой походкой, высоко подняв голову, «как если б рука монарха не простерлась над ним!» Никому не подчиняется этот новый герой; чтобы поиздеваться над кардиналом Гранвелла, он одевает своих слуг в шутовские ливреи, и народ, поняв, в чем тут дело, забавляется его дерзкими выходками. «Я стою высоко,—заявляет он своему секретарю Рихарду,—но могу и должен подняться еще выше; я чувствую в себе надежду, силу, смелость. Вершины своего роста я еще не достиг. Если же достигну, то буду стоять бесстрашно и твердо. А суждено мне пасть, что ж! Когда молния, порыв вихря или неверный шаг меня низвергнут в пропасть, я лягу там с тысячами других...» Гордая речь, с которой Эгмонт обращается к герцогу Альба, его смелые высказывания о пользе свободы народов привлекают Бетховена. Ближе к сердцу принимает он этот протест против чужеземного

владычества. «...Естественно желание граждан, чтобы ими правил тот, кто родился и вырос среди них, кто смотрит на правду и кривду, как они, в ком они видят брата»¹. Гёте создал благородный образ возлюбленной Эгмонта, Клерхен, призывающей народ к оружию, чтобы спасти любимого; утратив всякую надежду на спасение, она убивает себя. В нескольких наиболее патетических эпизодах Гёте уступает место музыке. В финале трагедии, когда, успокоенный преданностью сына Альба, Эгмонт мирно засыпает, поэт вводит целую интермедию в духе эпохи конца XVIII века. Позади ложа, на котором покоится герой, раздаётся пение; в облике Клерхен появляется Свобода «в небесных одеяниях»; она приглашает тордого узника возрадоваться, объявив, что смерть его обеспечит Провинциям независимость. «В отдалении слышна воинственная музыка флейт и барабанов». Пока Эгмонт в своем монологе выражает надежду увидеть, как рухнет тирания, шествие приближается; под звуки фанфар идет он навстречу испанским солдатам, которые поведут его на казнь. Бетховену оставалось лишь следовать этим указаниям. Рохлиц, пользовавшийся большим влиянием в качестве издателя широко известной «Всеобщей музыкальной газеты», исполняя в концертах музыку к «Эгмонту», обычно предпосылал ей пояснения, извлеченные из гётевской трагедии. Композитор горячо одобрял такое объединение его партитуры с произведением поэта, перед которым он преклонялся. Увертюра освободилась от традиционных форм; впервые она стала подлинным вступлением, вытекающим из самой сущности пьесы; так было подготовлено появление симфонической поэмы; несомненно, этим объясняется восторг Листа.

Впрочем, что касается настроений Бетховена и его образа жизни в 1809 году, то мы располагаем ценным свидетельством его почитателя барона де Тремона, аудитора Государственного совета, прибывшего к этому времени в Вену с поручением к Наполеону. Теперь Бетховен ненавидит Францию и французов; к тому же он стал таким нелюбимым, что отказался явиться во дворец по приглашению императрицы. Он проживает неподалеку от го-

¹ Гёте. Избранные произведения. Гослитиздат, М., 1950, стр. 355, 368. Перевод В. Станевич.

родских укреплений, и во время последней осады неприятель взорвал мину чуть ли не под его окнами. Тремон запасся рекомендательным письмом от Антонина Рейха, сослуживца Бетховена по боннскому оркестру, ныне обосновавшегося в Париже. Он входит в квартиру, состоящую из двух комнат, грязноватую, беспорядочную, залитую лужами воды. Нотиные тетради грудami навалены на запыленном старом рояле, под которым укрылась неопорожненная ночная посуда. На ореховом столе разбросаны перья с засохшими чернилами. На соломенных стульях — остатки еды вперемежку с грязным бельем. Благодаря счастливой случайности Тремон понравился Бетховену, часто виделся с ним, слушал, как он импровизирует; они беседовали о философии и религии, о политике и литературе, особенно о Шекспире. На страницах увлекательного и непринужденного повествования перед нами возникает облик Бетховена; молчаливый, он с трудом поддерживает разговор, отвечая на плохом французском языке на плохой немецкий язык барона; однако любая благородная мысль вызывает его интерес, он охотно вступает в спор, проявляет обширные познания. «Находясь в хорошем расположении духа в день, назначенный для импровизации, — пишет Тремон, — он был великолепен. Красивые мелодии, смелая гармония, вдохновенность и увлеченность во всем, потому что, руководимый музыкальным чувством, он не раздумывал, — как делал это с пером в руке, — над поисками эффектов; они возникали сами по себе, без отступлений от основной идеи».

Теперь, когда Франция избрала себе повелителя, Бетховен от нее отрекается. И все же, чтобы послушать, как в Консерватории играют моцартовские симфонии, он охотно отправился бы туда, если б не опасался всяких визитов и приглашений. Несмотря на все оговорки, образ Наполеона по-прежнему ослепляет его. «Он восхищался, — пишет Тремон, — этим подъемом от столь низко расположенной исходной точки; это льстило его демократическим убеждениям. Однажды он сказал мне: «Если я приеду в Париж, обязан ли я буду идти на поклон к вашему императору?» Я уверил, что нет, если только его не попросят об этом. «А как вы думаете, он позовет меня?»»

Кстати говоря, во Франции Бетховен был гораздо более известен, чем это принято считать. Перелистаем

комплект «Табличек Полигимнии» за 1810 год, «журнала, посвященного всему, что относится к музыкальному искусству». В этом забавном сборнике встречаются самые неожиданные и более чем наивные исследования. Так, мы узнаем, что в Ботаническом саду был дан концерт для слона, с целью изучить вопрос, действительно ли это животное столь восприимчиво к музыке, как утверждает г. Бюффон. Для этого несколько необычного слушателя поочередно исполняют несложные арии, с очень ясной мелодической линией, и сонаты с весьма изощренной гармонией. Животное выказало признаки удовольствия, слушая арию «O, ma tendre Musette»¹, сыгранную на скрипке г. Крейцером. «Исполненные прославленным артистом «Вариации» на ту же арию не произвели никакого заметного впечатления... Слон приоткрыл рот, как бы желая зевнуть на третьем или четвертом такте знаменитого Квартета ре мажор Боккерини. Бравурная ария... Монсиньи также не нашла отклика у животного; но при звуках арии «*Charmante Gabrielle*»² оно весьма недвусмысленно выразило свое удовольствие». Все были крайне изумлены, увидев, как слон хоботом ласкает, в знак признательности, известного виртуоза Дювернуа. Это был едва ли не дуэт, так как Дювернуа играл на валторне.

К счастью, в «Табличках Полигимнии» есть кое-что и получше рассказов о подобных опытах. Благодаря отчетам этого журнала, мы присутствуем в театре «Фейдо» на представлении оперы «Два дня...», «вызвавшей общее одобрение всех артистов Европы». В это время французы считали Керубини наиболее блистательным музыкантом. Нам сообщают, что Наполеон послал Лесюэру великолепную шкатулку с выгравированной на ней надписью: «Император французам автору «Бардов». Мы слушаем «Свадьбу...» в Опере-буффа; восторг публики доходит до того, что ее возгласы заглушают голоса артистов; отныне среди молодых композиторов становится модным писать в моцартовской манере. Но в «Табличках» отражены успехи, одержанные и бетховенскими произведениями на концертах учащихся Консерватории. Нетрудно заметить сдержанный тон отзывов. «Поразительный успех сочине-

¹ «О, моя нежная Мюзетта» (фр.).

² «Прелестная Габриэль» (фр.).

ний Бетховена,— лишет сотрудник журнала после концерта 18 марта 1810 года,— опасный пример для музыкального искусства. Кажется, что зараза германской гармонии распространилась на всю новейшую композиторскую школу, которая создается в Консерватории. Надеются достигнуть эффектов, расточая самые варварские диссонансы и заставляя грохотать все инструменты». Хабенек, этот консерваторский Тальма, руководит учебным оркестром; известно, какие настойчивые усилия он прилагал, чтобы заставить публику понять и полюбить творчество Бетховена. Конечно, широко распространено мнение, что в области Симфонии ни один композитор не может сравниться с Гайдном. Но сотрудник «Полигимний» постепенно свыкается с Бетховеном. «Концерт закончился отрывками из его симфонии,— пишет он.— Этот зачастую странный и причудливый автор порой сверкает необычайными красотами. То он уподобляется величественному полету орла, то карабкается по каменистым тропинкам. Глубоко затронув душу нежной меланхолией, он тотчас же терзает ее скоплением варварских аккордов. Мне кажется, что в нем одновременно заключены голуби и крокодилы» (страницы 310 и 311). Несколько позже, но все в том же 1810 году, рецензент высказывается более определенно. Первым из великих композиторов остается для него Гайдн; затем следует Моцарт, сохраняющий творческую индивидуальность даже в подражаниях, самобитный, покоряющий силой убеждения. «Бетховен — третий, кто дерзнул устремиться на это ныне столь опасное поприще. Два его знаменитых предшественника давно уже завладели главными дорогами и оставили ему лишь несколько крутых и ухабистых тропинок, окруженных пропастями... Бетховен, наделенный гигантским гением, пламенной воодушевленностью, красочным воображением, презрел эти суетные трудности, считая себя выше их. Он с горячностью преодолевал все, что препятствовало его стремительной поступи. Он полагал себя в достаточной степени великим, чтобы создать свою собственную школу. И какой бы опасности ни подвергались молодые композиторы, которые принимают эту школу с восторгом, граничащим с исступлением, я вынужден признать, что большая часть произведений Бетховена носит отпечаток грандиозного, оригинального, и это глубоко волнует душу слушателей. Исполнявшаяся в десятом концерте симфо-

ния ми-бемоль мажор — наиболее прекрасная из всех, им сочиненных: исключая несколько жестковатых германизмов, в которые вовлекла его сила привычки, все остальное являет мудрый и верный замысел, хотя и преисполненный горячности; изящные эпизоды искусно сочетаются с основными идеями, а его мелодические фразы обладают им одним присущей свежестью колорита» (страницы 374 и 375).

Несмотря на все оговорки, для эпохи 1810 года мнение это свидетельствует о значительной самостоятельности взглядов и проницательном понимании творений венского мастера.

VIII



Седьмая и Восьмая симфонии

Осенью 1810 года Бетховен писал для Цмескала фон Домановец Одиннадцатый квартет фа минор (соч. 95), в котором, казалось, пожелал подытожить и сосредоточить свои размышления. Мятежный вопль, протест, звучащий в долгом стенании первой скрипки, придает Allegro мрачный колорит, оттенок трагической печали. Бетховен признается в своем смятении другу, поддерживавшему его в бедствиях, неизменно помогавшему даже в мелких повседневных хлопотах. Цмескал — один из тех друзей, перед которыми плакать не стыдно; уходя вместе с ним после вечеров у Разумовского, где они встречались, Бетховен не мог не поведать ему о том горе, что стонет в этой музыке, о волнении, выраженном в Allegretto, о тревоге истерзанной души, пытающейся освободиться от физических и нравственных страданий. Репарка *assai vivace ma serio* раскрывает смысл Allegro третьей части. Хорал придает торжественность этому трепетно-скорбному настроению. Без всякой надуманности здесь возникают новые формы, рожденные той искренностью, с которой

Бетховен выражает оттенки сложного чувства. В дальнейшем к ним обратятся и сделают их более обостренными Шуман и Вагнер (в «Тристане»). Не случайно Квартет фа минор посвящен именно такому тонкому музыканту, как Цескал, способному лучше кого бы то ни было насладиться произведением столь редкостных качеств, столь сосредоточенного настроения.

Принято считать, что в мае этого года композитор оставил свой проект бракосочетания с Терезой Брунsvик. Но при каких обстоятельствах? Об этом мы все еще принуждены лишь догадываться. Казалось бы, ее «Дневник» мог бы дать нам весьма волнующие сведения. Однако Ромен Роллан, перелиставший его страницы, ограничился лишь немногими словами о том, что «приведенная в ужас Тереза вновь обнаружила себя на краю нравственной бездны, к которой толкнул ее сокрушительный и неожиданный шквал страсти; ей открылись дикие силы, греховные мысли, проносившиеся в подсознании». Роллан приводит краткий отрывок (май 1810 года), где Тереза винит себя в нравственном непостоянстве. «Мимолетное чувство повелевает мной!» Лейпцигский исследователь, д-р Макс Унгер, полагает, что «Людвиг», упоминаемый Терезой в ее «Мемуарах», совсем не Людвиг ван Бетховен, а некий граф Луиджи Мегацци. Бетховенское умонастроение той поры раскрывается в часто цитируемом письме, в котором он просит Вегелера прислать ему свидетельство о крещении. Он жалуется, что вовлечен в светскую жизнь и бессмысленно тратит свой покой; однако он был бы счастлив, «если б демон не избрал своим местопребыванием его уши» и если б этот недуг не терзал его до такой степени, что иногда он думает о самоубийстве. Во всяком случае, отныне дружба Бетховена с Брунsvиками будет лишь крепнуть. Для Терезы — она сама сказала об этом достаточно ясно — он останется духовным наставником, таким же, как Гердер и Гёте. Она посылает Бетховену рисунок, на котором он представлен в образе орла, взирающего на солнце.

В то время, когда Бетховен отказался от брачного союза с Терезой, он завязал знакомство с Элизабет Брентано. Это первая наша встреча с Беттиной, дочерью богатого франкфуртского коммерсанта, о семье которого Гёте, несомненно, вспоминал, когда писал своего «Вертера». У торговца колониальными товарами Петера-Антона

Брентано, претендовавшего на то, что он является потомком Висконти, было пятеро детей от первого брака с некоей голландкой. В 1774 году он женился на Максимилиане де Ларош, бывшей на двадцать два года моложе его, матери Марии-Клеменса и Беттины. Семья эта занимает довольно значительное место в истории немецкой литературы. Максимилиана была дочерью известной Софи де Ларош, друга Виланда, написавшей несколько романов в духе Ричардсона; сущность этих произведений полностью отражена в их названиях — «Евгения, или Покорность судьбе», «Письма к Нине, или Советы, как образовать свой ум и свое сердце». Гёте набросал ее привлекательный портрет в тринадцатой книге «Поэзии и правды»; благодаря этому мы видим стройную, грациозную женщину, сохранившую изящество манер и в пожилом возрасте, всегда скромно одетую в коричневое или серое; видим ее лицо, обрамленное красивым чепчиком; весьма независимая в суждениях, она с неизменной терпимостью относилась к любым взглядам; несчастья, приведшие к нужде, не нанесли ущерба ее безупречному достоинству.

Внук Софи, Клеменс, прошедший безрадостное детство, приложил много стараний, чтобы не унаследовать профессии своего отца. Он выказал ярко выраженный вкус к литературе и некоторую склонность к сатире, посещал университеты, сблизился с братьями Шлегелями, дебютировал пародией на пьесу Коцебу, задумал «роман ужасов» «Годви». В годы творческого становления лучшим его произведением явился набросок легенды о Лорелее (еще до Генриха Гейне). Поселившись со своей женой Софи Мери в Гейдельберге, он встретил там Ахима фон Арнима. Содружество, образованное обоими писателями, глубоко повлияло на немецкий романтизм; они первые задумали собирать народные песни, чтобы обогатить лирическую поэзию. Арним решительно и проникновенно подчеркивает значение связей, которые должны постоянно объединять язык и литературу страны с самой нацией. Для его облика, так же как и для его идей, характерны пылкость, свободное дерзание, обаятельная фантазия. В результате сотрудничества Арнима и Брентано в Гейдельберге в 1806 году был опубликован известный сборник, первый том которого, «Чудесный рог мальчика», посвящен Гёте. Великий поэт весьма одобрил эту работу

как реакцию «против грубого и пошлого стихоплетства мейстерзингеров». Война несколько помешала задуманному предприятию. В 1806 году Арним издал свои «Военные песни», направленные против Наполеона; затем он покинул Гейдельберг. Воздействие «Чудесного рога» на воображение музыкантов и поэтов не прекращалось; в конце XIX века им вдохновился Густав Малер. Что касается Беттины, впоследствии ставшей женой Ахима фон Арнима, она еще не приступила к своим литературным трудам, заполнившим не менее десятка томов. Следует с осторожностью отнестись к рассказам, которые она поведала нам, особенно к трем томам «Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde»¹, вышедшим в Берлине в 1835 году. В 1810 году ей было двадцать пять лет. Письмо, написанное Бетховеном Беттине из Вены 11 августа, свидетельствует о горячем увлечении. «...Я был застигнут Вами врасплох в ту минуту, когда отчаяние полностью овладело мной; но, поистине, оно исчезло при виде Вас... Вы из другого мира, а не из этого, бессмысленного... К несчастью, мои уши — перегородка, сквозь которую я не могу поддерживать какие-либо дружеские связи с людьми. Иначе! — возможно! — я больше доверился бы Вам, но я мог понять лишь открытый застенчивый взгляд Ваших глаз, и он воздействовал на меня до такой степени, что я никогда его не забуду. Дорогой друг! Дорогое дитя мое! Искусство! кто поймет его?.. Как драгоценны для меня несколько дней, когда мы болтали вместе или, вернее, переписывались; я сохранил все листочки, на которых Ваши дорогие, такие дорогие для меня ответы...»

Застенчивый взгляд Беттины! Мы остаемся скептиками. Наиболее благожелательные судьи не могли полностью защитить ее от подозрения во лжи; мать Гёте упрекала Беттину за чрезмерные способности к вымыслам, за естественность в неправдоподобии. Неизменно доверчивый Бетховен дал себя увлечь; мы видим, как он бродит вокруг Шенбруннской аллеи в поисках отсутствующей; к тому же он надеется, что Беттина представит его Гёте. Объединив свои чувства к обоим, он направляет ей две песни на слова поэта: «Миньона» и «Новая лю-

¹ «Переписка Гёте с ребенком» (нем.).

бовь, новая жизнь» (соч. 75). Беттина, как того и можно было ожидать, оказывается более многословной; она пишет Гёте, что видится с Бетховеном ежедневно, он гуляет с ней, возле него она забывает всех тех, кого знала раньше. Почтенный Шиндлер полагает, что Беттина сильно преувеличила; встретившись с ним в Берлине, она оказалась передать ему оригиналы писем, по поводу подлинности которых высказывалось столько подозрений. «Мы были бы склонны видеть в этом,— пишет он,— лишь излияния необузданного воображения». Однако даже при самом снисходительном отношении к притязаниям Беттины можно ясно установить, что идиллия продолжалась недолго. В 1811 году девица Брентано вышла замуж за фон Арнима и уехала с ним в Берлин; сподвижник Клеменса стал издавать свои бессвязные и туманные сочинения вроде романа «Стражи короны», из жизни Германии эпохи Возрождения; своей пьесой «Галле и Иерусалим» он тщательно пытался добиться успеха как драматург. Тик бранит ее за расплывчатую форму и всевозможные нелепости. Вся последующая жизнь Беттины несколько не укрепляет нашего доверия к трем часто цитируемым письмам, которые она якобы получила от Бетховена.

«Беттина,— писал Леопольду Шеферу Фарнхаген фон Энзе,— с какой-то яростью набрасывается на людей, замечательных мощью своего ума; она хотела бы всех их растерзать и затем бросить их кости собакам». На протяжении долгого жизненного пути, завершившегося лишь в 1859 году, она поочередно атаковала — после Бетховена и Гёте — Шлейермахера, архитектора Шинкеля, украсившего Берлин выстроенными им зданиями, Людвига Баварского, генерала Гнейзенау, дипломата Вильгельма фон Гумбольдта, историка Ранке, братьев Гриммов. Листа. Каждому из них она преподносит все ту же миртовую ветвь, символ славы и любви: хотя листья и остаются зелеными, но цветы увядают. Август Эрхард рассказал, как осаждала Беттина остроумного и любящего роскошь князя фон Пюклер-Мускау. Этот вельможа сохраняет недоверие к подлинности стольких подвигов даже когда дарит ей великолепную чернильницу, чтобы позволить Беттине отдаться эпистолярной мании. Он считает, что Беттина хвастлива, часто некстати путает свои карты, злоупотребляет метафорами, объятиями, обращением на ты,

одами при луне, что она преувеличивает значительность своих отношений с Бетховеном или свое влияние на Гёте. Он ничуть ей не признателен за ее усилия исцелить грешника, погрязшего в ревностно поддерживаемой порочной жизни. Если нет возможности избежать Беттины, князь прибегает к обману и, лишь доведенный до крайности, выдерживает ее чтение либо рассуждения с глазу на глаз. Она безжалостно умножает предложения своих услуг; в осеннюю пору жизни, на самом пороге зимы, она вызывает к «весенней страсти усилившейся любви, горящей на ее щеках». В конце концов Пюклер выставил Беттину за дверь с пожеланиями счастливого пути и предоставил ей возможность провести целую ночь под звездным небом, охлаждая свой неотвязный пыл; правда, парк был очарователен. Чтобы утешиться, ей пришлось обратиться со своими поощрениями и «с молоком своих грудей» к благочестивому Шлейермахеру. Пюклер охарактеризовал Беттину с дерзкой откровенностью. «Это душевнобольная»,— сказал он Фарнхагену. «Вы ошибаетесь,— ответил его друг,— это истеричка». Не станем же излишне умиляться по поводу ее приключения с Бетховеном; в тот день, когда они расстались, он избегал серьезной опасности. К тому же в сентябре 1811 года произошел ее разрыв с Гёте; в мае 1812 года родился первый ребенок Беттины, Фреймунд.

А разве на выставке живописи госпожа Арним не обозвала госпожу советницу «раздувшейся колбасой»?

После отъезда Беттины в Берлин композитор намеревался жениться на Терезе Мальфатти. Ее дядя, врач Иоганн Мальфатти, уроженец Лукки, происходил из богатой семьи; в Вене он поселился в 1795 году. У него были две виллы: одна в Гитцинге, другая в венском предместье Вейнхаузе; здесь по случаю семейного праздника впервые исполнялась маленькая кантата Бетховена «*Un lieto brindisi*»¹. У Мальфатти было множество знатных пациентов; его видели у изголовья принца де Линь, эрцгерцога Карла и герцога Рейхштадтского. Представленный Глейхенштейном семье Мальфатти, Бетховен влюбился в Терезу. Ей было тогда двадцать лет, она обладала весьма при-

¹ «Радостный заздравный тост» (ит.).

ятией внешностью и пылким темпераментом. Предполагают, что Бетховен просил ее руки и получил отказ. В 1817 году она стала женой барона Дроздика; к этому времени отношения между музыкантом и врачом были прерваны. У нас нет интересных документов о знакомстве Бетховена с юной Мальфатти, за исключением письма без даты, где учитель дает своей ученице ряд советов по поводу исполнения симпровизированной им темы. Бетховен уверяет Терезе свою пылкую любовь к природе. «Я не нарадуюсь, когда случайно мне удастся побродить по рощам и лесам, среди деревьев, трав, скал! Ни один человек не мог бы любить природу так, как я». Он сообщает, что посылает ей новые книги и рекомендует читать «Вильгельма Мейстера» либо Шекспира в переводе Шлегеля. В одном лишь месте есть достаточно откровенное выражение нежных чувств: «Забудьте мои безумства,—говорит он,—будьте уверены, что никто не может более меня желать для вас радостной и счастливой жизни, даже если вы не примете никакого участия в вашем преданнейшем слуге и друге».

Столько неудач, следовавших одна за другой, обескуражили композитора. К этому времени мы относим его полное разочарования письмо к Глейхенштейну: «Для тебя, бедный Бетховен, совсем нет счастья во внешнем мире; надо, чтобы ты создал его в себе самом; только лишь в мире идей найдешь ты друга». Однако ему довелось еще встретить Амалию Зебальд. Она родилась 24 августа 1787 года в Берлине, в семье музыкантов, близко связанных с Певческой академией. Все восторгалось ее соприано. В 1811 году, будучи в Теплице со своими друзьями Элизой фон дер Реке и Тидге, певица познакомилась с Бетховеном, находившимся в ту пору в смятенном состоянии; он поддался ее обаянию. Достоверность этого увлечения также подтверждается всего лишь несколькими словами в письме к Тидге от 6 сентября 1811 года: Бетховен посылает певице «пламенный поцелуй, если только никто этого не увидит». Из записки, адресованной непосредственно молодой Амалии, мы узнаем, что Бетховен был в это время болен и принужден оставаться в постели. В конце сентября 1812 года она попросила у него прядь волос; в 1815 году Зебальд вышла замуж за некоего Краузе, чиновника судебного ведомства. Теодор Фриммель сообщает, что ему пришлось видеть у Рудоль-

фа Брокгауза в Лейпциге листок, на котором Бетховен написал: «Вы не должны были бы забыть, даже если б хотели этого». По поводу этой записки, датированной 8 августа 1811 года в Теплице, Амалия Зебальд замечает, что нашла ее у себя на столе, в качестве визитной карточки, в 1812 году. Это драгоценная реликвия, говорит она. Спорили из-за даты; можно предположить ошибку в один год. К тому же это не имеет большого значения. Письма, опубликованные в обширной биографии Тайера, остаются для нас довольно неясными и таинственными, но все же дают основание предположить, по меньшей мере, интимную дружбу. Одна фраза в особенности заслуживала бы разъяснения. Бетховен поражен, что Амалия «ничем не может быть для него», и просит позволения устно объясниться с ней по этому поводу. «Я всегда лишь желал,— добавляет он,— чтобы мое присутствие приносило вам мир и спокойствие, чтобы вы проявляли доверие ко мне. Я надеюсь, что завтра мне будет лучше и что во время вашего присутствия у нас останется несколько часов, чтобы утешиться и взаимно порадоваться среди природы». Известно, что Зебальд шутливо называла Бетховена «своим тираном». Впрочем, сам он неизменно обращается к ней с самой большой сдержанностью. Она может прийти повидаться с ним, пока он болен, лишь в том случае, если сочтет это благопристойным!

И теперь возникает вопрос, для кого же предназначалось письмо к Бессмертной возлюбленной («Мой ангел, мое все, мое я!»). В итоге мастерского анализа Ромен Роллан приходит к выводу, что оно было написано в 1812 году в Теплице, куда Бетховен приехал 5 июля, после новой поездки в Прагу. Мы считаем его заключение в данном случае решающим. Томас Сан Галли в 1909 году и д-р Макс Унгер в 1911 году («По следам Бессмертной возлюбленной», издательство «Бейер и сын», Лангензальца) уже высказались в этом же смысле. Но кто же была та женщина, к которой обращена жалоба Бетховена на любовь, «обреченную на жертвы и отречения»? Кому шлет он эту страстную мольбу: «Можешь ли ты сделать так, чтобы ты вся была моей, чтобы весь я был твоим?» Мы были бы весьма склонны назвать имя Амалии Зебальд; но как только речь заходит о любви, приходится отказаться от логических умозаключений и безропотно примириться со многими туманными эпизодами романтической исто-

рии композитора в те годы, когда ясно видно лишь стремление Бетховена навсегда соединиться с женщиной, его достойной. Он часто искал эту женщину, но никогда не встретил ее.

* *

*

Город Теплиц, расположенный в восьмидесяти километрах на северо-запад от Праги, давно уже был известен как один из лучших европейских курортов и славился своими целебными горячими источниками. Он укрылся в долине Бьела, в Рудных горах. Позади замка князя Клар-и-Альд-ринген находится парк во вкусе конца XVIII века, где курортные гости могут отдыхать, любясь могучими деревьями и прудами. Здесь сохраняется воспоминание о Фридрихе-Вильгельме III; в эти трагические для него годы он охотно приезжал сюда в поисках покоя и тишины.

В конце августа 1811 года Бетховен нашел в Теплице самое блестящее общество. Вот Карл Август Фарнхаген фон Энзе, тогда еще скромный молодой офицерик, раненный при Ваграме, жаждущий наблюдать, слушать и записывать; он лишь готовится к своей будущей деятельности летописца, причем ужасающе многословного; он еще не женился на Рахель Левин, чей салон станет местом собраний ученых и писателей. Вот Тидге — Кристоф Август Тидге, — обладающий опытом и авторитетом старшего. Заслуживают признания его деятельность в защиту национальной литературы, его лирическая поэма «Урания», изданная десять лет тому назад и не раз привлекавшая внимание композиторов. После нелегкой службы на скромных должностях секретаря, учителя, Тидге получил поддержку баронессы Реке, уделившей ему часть своего состояния. Влияние французской культуры XVIII века вполне очевидно во всем его творчестве, в его философских либо религиозных рассуждениях, «Элегиях», таких произведениях, как «Зеркало дам», «Алексис и Ида» (1812 год).

Во втором томе «Denkwürdigkeiten»¹ Фарнхаген передает свои впечатления о пребывании композитора в Теп-

●
¹ «Достопамятные факты» (нем.).

лице. «Тогда же,— пишет он,— я познакомился с музыкантом, затмившим всех предшествующих. Это был Бетховен, о присутствии которого мы давно уже знали, но которого никто еще не видел. Глухота заставляла его избегать людей, а странности характера, все больше и больше усугублявшиеся отшельнической жизнью, делали затруднительными и более краткими те отношения, которые у него случайно завязывались. В Шлоссгартене, во время своих одиноких прогулок, он несколько раз встречал Рахель и был поражен выражением ее лица, напомнившим ему иные черты, дорогие его сердцу. Любезный молодой человек по имени Олива, который был его преданным товарищем, облегчил нам возможность знакомства. То, в чем Бетховен упорно отказывал при самых неотступных просьбах, то, чего при драматических обстоятельствах никаким принуждением нельзя было у него вырвать — некий князь пытался применить насилие, чтобы заставить его выступить перед гостями,— все это он предоставлял нам охотно и щедро; он усаживался за фортепиано и играл свои еще не известные новейшие сочинения либо предавался свободным импровизациям. Как человек он пленял меня еще больше, чем как художник; и так как вскоре между Олива и мной установилась тесная дружба, я встречался с Бетховеном ежедневно. Мои отношения с ним укрепились еще больше, когда возник горячо им принятый замысел, в силу которого я мог бы доставлять ему либретто для драматических сочинений либо исправлять те, что он получал. Известно, что Бетховен был ярым ненавистником французов и убежденным немцем. И в этом направлении мы с ним превосходно понимали друг друга».

Более смелый, бесконечно более самобытный человек возглавляет всю эту группировку — Иоганн Готлиб Фихте, берлинский профессор, достойный ученик Канта, современный стоик, философ свободы и долга; в разгар французской оккупации он произнес свои «Речи к немецкой нации», подготовившие моральное восстание Германии. Этот человек достоин Бетховена, ибо он также стремится к обновлению человеческого духа; резким усилием он открывает новые пути для идеи, ставя ее в центре любой деятельности и требуя для нее всех прав.

Интересно сравнить ход развития мыслей Фихте и Бетховена. Философ также уверовал в спасение челове-

ства на основе доктрины Французской революции; ее свободолюбивые идеи он защищал в своих лекциях, читанных в Иене, с такой смелостью, что ему пришлось оставить кафедру и отправиться в добровольное изгнание; он тоже верил в цивилизаторскую миссию Франции, в республиканский героизм Бонапарта; он переписывался с Бернадоттом, пожелавшим получить его портрет. Как поясняет Ксавье Леон, Фихте мечтал о Международной академии, которая явилась бы своеобразной «Федерацией человечества на пользу чистой науки и осуществила бы союз немецкого и французского духа». Благодаря Фихте нам становятся более понятными помыслы тех немцев, которые поверили в страну Вольтера и Руссо, как распространяющую дух мира и любовь к разуму; скажем мимоходом, что подлинное европейское единство не может быть создано, если не прибегнуть к поучениям этого отважного провозвестника. Сколько проблем, поставленных перед нами сегодня, уже обсуждено в его изданном в 1806 году диалоге «Патриотизм и его противоположность»? Безусловно, войны, приведшие к поражениям при Ауэрштедте и Иене, преобразили Фихте. Для него, как и для Бетховена, Бонапарт становится «человеком без имени»; его доверчивый оптимизм уступает место пессимизму, вскормленному жизненным опытом, — ничем не прикрашенной догме блага страны; отныне иенский интернационализм замкнулся в германских границах и, забаррикадировавшись там, подготовил то *credo* германизма, которым будет вдохновляться весь последующий век; но не следует полагать, что Фихте отступился от своих убеждений; то, чего он желает для будущего, это мирная республиканская Германия, уважающая права других народов так же бережно, как и свои собственные. Несмотря на внешние проявления, которыми излишне часто довольствуются, Фихте сохраняет враждебное отношение к империализму, чьи злодеяния раскрыли перед ним наполеоновские войны; его теории не допускают ни тех нашествий, которыми карала нас Германия, ни тех, которые мы заставили ее испытать. Лицом к лицу с событиями, приводящими толпы в неистовство, люди, подобные Фихте либо Бетховену, сохраняют уравновешенность духа и верность своей совести; автор «Республики немцев» и творец Девятой симфонии объединяются, чтобы посоветовать нам снова взяться за проект Европейского союза, разрушаемого слишком часто; именно по-

этому их встреча или хотя бы одновременное пребывание в парках Теплица приобретает оттенок значительности и торжественности.

В 1811 году Бетховен пишет музыку к пьесе Коцебу «Развалины Афин» для открытия немецкого театра в Пеште, впервые исполненную 9 февраля 1812 года (соч. 113), а также музыку к «Королю Стефану» (соч. 117). Но наиболее крупное произведение, позволяющее проникнуть в богатейший внутренний мир его поэзии,—Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (соч. 97), посвященное эрцгерцогу Рудольфу; рукопись датирована 3 марта 1811 года, первое публичное исполнение состоялось 11 апреля. «Чудо ансамблевой музыки,—изрекает Ленц,—одно из тех цельных творений, какие извечно встречаются во всех искусствах». При всей своей верности, подобные определения не могут нас удовлетворить. Композитор любил это произведение так нежно, что и на ложе страданий, чуть ли не за несколько дней до своей кончины, говорил о нем с Шиндлером; беседа эта волнует не только величием упоминаемых в ней литературных образов (Гёте, Эврипид, Аристотель); чувствуется, насколько Бетховен озабочен верным раскрытием особенностей основной идеи при исполнении этой музыки; ему хотелось бы разъяснить для будущего смысл этого сверхчеловеческого вдохновения. «Первый эпизод говорит о счастье, о причудливых фантазиях, о веселом нраве, об упорстве (разумеется, в бетховенском духе), не так ли? Во второй части герой достиг вершины счастья; в третьей — счастье преобразуется в волнение, страдание и сожаление. Я считаю *Andante* наиболее совершенным идеалом святости и блаженства. Слова здесь бессильны; они плохие прислужники для слова божьего, выраженного музыкой». Кстати, это последнее бетховенское сочинение, игранное самим автором с Шуппаицигом и Линке на одном благотворительном концерте.

И в самом деле, этот трехголосный хор передает поэтичность музыки с наибольшей выразительностью, когда-либо достигнутой Бетховеном. Искренние и мечтательные мелодии *Allegro moderato*, пыльные и в то же время нежные, развиваются без риторики, без лишнего красноречия. Скерцо искрится остроумием, весельем, изящной грацией. Но уже в отдельных фразах скрипки и виолончели заметна глубина чувства: не к этому ли источнику придет

утолять жажду Шопен? Что за юные девушки ведут на лужайке радостный хоровод под веселые призывы свирелей? Расцветает *Andante*, и фортепиано скандирует жалобу, которая исходит из глубины человеческого сердца; она развивается в гармонических построениях, настойчиво, но без декламации повествуя о горестях; никакая речь не могла бы передать это чувство так волнующе; музыка становится еще трогательнее, когда, словно шепотом, убеждает нас. От первого и до последнего такта настроение выдерживается без малейших отклонений. Прекрасный источник мелодий изливается перед нами; этот волшебный поток, поток звучащих волн, то стесненный, то свободный в своем течении, дает нам услышать самую волнующую из своих песен — и впадает в финальное *Allegro*. Никогда еще жизненная сила и духовное начало не сливались в столь тесном и возвышенном единстве. Седьмое трио отмечает высшую точку, которой может достигнуть музыкальная выразительность; это чистейшая поэзия, освобожденная от всего материального. Проблема, над которой тщетно трудились наиболее изощренные мыслители, без усилий была здесь разрушена. Трио си-бемоль мажор, посвященное эрцгерцогу, навсегда останется среди величайших шедевров, созданных человеческим разумом и чувством.

К несчастью, контракт, который Бетховен подписал со своими покровителями, не уладил его денежных затруднений. Из-за военных событий Кинский выполнил свои обязательства по первым взносам только летом 1811 года в Теплице. Эрцгерцог Рудольф и Лобковиц проявили щедрость и возместили убытки, причиненные композитору падением денежного курса. Кинский разбился, упав с лошади, и вскоре умер; его наследники лишь после долгих проволочек согласились выплачивать пособие, да и то в уменьшенном размере. Большие потери, понесенные состоянием Лобковица, заставили его нарушить свое обещание. Начиная с 1804 года Австрия переживала очень тягостный финансовый кризис. Звонкой монеты не хватало. Так долго благоденствовавшая Вена увидела, что дела приходят в упадок, а население разоряется. В 1809 году австрийским гражданам пришлось сдавать в казну серебряную посуду и драгоценности в обмен на обесцененные бумажные деньги. В 1811 году государственный долг превысил полтора миллиарда франков, и банковые билеты

потеряли десятую долю их стоимости. Чиновники и все, живущие на определенное жалованье, голодают. Указом от 20 февраля 1811 года граф Валлис низвел золотое обеспечение бумажных денег до одной пятой части их номинальной стоимости. Замечательный фатализм истории: великие войны приводят к одним и тем же финансовым последствиям. Испытывая кризисы, поразительно сходные с кризисом 1811 года, мы имеем веские основания понять его.

В мае 1812 года, судя по надписи на манускрипте, Бетховен закончил Седьмую симфонию ля мажор. Кажется, первые наброски произведения были сделаны им до 1811 года. Вспомним, что из-за глухоты Бетховен стал в эти годы, по выражению его друзей, почти недоступным для общения; вспомним, что он отказался от Терезы и потерпел неудачу, задумав жениться на юной Мальфатти; тем более — после безмятежного вступления — изумляет внутренняя мощь, неудержимо увлекающая в развитие *Vivace* весь оркестр целиком, — на мотиве флейты, на восторженно-радостной танцевальной теме. Быть может, произведение это было задумано среди ночного разгула, когда, стремясь уйти от неотвязного недуга, он хохотал так же неистово, как и рыдал на следующий день. Бетховен сам предупреждает нас об этом: внезапно он переходит от опьяняющей радости к отчаянию. Седьмая симфония в точности передает резкие смены душевных настроений, излияния души, подобной тем, которые Стендаль любил восхвалять за «недостаток благоразумия». Скорбь *Allegretto* контрастирует с порывом этого хоровода, так же как и с «подскакиванием» *Presto*. Кларнеты и фаготы излагают восхитительную по нежности и меланхоличности фразу; сопровождение валторны придает ей романтический колорит в немецком вкусе. Таинственный пейзаж открывается перед нами: в лесу, тронутым осенним золотом, затихают последние отголоски промчавшейся охоты. И снова возобновляется вакханалия, порой грубоватая, успокаивающаяся лишь для того, чтобы вновь разразиться с какой-то неистовостью, чтобы взорваться в финальном *crescendo*. Ряд смелых находок в фактуре, и в частности диссонанс, внесенный партией литавр, неприятно поразили дилетантов, но Бетховен отказался изменить хотя бы мельчайшую деталь. Вебер объявил, что отныне автор вполне созрел для сумасшедшего дома. Еще пятнадцать

лет спустя Кастиль-Блаз рассматривал финал произведения как «музыкальное сумасбродство», а Фетис считал его одним «из тех непостижимых творений, которые могли возникнуть лишь как порождение возвышенного и больного ума». Долгое время публика и критика упорствовали в своем стремлении насладиться одним лишь *Allegretto*. Более справедливые и лучше осведомленные в наши дни, мы отказываемся отделять друг от друга различные части этого произведения, безусловно, на много опередившего современную музыку, глубоко романтического — в немецком значении этого слова, свободного и не тривиального, неровного, подобно характеру его автора, изобилующего могучими яркими образами, овеянного волшебством. Наряду с Берлиозом, Вагнер судил о Седьмой симфонии лучше всех, несмотря на неуместные каламбуры и злоупотребление мифологией. «Бетховен,— пишет он,— снова бросился в беспредельный Океан, в море своего необъятного желания. Но это бурное плавание он предпринял на прочно построенном гигантском корабле; твердой рукой схватил он могучий руль; он знал цель путешествия; он решил ее достичь... Он хотел измерить самые границы Океана, открыть землю, которая должна была находиться по ту сторону водной пустыни!» Цельность Седьмой симфонии, ее устремленность, ее жизненная сила, вызов, брошенный привычным канонам, оправдывают эту смелую характеристику.

В июле 1812 года врачи вновь послали Бетховена в Теплиц. «Злосчастная глухота,— пишет Фарнгаген,— лишь благоприятствует его природной дикости; она делает его почти недоступным для тех, чьей любви он не доверяет; однако же он сохраняет смутное ощущение музыкальных звучаний; при разговоре он не слышит ни слов, ни интонаций». Бетховена представляют Гёте, который восхищается талантом композитора, но находит его слишком диким и лаконичным. Здесь обычно приводят анекдот о встрече Бетховена с императорским семейством, рассказанный в третьем письме к Беттине.

По правде говоря, письмо это вызывает большое удивление. Бетховен похвально тем, что нахлобучил шляпу на голову перед группой гуляющих, в которой находились императрица и эрцгерцог Рудольф. Правдоподобна ли такая ситуация именно в то время, когда эрцгерцог приказал переписать новую Симфонию? Шиндлер опровергает

эту легенду, и мы полагаем, что он прав. Во всяком случае, Гёте покорил Бетховена. «Начиная с этого лета,—говорил он позднее Рохлицу,—я всегда читаю его, когда принимаюсь за чтение. Он убил для меня Клопштока».

В сентябре Изабэ приехал в Вену, чтобы писать портреты членов императорской фамилии; он представлялся императору Францу I в замке Лаксенбург и в Бадене; его удивила непритязательная внешность эрцгерцога Карла, «человечка скромного и кроткого вида, говорящего о своих тюльпанах с увлечением амстердамского обывателя». Он рисовал ожесточенного врага Наполеона, императрицу Марию-Людовиду д'Эсте-Модена, третью жену Франца I, мачеху Марии-Луизы, хрупкую, болезненную, закутанную в мантии и меха, но, несмотря на кроткое выражение ее губ и глаз, непримиримую. Он нарисовал восьмерых братьев императора: эрцгерцога Антона, с длинным лицом; Фердинанда; Карла, постоянного противника Наполеона; строгого эрцгерцога Иоганна; эрцгерцога Иозефа, венгерского вице-короля; Рейнгардта; Людвиг и эрцгерцога Рудольфа, будущего кардинала и архиепископа Оломоуцкого, ученика и друга Бетховена. Портреты эти долго хранились в опочивальне императора, в его дворце. Длинная шея, заключенная в стоячий воротник черного бархата, волосы, зачесанные длинными прядями на лоб, правильные черты лица, обрамленного тонкими бакенбардами по австрийской моде, безжизненный взгляд,—таким предстает перед нами Рудольф. Изабэ оставил также портрет сына императора, Фердинанда I, улыбающегося, во всей свежести своих девятнадцати лет, а заодно и портреты четырех сестер Марии-Луизы: Каролины, будущей герцогини Саксонской; Леопольдины, которая стала императрицей Бразилии; Марии-Клементины и самой младшей, Марии-Анны.

Бетховен покинул столицу и отправился в Верхнюю Австрию.

Восьмая симфония носит дату: «Линц, октябрь 1812 года»; она была издана лишь в начале 1817 года у Штейнера в Вене. Композитор поселился у своего брата Николауса-Иоганна, аптекаря, с целью убедить его узаконить давнишнюю связь с Терезой Обермейер. Здешние места благоприятствуют вдохновению; на Променаде перестраивают старинный Ландхауз; дорога, особенно приятная в осеннюю пору, приводит мечтателя во Фрейнберг и в Егер-

мейер. Видимо, в Линце было довольно много любителей музыки; именно там, несколько лет спустя, Шуберт при поддержке своего друга Иозефа фон Шпауна добился одного из первых успехов.

Несмотря на раздраженный протест Берлиоза, Восьмая симфония получила название «Маленькой симфонии». Можно согласиться, что, невзирая на воодушевленность краткого *Allegretto*, классическое изящество менуэта и блеск длинного финала, нет в ее сдержанном оживлении ни мощи, ни широты предшествующего сочинения. И все же встречаются вдохновенные, счастливые находки. *Allegro vivace* завершает мотив, полный затаенной поэтичности. После яростных взрывов Седьмой симфонии словно отдыхом наслаждаешься изящной и скромной веселостью *Scherzando*. Не так уж легко найти у Бетховена более трогательную фразу, чем ля-бемоль-мажорная тема, пропетая первыми скрипками в начале финала. Создается впечатление, что Восьмую симфонию он сочинил гораздо быстрее Седьмой, среди путешествий, развлечений; возможно, какие-то внешние затруднения стесняли творческую мысль композитора. Сам Бетховен не ставил ее в один ряд с прежними симфониями.

К 1812 году относятся также *Egualе*¹ для четырех тромбонов (пьеса эта исполнялась в 1827 году на похоронах композитора); Соната для фортепиано и скрипки (соч. 96), впервые сыгранная у Лобковица французским виртуозом Роде; ирландские и шотландские песни; несколько канонов, триумфальный марш. Бетховен болен и несчастен; он пишет об этом в письме к Варенна. Однако его готовность участвовать в патриотических либо благотворительных делах неизменна. Будучи приглашен на концерт в пользу женского монастыря, он пишет: «Так же как и в прошлом году, я расположен сделать какое-то доброе дело для моих друзей, почтенных дам, и буду таковым для всего страждущего человечества до последнего моего вздоха». Десятая соната для скрипки и фортепиано соль мажор (соч. 96), посвященная эрцгерцогу Рудольфу (еще одно подтверждение неправдоподобности анекдота,

●

¹ В описываемую эпоху — пьеса траурного содержания для квартета однородных духовых инструментов (от «*eguale*» — «равный») (и.).

рассказанного Беттиной), вдохновлена зрелищем природы, как и «Пасторальная симфония». «Это сельский пейзаж,— пишет Марсель Эрвег,— с щебетаньем и пением», весь искрящийся причудливыми выдумками. Птичка поет, другие отвечают ей из глубины рощи. В саду кто-то напевает песенку — *Adagio* развивает эту мелодию. Под тирольские напевы пляшут крестьяне, потом они возвращаются домой, слегка отяжелевшие от выпивки, спотыкаясь по дороге...

Но вскоре мы увидим Бетховена в новом облике.

IX



Бетховен получает официальное признание

8 декабря 1813 года венская публика приглашена прослушать Седьмую симфонию в концерте, устроенном в большом зале Университета Иоганном Непомуком Мельцелем. Этот своеобразный человек поселился в Вене в 1792 году в качестве учителя музыки и впоследствии стал известен своим метрономом; но уже и теперь его знают как изобретателя автоматов (кукла, играющая на трубе, кукла-шахматист). С 1808 года венский Вокансон носит звание придворного механика. Он придумал также нечто вроде оркестриона — «пангармонион». Мельцель сблизился с Бетховеном, для него он выделяет слуховые рожки.

Концерт 8 декабря 1813 года был дан в пользу австрийских и баварских воинов, раненных в сражении при Ганау. В Теплице Россия, Австрия и Пруссия заключили союз, получивший одобрение Англии. Бернадотт командовал северной армией коалиции. Наполеон потерял всех своих союзников. Мюрат предал его. Жалкие остатки Великой армии отступают за Рейн. Друо сумел пробить им дорогу лишь после того, как батарея из пятидесяти пушек

сразила вражескую кавалерию, открыв огонь на расстоянии пятидесяти шагов. 5 декабря последние наши войска переправились через реку; тиф опустошал их ряды. Куанье рассказывает, как каторжники, под угрозой картечи, вваливали груды трупов на телеги и увязывали их веревками, точно копны сена. Пришла пора жатвы мести. Еще до битвы у Ганау поражение при Лейпциге, дезертирство саксонцев и вюртембергцев, недостаток боеприпасов сокрушили французское владычество в Германии и уничтожили Рейнскую конфедерацию. Везде раздавался призыв к освобождению. В программе концерта, состоявшегося благодаря хлопотам Мельцеля, была «Победа Веллингтона при Виттории» (соч. 91), посвященная Бетховеном английскому принцу-регенту, будущему королю Георгу IV. Теперь модный герой дня — Вельсли, победитель Жюно и Мармона, также великолепный солдат; Франция дала ему военное воспитание; однако, прославленный победами в Индии, подобно Бонапарту в Египте, он превратил Португалию и Испанию в могилу для наших армий. Разгром французов в России predetermined наступление, которое позволило ему после битвы при Виттории перейти через Пиреней. Для этого солдата-джентльмена, чей холодный и надменный облик верно передал Лоуренс, Бетховен соорудил свою военную симфонию; при первом исполнении Сальери и Гуммелю доверили партии пушек, Шуппандит был концертмейстером первых скрипок, Бетховен дирижировал. Когда его спросили, доходят ли до него все детали произведения, он ответил: «Я хорошо слышу большой барабан». Довольно посредственное сочинение по характеру своему льстило самолюбию венской публики, и она не поскупилась на одобрения, биссируя *Andante* и требуя вторичного исполнения. 27 февраля 1814 года Бетховен снова дал концерт (на этот раз в свою пользу) и благодаря успеху «Победы Веллингтона» обеспечил себе некоторый доход. Это было очень кстати: он не получал ни единого крейцера из своей пенсии. К сожалению, партитура «Битвы при Виттории» явилась причиной долгих препирательств и временного расхождения между Бетховеном и Мельцелем; произведение сперва предназначалось для «лангармониона», и механик потребовал свою долю прибыли. Обе стороны обменивались бранью, последовали грубые выходки, дело даже перешло в венский суд и уладилось лишь в 1817 году. Английский король не благо-

волил заметить, что Симфония была посвящена ему. «Он мог бы хоть уплатить мне расходы по переписке»,— сетовал Бетховен.

Какая жалость! Бетховен, до тех пор услаждавший своими бессмертными творениями лишь немногих избранных, стал пользоваться общепризнанным успехом, едва лишь согласился обратиться к жанру, наименее привлекательному среди любых других,— к музыке «на случай», проникнутой политической тенденцией. Шиндлер осмелился написать, что это был «решающий момент для его славы». Эффект оказался захватывающим, добавляет он. По обе стороны зала маршировали войска сражающихся сторон; собиралось до пяти тысяч слушателей. Однако триумфы не смягчили характера композитора. Фарнхаген фон Энзе вновь встретился с Бетховеном в это время; о его выходках он рассказывает во втором томе «Denkwürdigkeiten». Князь Антонин Радзивилл—автор «Жалобы Марии Стюарт» и нескольких вокальных квартетов для «Liedertafel»¹ Цельтера—писал музыку к «Фаусту» Гёте, отрывки из которой исполнялись в берлинской Певческой академии в 1810 году. Он хотел встретиться с Бетховеном; последний же,глохнувший все больше и больше, отказывался принимать посетителей, особенно из высшего общества. Чтобы преодолеть это препятствие, ему напомнили, что Радзивилл—шурин Луи-Фердинанда Прусского, принца-музыканта. Бетховен согласился на встречу, но не пожелал отправиться к Рахель. «Впрочем,—указывает Фарнхаген,—его имя, хотя и известное, окруженное уважением, не обладало еще тем обаянием, которого достигло впоследствии. Венская разношерстная публика откровенно предпочитала итальянскую легкость и грацию немецкой серьезности». По случаю вступления союзников в Париж Фридрих Трейчке написал пьесу «Добрая весть», поставленную в театре «Кертнертор» 11 апреля 1814 года. Бетховен сочинил к ней хор «Germania, wie stehst du fest im Glanze da!»² (солирующий бас, хор и оркестр). Ему хотелось получить оперное либретто от Кернера; однако немецкий Тиртей в 1813 году оставил службу в венском придворном театре, чтобы вступить в полк волонте-

●
¹ «Певческое общество» (нем.).

² «Германия, ты утвердилась во всем блеске...» (нем.).

ров-стрелков Люцова. 26 августа 1813 года в одном из сражений в Мекленбурге ядро сразило его насмерть; только в следующем году вышел его знаменитый сборник боевых песен «Лира и меч». Как-то грустно становится, когда думаешь, что и Бетховен присоединился к общему ликованию по поводу капитуляции 31 марта и бедствий Франции. Александр, Фридрих-Вильгельм и Шварценберг, представлявший австрийского императора, совершили триумфальный въезд в Париж. По правде говоря, народ наш сохранял свое достоинство, но богатые завсегда-таи бульваров и Елисейских полей приветствовали победителей Мармона. Маркиз де Мобрей разъезжал по Парижу верхом, привязав к хвосту своей лошади орден Почетного легиона; виконт де ла Рошфуко тщетно пытался разрушить Вандомскую колонну, а публика в Опере устроила Александру и Вильгельму такую же оvation, как и венцы в Придворном театре. Талейран принимал у себя монархов и союзных дипломатов.

Европа перевела дух, поверив в свое освобождение. Падение Наполеона потрясло другого гениального художника, во многих отношениях заслуживающего сравнения с Бетховеном. Франсиско Гойя примкнул к Жозефу Бонапарту. Конечно, не из раболепства; вся история его жизни, его характер, его добровольное изгнание (впоследствии), конец его жизненного пути свидетельствуют против такого подозрения. Но, подобно венскому мастеру и, быть может, еще в большей степени подобно многим европейцам, да и его собственным друзьям — Ховелланосу, Олавиде, Моратину, — Гойя проявлял враждебность ко всем догмам, глубоко переживал бедствия народа, был верен своему скромному происхождению арагонского крестьянина. Он восторженно принимал революционные идеи и верил в их осуществление Наполеоном; если его пристрастие кажется более пылким, чем у Бетховена, то лишь потому, что более вопиющи злоупотребления, которые, как он надеялся, будут уничтожены. Разве не с натуры нарисовал он аутодафе в Севилье, разве не видел он, как сожгли женщину, уличенную в колдовстве? Признавая Жозефа Бонапарта как короля, он не приемлет ни насилия, ни деспотизма; это доказывают его полотна в Мадридском музее — «Второе и третье мая», трепещущие отвращением, которое внушают ему зверства оккупации. И наибольшее доказательство — могучий цикл «Ужасы войны».

Он тоже глух — отчасти этим объясняются его дурной нрав и его выходки. Замкнувшийся во время оккупации в своей Quinta, Гойя в присущей ему манере восстанет против жестокостей войн между народами и выражает надежду на их примирение. Солдаты, убивающие по справедливости или без всякой справедливости (*con razón ó sin ella*), кровавые боины, где участвуют даже женщины, груды убитых людей и животных вперемежку, изнасилования, пьянство, тюрьма, казни без суда, грабежи, искалеченные тела раненых, пытки, усугубленные садизмом, трупы, разлагающиеся на истерзанной земле, безутешная мать или вдова, прикрывающая лицо волосами, все омерзительные зрелища, чью достоверность он подтверждает словами: «Я видел это, *yo lo ví*», — все это Гойя рисует с беспощадным пессимизмом, без страха, без оговорок. Он отказывается познать известные соблазнительные черты славы; он сосредоточивает свои чувства для выражения горя, в тысячах различных форм терзающего несчастные народы в расплату за всевозможные Илиады. Порой может показаться, что сперва предавшись иллюзиям, он, в самых смелых своих офортах (1811 год), уступает отчаянию. Правда мертва («*Murió la verdad!*»), восклицает Гойя. Воскреснет ли она? *Si resucitará?* Все же он не отступает от идей всей своей жизни. Но когда императорский орел повержен, когда кровожадный гриф (*el buitre carnívoro*) падает наземь, в художнике возрождается надежда. «Ужасы войны» завершаются листом, — к счастью найденным, — «Вот истина» («*Esto es lo verdadero*»). Под лучезарным небом женщина с обнаженной грудью, с головой, украшенной цветами, опирается одной рукой на плечо человека, угнетенного тяжким трудом и страданием; этому несчастному, этому «старому человеку» видение указывает на горизонт, где сияет светоч нового будущего. На земле — корзины, наполненные плодами и тяжеловесными снопами; под плащом молодой женщины ягненок — символ мира. Идея, воплощенная в этом рисунке, вызвала к жизни и Девятую симфонию.

Соната для фортепиано (соч. 90), посвященная графу Морицу Лихновскому, и «Элегическая песнь» памяти Элеоноры Пасквалати для четырех голосов с сопровождением струнного квартета (соч. 118), возвышенная и ясная по настроению, написаны в 1814 году.

Бетховен пытался воспользоваться своим успехом, чтобы побудить публику принять произведение, которое он любил особенно нежно. По инициативе трех музыкантов из театра «Кернтнертор» 23 мая 1814 года «Фиделио» вновь предстал перед венскими зрителями. При участии Фридриха Трейчке партитура снова была пересмотрена. Бетховен затеял «восстановить пустынные руины старого замка». «Эта опера, — добавлял он, — принесет мне мученический венец». Первый акт происходил во дворе тюрьмы, как и при возобновлении 1806 года; ария Леоноры претерпела изменения — уничтожены все черты виртуозности. Никаких уступок итальянщине; прежде всего — стремление к драматическому воздействию; пьеса заканчивается на площадке перед замком, и в арии, которую поет министр Дон Фернандо:

Брат ищет своих братьев
И, если может помочь им, охотно помогает —

выражены гуманные чувства, которые вскоре проявятся с большей силой. Впрочем, есть много и других изменений: новая увертюра, новый хор узников, новый финал. На этот раз успех оправдал ожидания композитора и его друзей. Бетховен хотел сам управлять оркестром; на всякий случай капельмейстер Умлауф, поместившись позади него, следил за исполнением. Роль Флорестана была поручена итальянскому певцу Радикки; апатичная Анна Мильдер вновь появилась в роли Леоноры, созданной ею в 1805 году. Бетховен считал Мильдер лучшей из певиц и очень сожалел, когда денежные соображения вынудили ее переехать в Берлин. Автору устроили долгие овации. Побуждаемый интересом публики, Артариа тотчас же награвировал оперу, Мошелес взялся переложить ее для фортепиано. 18 июля спектакль был дан в пользу Бетховена.

В том же 1814 году Вену посетил один немецкий музыкант, чья опера «Обет Иеффая» была поставлена придворным театром в Мюнхене; в Штутгарте шли его же «Два калифа». Мейербер жаждет советов Гуммеля и Сальери, который направил его в Италию. Музыка Мейербера — музыка богатого человека или даже отличного пианиста; но (да простит нас этот деятель, — он делается гораздо значительнее, когда обратится к заветам Россини) во всех его операх, а также и в Кантате, не найдется

In beiden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden

(Im Theater abzu dem Kaiserlichen

in der k. k. Hof Oper)

F i d e l i o.

mit der in ganz Europa nach dem Original von Rossini

Die Musik ist von Gio: P. Donizetti

P e r s o n e n

Don Fernando, Vize-König	—	Dr. Sch.
Don Diego, Generalmajor und Ober- befehlshaber	—	Dr. Sch.
Isabella, seine Gemahlin, unter dem Namen von Isabella	—	Dr. Sch.
Don Fernando, Vize-König	—	Dr. Sch.
Don Diego, Generalmajor	—	Dr. Sch.
Isabella, die Geliebte	—	Dr. Sch.
Isabella, seine Gemahlin, unter dem Namen von Isabella	—	Dr. Sch.
Don Fernando, Vize-König	—	Dr. Sch.
Don Diego, Generalmajor	—	Dr. Sch.
Isabella, die Geliebte	—	Dr. Sch.
Isabella, seine Gemahlin, unter dem Namen von Isabella	—	Dr. Sch.

In dem k. k. Hoftheater nächst der Burg ist am 21. d. M. eine
Fluss-Veranstaltung mit ungefähr 57 ft W. M. vorüber gegangen; der
erste in Gärten nach erfolg. Dasselbe in der k. k. Hoftheater. Der erste
Kauf auf der Gasse nach Reg. 10.1 und 10.2 gegen die Be-
lohnung von 10 ft. W. M. abzugeben.

Nach der Zeit nach dem 21. d. M. und der 22. d. M. sind keine

11. 11. 7. 11. 11.

Афиша спектакля «Фиделио». 1814 г.

столько поэтичности, сколько в прелестной Сонате (соч. 90, ми минор), написанной в это время Бетховеном по случаю свадьбы его друга графа Морица Лихновского с актрисой Штуммер. Очаровательный свадебный подарок! Первая часть, казалось бы, напоминает о затруднениях, которые пришлось преодолеть для заключения этого брачного союза. Чтобы написать вторую часть, нежное рондо, беседу влюбленных, чтобы передать спокойную радость наконец осуществленной мечты, одного разума было бы недостаточно; необходимо сердце... Подобного счастья композитору так и не довелось изведать; но еще один, новый друг вошел в его ближайшее окружение: скрипач-любитель Антон Шиндлер, представленный Бетховену Шуппанцигом. Отныне этот добрый приятель — на него нередко клеветали, но он достоин всяческого уважения — будет сопровождать великого музыканта в его последних странствиях по жизненному пути. Кстати говоря, обстановка изменилась. Вена в праздничном настроении. Конгресс открылся. Начиная с 3 октября 1814 года и до 9 июня 1815 года он будет центром всей светской жизни, и Бетховен снова примет участие в официальных торжествах.

* *

*

29 ноября 1814 года в зале Редутов слушают Седьмую симфонию, недавно сочиненную кантату «Славное мгновение» и «Победу Веллингтона». Среди публики австрийская и русская императрицы, прусская королева, многие выдающиеся деятели. Корреспондент лейпцигской «Музыкальной газеты» отметил новый успех; Шиндлер утверждает, что присутствовало до шести тысяч слушателей. Но энтузиазма не хватило, чтобы заполнить зал в концерте 2 декабря. Бетховен горько жаловался доктору Карлу фон Бурси. «А ведь слова, — вскричал он, — были подстрижены и подчищены будто сад по французской моде. Вы только поглядите на скупость слушателей! Прусский король уплатил экстрагонорар в десять дукатов! Один лишь русский император честно внес сто дукатов». Мы не без удовлетворения узнаем, что Бетховен испытал некоторые трудности, перекладывая на музыку слова доктора Алоиза Вейсенбаха. Ему пришлось просить своего друга Карла Бернгарда (имя это часто встречается в разговорных тетрадях) переработать тяжеловесный текст.

Тем временем бетховенское творчество по-прежнему оставалось предметом споров. Майор Вейль в своих записках «Закулисная сторона Венского конгресса» приводит следующие строки из доклада, отправленного 30 ноября 1814 года Хагеру: «Состоявшееся вчера собрание не способствовало более восторженному отношению к таланту этого композитора, у которого есть свои сторонники и свои противники. Лицом к лицу с партией его поклонников, в первом ряду которых находятся Разумовский, Аппоньи, Крафт и т. д. ...обожаящие Бетховена, стоит подавляющее большинство знатоков, отныне наотрез отказывающихся слушать его произведения». Вена жаждет иных развлечений. Об этом осведомляет нас «Дневник» симпатичного Жана Габриеля Эйнара; он послан на конгресс Женовой, чтобы защищать ее суверенитет. Народ довольствуется легкой музыкой, звучащей в Аугартене, среди зелени, во время иллюминации. Бывают празднества в зале Манежа, но как они унылы и однообразны! Монархи прогуливаются под звуки полонеза, предлагая руку дамам, которых они удостоили своего внимания. Эти шествия в темпе несколько ускоренного *andante* вошли в традицию со времени знаменитой процессии знати на коронации Генриха III; они соответствуют «выходам» старинных французских церемоний. Главное на унылых приемах у лорда Кэстльри — это ужин; после него можно услышать плохонькую скрипку с контрабасом — здесь вальсируют, но без веселости. Император Александр, в черном домино и без маски, танцует у князя Меттерниха среди шумной толпы, и демократ Эйнар шокирован подобным отсутствием достоинства у монарха. Балерина мадемуазель Эмэ упала, и, чтобы осведомиться о ее здоровье, тот же Александр посылает к ней важного сановника, кавалера орденов св. Анны и св. Владимира; высший свет осудил этот поступок монарха как недостаток такта по отношению к женщине, не являющейся хотя бы его любовницей. Как везде, танцуют и у Разумовского. Пятнадцать салонов, пятнадцать оркестров, играющих одни и те же полонезы. Это безумие свирепствует с такой силой, что на вечере в Аугартене, куда адмирал Сидней Смит пригласил кавалеров высших орденов и придворных дам, едва лишь пробило девять часов, был устроен «мужской» полонез. Что касается лорда Кэстльри, то он предпочитает музицирование двух слепых итальянцев, играющих на гитаре

и скрипке; эти звуки чаруют его. Прислонившись к стене, он заслушивается до того, что не отвечает на приветствия своих гостей, пренебрегает ужином. В полночь, когда несчастные музыканты, изнемогая от усталости, стали просить пощады, лорда Кэстльри увели. «В ту минуту,— пишет Эйнар,— как мы подумали, что он отправился отдохнуть,— заиграли шотландский рильц, и он тотчас же принялся плясать его, без дамы, с тремя англичанами. Трудно представить себе нечто более забавное, чем красивое лицо Кэстльри, холодное и бесстрастное, в то время как тело его выделявало все движения, требуемые танцем рильца. Когда три англичанина побледнели от изнеможения, он вынужден был прекратить пляску и сказал: «Ах, я тоже не могу больше!..» Был уже час ночи, и мы разошлись по домам; однако я убежден, что министр снова начал танцевать...»

Талейрану мешают его искалеченные ноги, поэтому он играет в пикет. Настроение Эйнара изменилось либо смягчилось, как только император Александр пригласил танцевать его супругу. Если б возвращение с острова Эльбы не нарушило венского веселья, несомненно, женевский демократ сам закружился бы в вальсе.

Среди многих других еще один современник дополняет картину эпохи.

Жан-Батист Изабэ, разоренный падением Империи, прибыл в Вену с Талейраном; обширный труд г-жи де Базили Каллимаки позволил нам проследить его путь. Он живет в Леопольдштадте, на берегу Дуная, возле кафе «Юнглинг», у входа в Пратер; чтобы охранять вход в свою мастерскую, он нанял отставного военного, весьма старательно выполнявшего все приказания; его посещает принц Евгений, они вспоминают о веселых сборищах былых времен, о танцевальных вечерах в особняке принцессы Сальм, о балах в галереях Лувра, о коронации. Изабэ поручено писать портреты дипломатов, съехавшихся на Конгресс: задача довольно сложная, хотя бы с точки зрения требований престижа; художника просят оставить место председателя незанятым, подчеркнув тем самым, что заседание закончилось. Ему позируют поочередно князь Меттерних, Веллингтон, Нессельроде, Гарденберг, Дальберг. В его мастерской встречаются полномочные послы и монархи для неофициальных бесед. «Мой дом,— заявляет Изабэ,— был кулисами Конгресса» (sic!). Всем

церемониалом распоряжается принц де Линь. Художник покидает свою квартиру лишь для того, чтобы послужить своим талантом императрицам Австрии и России, чтобы руководить дворцовыми празднествами, устраивать вошедшие в моду вечера, когда перед публикой, состоявшей из особ королевского ранга, появлялись княгини Турн-и-Таксис либо Эстергази, графиня Аппоньи, княгиня Багратион, чье остроумие было еще более обольстительно, нежели цвет лица, графиня де Перигор и обе ее сестры, герцогиня де Саган. Среди всей этой пышности Евгений Богарне и Изабэ с сожалением или с угрызениями совести вспоминают о Мальмезоне...

Балы и обеды следуют один за другим; князя Эстергази и Разумовский соперничают в роскоши; говорят, что императорский стол обходится в пятьдесят тысяч флоринов ежедневно; как-то вечером у князя Беневенте очень серьезно обсуждают достоинства национальных сыров, стракккино либо честера; внезапно прибывает курьер из Франции и привозит великолепный сыр бри, оказавшийся неожиданным победителем. Изабэ встречает князя Разумовского в тот самый день, когда сгорел его дворец: улыбаясь и небрежно поигрывая бриллиантовой табакеркой, последний отклоняет любые соболезнования по поводу столь незначительного происшествия, — ведь «Флора» работы Кановы была спасена. Элегантную сутолоку возглавляет австрийская императрица; родившаяся в Италии, наследница дома д'Эсте, она словно озарена отблеском почестей, которые воздавали ее предкам Ариосто и Тассо, говорит граф де ла Гард-Шамбона; она щедра на всевозможные выдумки и грациозно повелевает своим окружением. В моду ввели живые картины; их устраивают по вечерам, освещена только сцена. Вот Людовик XIV у ног госпожи де ла Вальер, Ипполит, отбивающийся от Тезея. В антрактах оркестр играет произведения Моцарта или Гайдна; слушают сочинения королевы Гортензии — «Отправляясь в Сирию», «Исполни свой долг» — и Купиньи — «Молодой трубадур поет и сражается». В заключение спектакля боги и богини заполняют причудливый Олимп, — правда, это еще не вполне оффенбаховский Олимп... Мадемуазель Вильгем изображает Венеру, а граф Врбна предстает в образе Аполлона, лишь в последнюю минуту дав согласие сбрить свои гусарские усы.

Всевозможные развлечения, любые игры. Русский император и некая венская дама держат пари, кто из них быстрее сменит свой костюм. Белокурая княгиня Багратион покоряет красотой юного облика, тонкостью черт, застенчивым взором; такой нарисовал ее Изабэ, в облаке шарфов, под кустами роз; танцует она в наряде русской боярыни, но в драматических спектаклях играет на французском языке. Графиня Зофья Замойская, великие герцогини Мария Веймарская и Екатерина Ольденбургская одерживают победу на каруселях, например на той, которую император предложил своим гостям в большом манеже дворца Бург. Изабэ рисует один за другим портреты австрийского императора, злейшего противника новшеств и развлечений, за Меттернихом он оставляет ведение переговоров, за собой — право решать; прусского короля Фридриха-Вильгельма III, человека здравомыслящего, но с ограниченным кругозором, ленивого и упрямого; русского императора, неизменно стремящегося выдвинуть себя на первый план; он желает нравиться, вспоминает уроки ла Гарпа и сочинения Жан-Жака, восхищается идеями Революции и борется с тем, что рождено ею. Меттерних, в темно-синем фраке, с орденом Золотого руна, испытующе вглядывается своими серыми глазами в это общество, которое он цепко держит в руках, где он ухаживает за женами, чтобы выведать секреты мужей. Изабэ бывает у богача графа Фриза, чье роскошное гостеприимство привлекает весь высший свет. Но среди этого помешательства на развлечениях происходят и события иного характера. 21 января 1815 года в соборе св. Стефана служат мессу за упокой души короля Людовика XVI; катафалк и траурное убранство церкви — по рисункам Изабэ и архитектора Моро. Несколько довольно трогательных эпизодов разыгрывается за пределами конгресса. Граф де ла Гард и принц де Линь, посетившие юного герцога Рейхштадтского в Шенбрунне, встретили у него Изабэ; слуга-француз, дежуривший в прихожей, носил еще наполеоновскую ливрею. Доложили о каком-то маршале, мальчик вскричал: «Это один из тех, которые предали отца? Пусть он не входит!» Герцог вышел к гостям в гусарской форме, со звездой Почетного легиона на ментике. И принц де Линь отмечает его сходство с Иозефом II в детском возрасте. Портрет, написанный Изабэ, художник вручил Наполеону в период ста дней, когда он в послед-

ний раз рисовал императора, с решительным взглядом, с головой, поднятой в последнем вызывающем движении.

К сожалению, чтобы принять участие в этом парадном, шумном и весьма посредственном концерте, Бетховен должен был подавлять свой гений. Русской императрице он посвятил Полонез для фортепиано (соч. 89), по форме — пьесе, неожиданную для бетховенского творчества. Несмотря на уступки моде и условности, нарочитость интродукции и довольно скудную коду, здесь можно обнаружить оттенок индивидуальности композитора, а заодно и прообразы тем либо ритмов, которые обогатит шопеновский гений.

Когда Париж был вторично взят, он сочинил для пьесы Трейчке («Die Ehrenpforte»¹) хор «Все свершилось», исполненный 15 июля 1815 года. Одно лишь название произведения может взволновать нас. Действительно, все свершилось; военное соглашение, подписанное с Блюхером и Веллингтоном, выдало столицу Франции союзникам; герой Третьей симфонии отплыл на «Нортумберленде», направляясь к Лонгвудскому плоскогорью, к маленькому роднику в Слейнской долине, где вскоре вырос его могильный холмик. Простят ли нам еще одну попытку сравнить эти судьбы? Когда он умирал, в один из майских дней, столь прекрасных во Франции, когда человек, приведший в смятение весь мир, не смог более поднять веки, разразилась буря, сопровождавшая его агонию; гроза бушевала и в последние минуты жизни Бетховена.

К тому же 1815 году относятся и пьесы, включенные в сборник издателя Шоненбергера; давным-давно мы находили его в музыкальных библиотеках наших бабушек: «Sehnsucht»²; сочинение для хора и оркестра «Морская тишь и счастливое плавание» (соч. 112). Это произведение было вдохновлено двумя песнями Гёте:

«Морская тишь»:

Дремлют воды. Недвижимый
Скован штилем круговор...³

¹ «Триумфальные ворота» (нем.).

² «Томление» (нем.).

³ Гёте. Избранные произведения. Гослитиздат, М., 1950, стр. 44, перевод Н. Вольпиной.

«Счастлиное плавание»:

Туманы редуют,
Прояснилось небо...¹

Спокойствие вод, дремлющий океан; затем, после бури, разрыв среди туч, светлеющее небо, земля, увиденная вдаль,— в этих небольших картинах есть и сила, и грация. Четырехголосный хор «Meeresstille» с сопровождением оркестра впервые был исполнен на рождество 1815 года. Песня «Sehnsucht» написана на текст поэта Рейссига в конце 1815 года или в начале 1816 года. Но этого слишком мало, чтобы возместить столько произведений «на случай», недостойных композитора. Неужели истинный, великий Бетховен исчез навсегда? К счастью, нет. После такого количества «политической музыки» и воинственных фанфар тлубокую радость доставляет новая встреча с любимым нашим поэтом в двух изумительных сонатах для фортепиано и виолончели соч. 102, написанных в июле и августе 1815 года и посвященных графине Марии Эрдеди. Вновь мы полностью обретаем великого Бетховена в Сонате до мажор (соч. 102 № 1), озадачившей первых своих слушателей свободой формы. Опять «Allgemeine Musikalische Zeitung» удивлена этим «непривычным и странным» стилем. Здесь уже чувствуется автор последних квартетов — поэтическая импровизация устраняет любое принуждение. За блестящим вступлением следует первая часть, *Allegro vivace*; ее своеобразие, как подчеркивает д'Энди, в том, что написана она не в основной тональности до мажор, а в параллельном миноре. *Adagio* Сонаты ре мажор (соч. 102 № 2) с почти религиозной глубиной выражает печальное чувство — чувство одиночества, как нам думается; надо послушать, как Пабло Казальс, чья игра сама по себе поэзия, передает все, что есть душевного в этом музыкальном размышлении. Забота о форме исчезает совершенно, поэтому мы и не станем говорить о мастерстве композитора. Вспоминаешь о «Размышлениях» Ламартина, они вскоре появятся во всем своем изобилии и гениальной безыскусственности. Голос,

●
¹ Гёте. Собрание сочинений. СПб., 1892, т. 1, стр. 72, перевод М. Михайлова.

обращенный к нам в Сонате ре мажор, не нуждается в словах: разворачивается мелодическая ткань, извивается фраза, прерванная паузами, она шепчет, бурлит; воодушевленная отблесками веселья, либо омраченная проходящим облаком, она то выявляется в четком рисунке, то растворяется наподобие фимиама. Техническое рвение отражено в финальном *fugato*. На протяжении всего *Andante* волевое начало, кажется, отсутствует; жизненное самовыражение даже в наиболее напряженных эпизодах избегает чрезмерной резкости.

Нам вспоминается вечер 29 марта 1927 года в зале венского «Musikverein»: поэтичность, возносящаяся к звездам, наполнила восторгом слушателей и объединила их в едином стихийном порыве. Среди стольких «верующих», в этой толпе покоренных душ, не было ли новой Терезы, столь же таинственной и, подобно той, прежней, полностью подчинившейся? Передо мной — молодая женщина, с тонкими чертами лица, изящная, миниатюрная, похожая на княгиню Багратион, ставшую брюнеткой; с самого начала *Adagio* она закрыла глаза; по мере того как струны ведут и развивают мелодию, ее шея сгибается словно тонкий стебель; изумрудные серьги повисли вдоль склоненного лица; касаясь пальцем щеки, по которой стекают слезы, она погружается в размышления, но в ее задумчивости ощущается не религиозное настроение, а великое чувство любви. Не так уж важно, воздействует ли подобная музыка на старые, пресыщенные души, если все, что есть благородного и молодого, остается до такой степени восприимчивым к этой страстной эмоциональности. Двумя сонатами соч. 102 Бетховен возвращает нас на вершины, откуда его военные фантазии несколько низвели нас; та же лучезарность, та же чистота мелодии, что и в Трио, посвященном эрцгерцогу; но здесь уже сверкают молнии, которые избородят последние квартеты.

Х



Человек. Его характер

Войдем в квартиру, где среди груды хлама беснуется человек примерно среднего роста, широкоплечий, коренастый, с резкими чертами костлявого лица, с ямочкой на подбородке. Ярость, сотрясающая его, заставляет шевелиться на выпуклом лбу пряди торчащих дыбом волос, но в глазах, в серо-голубых глазах светится доброта. Он неистовствует; от гнева выступают вперед челюсти, словно созданные для того, чтобы колоть орехи; гнев усиливает красноту рябоватого лица. Он обозлен из-за служанки или из-за Шиндлера, незадачливого козла отпущения, из-за директора театра или издателя. Его воображаемые враги многочисленны; он ненавидит итальянскую музыку, австрийское правительство и квартиры, выходящие окнами на северную сторону. Прислушаемся, как он бранится: «Я не могу постигнуть, как только терпит правительство эту отвратительную, постыдную дымовую трубу!» Обнаружив ошибку в нумерации своих сочинений, он взрывается: «Что за мерзкое мошенничество!» Мы слышим его восклицания: «Га! Га!», — перебивающие страстную речь;

ыгем он впадает в нескончаемое безмолвие. Его беседа или, вернее, монолог бушует, как поток; его язык испещрен юмористическими выражениями, сарказмами, парадоксами. Вдруг он смолкает и задумывается.

И сколько грубости! Однажды он пригласил Штумпфа к завтраку; раздраженный тем, что кухарка вошла без юна, он вывалил ей на передник целое блюдо лапши. Порой он весьма жестоко обращается со своей служанкой, и это подтверждает совет какого-то приятеля, прочитанный в одной из разговорных тетрадей: «Не шлепайте слишком; у вас могут быть неприятности с полицией». Иногда в этих интимных поединках кухарка одерживает верх; Бетховен покидает поле битвы с исцарапанным лицом. Довольно охотно он сам готовит себе еду; приготовляя хлебную похлебку, он разбивает одно яйцо за другим и швыряет об стенку те, что показались ему несвежими. Гости часто застают его повязанным синим фартуком, в почном колпаке, за изготовлением невообразимых смесей, которыми наслаждаться будет лишь он один; некоторые из его рецептов напоминают обычную формулу териака. Доктор фон Бурси наблюдает, как он процеживает свой кофе в стеклянной перегонной реторте. Ломбардский сыр и веронская салами валяются на черновиках квартета. Повсюду недопитые бутылки с красным австрийским вином: Бетховен знает толк в выпивке.

Не хотите ли вы получше узнать его привычки? Попробуйте прийти, когда он наслаждается омовением; еще снаружи вас предупреждает об этом его рычание. «Га! Га!» усиливаются. После купанья весь пол залит водой, к великому ущербу домохозяина, ни в чем не повинного нижнего жильца и самой квартиры. Но квартира ли это? Это медвежья клетка, решает Керубини, человек изысканный. Это палата для буйнопомешанных, утверждают наиболее недоброжелательные. Это лачуга бедняка, с его убогим ложем, по словам Беттины. Увидев неопрятность жилья, глубоко взволнован Россини, которому Бетховен сказал: «Я несчастен». Медведь часто выходит из своей клетки; он любит прогулки, Шенбруннский парк, лесные уголки. Он нахлобучивает на затылок старую войлочную шляпу, потемневшую от дождя и пыли, вытряхивает голубой фрак с металлическими пуговицами, повязывает белый фуляр вокруг широко распахнутого воротника и отправляется в путь. Случается ему забраться в какой-ни-

будь венский погребок; тогда он устраивается за отдельным столиком, закуливает свою длинную трубку, велит подать себе газеты, копченых селедок и пиво. Если случайный сосед ему не нравится, он, ворча, убегает. Где бы его ни встретили, он имеет вид человека встревоженного и настороженного; лишь на лоне природы, в «божьем саду», он чувствует себя непринужденно. Взгляните, как он жестикулирует, шествуя по улице или вдоль дороги; встречные останавливаются, чтобы разглядеть его; уличные мальчишки насмеются над ним до того, что племянник Карл отказывается выходить с дядей. Какое ему дело до мнения окружающих? Карманы его фрака оттопырены потной и разговорной тетрадами, а иногда и слуховым рожком, не говоря уж о том, что оттуда же торчит и большой плотничный карандаш. Таким — по крайней мере, в последние годы его жизни — он запомнился многим современникам, поведавшим нам о своих впечатлениях.

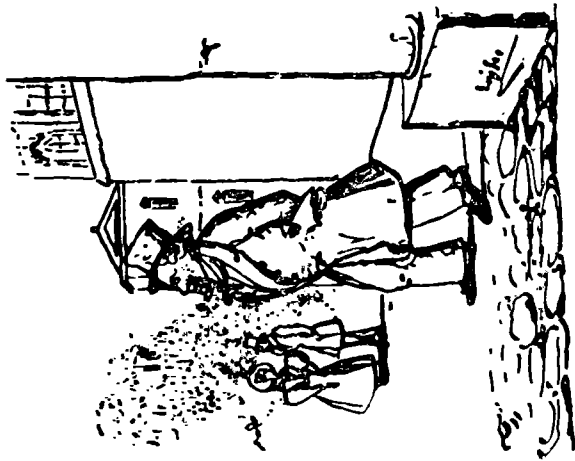
Принимая Бетховена у себя, можно быстро распознать его характер, полный контрастов. В минуту ярости он попытался сломать стул об голову князя Лихновского. Но после приступа гнева он разражается хохотом. Он любит каламбуры, грубоватые шутки; в этом он преуспевает меньше, чем в фуге или вариациях. Когда он не грубит своим друзьям, — он подсмеивается над ними: Шиндлер, Цмескал хорошо это знают. Даже в общении с князьями он сохраняет свою склонность к веселым прибауткам. Ученик и друг Бетховена, эрцгерцог Рудольф заказал ему фанфары для карусели; композитор извещает, что уступает этому пожеланию: «Испрошенная лошадиная музыка самым скорым галопом прибывает к вашему императорскому высочеству». Его забавы широко известны: однажды у Брейнингов он плюнул в зеркало, которое принял за окно. Но обычно он уединяется, проявляя все признаки мизантропии. «Это, — пишет Гёте, — необузданная натура». С неистовством обрушивается он на какое-либо препятствие; затем предается размышлениям в уединении и тишине, чтобы прислушаться к голосу разсудка. Певица Магдалена Вильман, знавшая Бетховена в молодости, отвергла его, ибо считала полусумасшедшим (*halbverrückt*).

Но эта мнимая мизантропия вызвана прежде всего глухотой. Хотелось бы получить возможность проследить



L. Beethoven

L. Beethoven



развитие болезни, так долго терзавшей его. Действительно ли она возникла около 1796 года из-за простуды? Либо ее причиной была оспа, усеявшая рябинами лицо Бетховена? Сам он приписывает глухоту заболеванию внутренних органов и указывает, что болезнь началась с левого уха. В течение всей молодости, когда он был изящным щеголем, общительным и светским, столь пленительным в своем кружевном жабо, он обладал превосходным слухом. Но со времени Симфонии до мажор он жалуется своему преданному другу Аменда на все усиливающийся недуг, который уже вынуждает его искать уединения. В эту же пору он сообщает точные сведения доктору Вегелеру: «Мои уши продолжают гудеть днем и ночью... В течение почти двух лет я избегаю всяких публичных собраний, потому что не в состоянии сказать людям: я глух... В театре мне приходится совсем перегнуться через оркестр, чтобы понять актера». Он доверился доктору Верингу, затем подумывает прибегнуть к гальванизации. В эпоху Гейлигенштадтского завещания, то есть в октябре 1802 года, после полученного на прогулке трагического подтверждения своего недуга, он отдает себе отчет, что отныне болезнь эта упрочилась в нем навсегда. К 1806 году относится признание на листке с наброском: «Пусть твоя глухота не будет более тайной, даже в искусстве!» Спустя четыре года он признался Вегелеру, что снова помышлял о самоубийстве. Вскоре Бродвуд и Штрейхер должны будут сделать для него фортепиано особой конструкции. Его друг Хаслингер привыкает общаться с ним посредством знаков. В конце жизни он принужден установить резонатор на своем фортепиано фабрики Графа.

Врачи изучали происхождение этой глухоты. «Отчеты о заседаниях Академии Наук», том сто восемьдесят шестой, содержат заметки доктора Маража, подтверждающего, что болезнь началась с левого уха и была вызвана «повреждениями внутреннего уха, понимая под этим термином лабиринт и мозговые центры, откуда исходят различные ответвления слухового нерва». Глухота Бетховена, по словам Маража, «представляла ту особенность, что если она и отделяла его от внешнего мира, то есть от всего, что могло бы повлиять на его музыкальную продукцию,— то все же имела преимущество поддерживать его слуховые центры в состоянии постоянного возбужде-

ния, производя музыкальные колебания, а также шумы, в которые он проникал иногда с такой напряженностью... Глухота для колебаний, идущих из внешнего мира, да, но сверхчувствительность для внутренних колебаний».

Тревожат Бетховена и его глаза. Зейфрид, часто посещавший композитора в начале века, передает, что оспа очень повредила его зрение,—с юношеских лет он принужден был носить сильные очки. Доктор Андреас Игнац Ваврух, профессор венской хирургической клиники, указывает, что для возбуждения слабеющего аппетита Бетховен на тридцатом году жизни стал злоупотреблять спиртными напитками, пить много пунша. «Это явилось,—заявляет он весьма выразительно,—тем изменением в образе жизни, которое и привело его на край могилы». Бетховен умер от цирроза печени. Возникает вопрос, не страдал ли он также и другой болезнью, как известно, очень распространенной в Вене той эпохи и более трудной для излечения, чем в наше время.



Две страсти есть у этого человека: его искусство и добродетель. Слово добродетель можно заменить другим, столь же уместным,—честь.

Благоговейное отношение к искусству проявилось во многих его высказываниях: одно из самых трогательных — своего рода символ веры, выраженный в письме к маленькой пианистке, где он благодарит девочку за подаренный бумажник. «Истинный художник,—пишет Бетховен,—лишен самодовольства. Он знает, увы, что искусство не имеет границ; он смутно чувствует, как далека его цель, и в то время, как другие, быть может, восторгаются им, он сожалеет, что не достиг еще того, в чем более высокий гений сияет словно отдаленное солнце». Этот властелин империи звуков, как именует его один современник, сочиняет либо импровизирует только в пылу вдохновения. «Я ничего не делаю без перерыва,—признается он доктору Карлу фон Бурси.—Я всегда работаю над несколькими вещами одновременно. Я принимаюсь то за одно, то за другое». Изучение черновых набросков подтверждает эти слова. Бетховен убежден, что нельзя творить музыку, так же как и поэзию, в установ-

ленные часы. Поттеру он советовал не прибегать к фортепиано в процессе сочинения.

Он триумфатор в импровизации, здесь раскрывается все чародейство, магия его творчества. О том, что рождалось в этих экстатических состояниях, говорят нам две созданные в 1802 году сонаты *quasi una fantasia* соч. 27, в особенности вторая, так называемая «Лунная». Природный дар был развит благодаря навыкам, приобретенным им как превосходным органистом. Черни присутствовал при одной из подобных импровизаций и был потрясен. Его восторженно хвалят и в такой же мере упрекают за исключительную беглость и смелость его игры, за частое применение педалей, чрезвычайно своеобразную аппликатуру. Он способствует усовершенствованию фортепиано. Общаюсь с Иоганном Андреасом Штрейхером, соучеником Шиллера по Карлсшуте, он советует ему выделять инструменты более прочные и звучные. Он чудесно играл произведения Глюка, оратории Генделя, фуги Себастьяна Баха, неизменно сетуя, несмотря на свою виртуозность, по поводу недостаточной технической выучки. Рассказывают, что в течение двух лет он едва ли не ежедневно играл со своим племянником «Восемь вариаций на французскую тему в четыре руки», которые Шуберт ему посвятил. Зейфрид — иногда его утомляли чести перелистывать страницы — передает как Бетховен, исполняя свои концерты, читал по рукописи, где были начертаны лишь немногие нотные знаки. Соперником его в пианизме был Иозеф Вельфль, ученик Леопольда Моцарта и Михаэля Гайдна, весьма красочный персонаж, известный своими приключениями не меньше, чем музыкальными способностями. Иные любители предпочитают Вельфля, и среди них барон Вецлар, гостеприимный хозяин дачи в Грюнберге. Развлекаются, устраивая соревнование обоих пианистов: они играют в четыре руки, либо импровизируют на заданные темы. Зейфрид, хороший знаток, оставил нам свою оценку каждого из них. Огромные руки Вельфля с легкостью берут децимы, он играет спокойно, ровно, в гуммелевской манере. Бетховен увлекается, дает волю своим чувствам, вдребезги разбивает фортепиано, создавая у слушателя впечатление обрушившегося водопада либо скатывающейся лавины; но в меланхолических эпизодах он приглушает звучание, его аккорды становятся томными, гимны возносятся, подобно курениям фимиа-

ма. Камил Плейель, слышавший Бетховена в 1805 году, находит его игру пылкой, однако ему «не хватает школы». Если даже в разгаре наиболее торжественной академии вдохновение не приходит, он встает, кланяется публике и исчезает. Герхард Брейнинг отмечает, что играл он, держа пальцы очень согнутыми, на старинный лад.

Но для Бетховена прекрасное и доброе слиты воедино. Поскольку он всецело посвятил себя искусству, он верит в необходимость добродетели. Карпани насмехается над его кантианством; женигсбергский философ воздействовал на поэта-музыканта, как и на Шиллера. В шестой разговорной тетради Бетховен запечатлел знаменитое изречение: «Нравственный закон внутри нас, звездное небо над нашими головами». В беглых записях, отмечая, для памяти, где ему хотелось бы побывать, он подчеркивает свое желание ознакомиться с обсерваторией профессора Литтрова; верится, он пойдет туда, чтобы поразмышлять над бессмертными словами философа. Быть может, именно торжественность этой мысли, этого настроения передана в великолепной оде Восьмого квартета!

Всю жизнь Бетховен стремился к нравственному совершенствованию. Еще молодым, в расцвете сил своих тридцати лет, он рассказал доктору Вегелеру о заветной надежде вернуться когда-нибудь в рейнское отечество, к голубой ленте Рейна, более значительным человеком, чем он был, покидая родину. Более значительным — это не значит обремененным славой, но обогащенным духовными ценностями. «Я признаю в человеке, — говорит он все той же своей маленькой приятельнице-пианистке, — лишь одно превосходство, то, которое позволяет считать его в числе честных людей. Там, где я нахожу этих честных людей, — там и есть мой домашний очаг». В этой заботе о духовном совершенствовании и кроется тайна его непримиримой независимости. Мы не верим тем свойствам характера, которыми наделяет его известное письмо к Беттине¹; однако из отдельных высказываний можно понять, с каким раздражением он относился к иным прихотям

¹ Имеется в виду, очевидно, письмо Бетховена к Беттине Брейтано от августа 1812 года из Теплица (см. о нем на стр. 193 этой книги). Подлинность данного письма Бетховена осматривается исследователями. — *Прим. ред.*

самого любимого своего ученика, эрцгерцога Рудольфа (если только вообще принимал их); например, он не желал долго дожидаться. Несправедливость возмущает его, в особенности та, что исходит от знати. Другам часто приходится выносить припадки дурного настроения Бетховена. Но недавно изданная книга Стефана Лея («Beethoven als Freund»¹) показывает, до какой степени он был привязан к лучшим из друзей.

В центре его нравственных воззрений — искренняя любовь к человечеству, сочувствие беднякам и несчастным. Он вообще ненавидит богачей из-за ничтожества их внутренней сущности. Несмотря на свой скромный достаток, он любит работать для тех, кто испытывает нужду; он поручает Варенна пожертвовать от его имени несколько произведений благотворительным учреждениям в полную собственность. Монахини устраивают концерт в пользу своего ордена; Бетховен принимает авторский гонорар, полагая, что он уплачен неким богатым лицом; оказывается, сумма эта внесена самими урсулинками; тогда он удерживает лишь расходы на переписку нот и возвращает остальные деньги. В своей щепетильности он беспредельно требователен. Приняв приглашение пообедать у родителей Черни, он настаивает на возмещении причиненных им расходов. Согласно его собственным высказываниям, чувство является для него «рычагом всего, что только есть великого». «Несмотря на насмешки или пренебрежение, которые порой вызывает доброе сердце,— пишет он Джанастазио дель Рио,— все же оно рассматривается нашими великими писателями, и среди прочих Гёте, как превосходное качество; многие даже считают, что без сердца никакой выдающийся человек не может существовать и что не может в нем быть никакой глубины». Иногда его обвиняли в скупости; это направленные против него измышления доктора Карла фон Бурси. Несправедливый упрек в отношении человека, который вынужден быть расчетливым; по его словам, он должен работать и на своего сапожника, и на булочника. Когда же он действительно станет проявлять бережливость, втайне делать вклады капитала,— все это предназначено для племянника Карла.

●
¹ «Бетховен как друг» (нем.).

Был ли он религиозен? Его ученик Мошелес рассказывает, что, выполнив поручение Бетховена — переложить «Фиделио» для пения с фортепиано, — он написал на последнем листе клавира: «Закончено с помощью божий» — и отнес автору свою работу. Бетховен своим крупным почерком исправил пометку: «О человек, помоги себе сам!» Однако, занимаясь воспитанием Карла, он хочет, чтобы духовное лицо наставляло юношу христианскому долгу, ибо «на этой только основе, — пишет он венскому муниципалитету, — можно воспитывать настоящих людей». В разговорных тетрадах часто встречаются беседы метафизического характера. «Я хотел бы узнать твое мнение по поводу нашего состояния после смерти», — спрашивает его собеседник в шестнадцатой тетради. Ответ Бетховена нам неизвестен. «Но недостоверно, что злые будут наказаны и добрые вознаграждены», — продолжает свои вопросы приятель. Композитор слушает его долго; это заметно по философским рассуждениям гостя. Нет сомнения, что накануне смерти он по доброй воле подчинился католическим обрядам; на протяжении всей жизни он, как кажется, довольствовался принципами естественной религии, провозглашенными в XVIII веке, — деизмом, происхождение которого вскоре станет нам ясным.

Политика горячо интересует его. Либерал, более того — демократ, республиканец, по точному свидетельству тех, кто знал его особенно близко, он пристально следит за всеми событиями, волнующими страну, где он живет, и Европу. Он не упускает ни малейшего случая, чтобы подтвердить свою неприязнь к австрийскому правительству, которое хранит верность теории абсолютизма, запутывает министров и государственные учреждения в неразберихе, мало благоприятствующей быстрому решению дел, усложняя эту смесь столь милыми сердцу императора соображениями. Неповоротливость, медлительность правительственного механизма становятся знаменитыми на весь мир; бумагомаранье царствует, формализм господствует. Граф Стадион — Наполеон потребовал его отставки после Ваграма, но при заключении теплицкого договора он оказывается одним из уполномоченных — прослыл невменяемым, так как осмелился своей властью дать статут какой-то провинции. Если какое-либо правительство отличалось полным отсутствием проницательности, то,

разумеется, именно австрийское: оно помышляет лишь о том, как бы ограничить свободу либо вовсе уничтожить ее. Это — земля обетованная для тайной полиции и цензуры. Разве не дошло до того, что запретили распространение медицинских трудов Бруссе? Усердно шпионят за иностранцами, за интеллигенцией, чиновниками, за самими министрами; почте приказано распечатывать возможно большее количество писем. В качестве примера деспотизма приводят случай с молодыми швейцарцами: в 1819 году их арестовали за основание исторического общества, устав которого слишком напоминал масонский. Похоже, что Бетховен был франкмасоном, однако нет точных данных, подтверждающих это. Можно представить, как враждебно относился он к известной меттерниховской системе, к режиму, при котором свидетельство об исповеди, требуемое властями на каждом шагу, продавалось и покупалось, словно биржевые ценности.

Впрочем, нельзя отрицать, что он желал быть и действительно был хорошим немцем. Не раз, и во время последней войны в особенности, предпринимались попытки отнять у Германии преимущество обладать гением, доставившим ей столько славы. Старательно подчеркивалось, например, его фламандское происхождение. Оно неоспоримо, и мы уже показали это. Исследования Раймонда ван Эрде доставили самые существенные уточнения в этом направлении. Нельзя обойти связи рода Бетховена с городом Мехельном (Малин): с неизбежной нескромностью были изучены споры Михаэля с его кредиторами и властями. В последующих поисках г. Ф. ван Боксмеер, городской архитектор Мехельна, углубился в недра государственного архива Бельгии и в своей еще неизданной работе доказал брабантское происхождение Бетховена. С его помощью мы можем установить нижеследующую генеалогию: Людовиг ван Бетховен, композитор, родился в Бонне 17 декабря 1770 года; Иоганн ван Бетховен, супруг Марии-Мадлены Кеверих, родился в Бонне в марте 1740 года; Людвиг ван Бетховен, супруг Марии-Жозефы Полль, родился в Малине 5 января 1712 года; Михаэль ван Бетховен, супруг Марии-Луизы Стюйкерс, родился в Малине 15 февраля 1684 года; Корнель ван Бетховен, супруг Катерины ван Леемпель, родился в Бертеме 20 октября 1641 года; Марк ван Бетховен, супруг Жозины ван Влесселер, родился в Кампенгуте до 1600 года.

Итак, теперь мы можем установить генеалогию этой семьи начиная с конца XVI века. Место ее возникновения — Малин, старинный религиозный центр Фландрии, город храмов, к числу которых принадлежат церковь Гансникской богородицы с ее знаменитой кафедрой резного дерева; собор Сен-Ромбо, подлинный исторический музей, прославленный «Распятием на кресте» Ван-Дейка; Сен-Жан, известный блистательным триптихом Рубенса; церковь св. Екатерины, капелла Бегинского монастыря, церковь богородицы по ту сторону Диля. Все эти Бетховены — музыканты; самый скромный приход имеет свою певческую школу; дед Людвиг ребенком поступил в школу Сен-Ромбо. Надо думать, память о ней не покинула его и в Бонне; возможно, что он поведал своим детям о красоте лика Девы и творении Ван-Дейка, о жизни и видениях покровителя собора, рассказывал красивые легенды о святом Луке и святом Иоанне, говорил о геральдической славе Золотого руна, о воспоминаниях, оставленных Маргаритой и Карлом Пятым, а заодно и об очаровании улочек, окаймленных старинными зданиями цехов; над входом в самый живописный из них, принадлежавший рыбакам, был вывешен крупный лосось, перевязанный ленточками. Не может быть сомнения, что весь этот дух старины, долгое пребывание в среде, проникнутой религией и искусством, напоенной музыкой, воздействовало на формирование скромной семьи. Роль наследственности и подсознания должна быть установлена с особой тщательностью, когда исследуют развитие музыкального гения. Великолепное растение, поднявшееся на боннской почве и покрывшее своими цветами целый мир, доходит корнями до фламандской земли. Вот в этом честь современной Бельгии, обладающей столь драгоценным наследием; честь настолько высокая, что можно вполне довольствоваться упоминанием о ней.

Точно так же мы попытались выявить то, что в возрасте, когда формируется человеческое сознание, приобщило композитора к идеям, щедро изливавшимся Францией в конце XVIII века; его приятие ослепительной мечты, которую с оружием в руках распространяли солдаты-граждане Первой республики; его восхищение наиболее выдающимися среди проповедников свободы. С этими оговорками, учитывая тот факт, что Бетховен образует свой разум в духе традиций Рейнской области, он, разумеется,

немец, настоящий немец. Евлогий Шнейдер, чьи лекции он слушал в Бонне, который разъяснил ему значение взятия Бастилии,— подлинный германец, из области Вюрцбург. Не следует преувеличивать влияние Мегюля или Керубини на «Фиделио», делать из него революционную драму, в то время как этические взгляды автора достаточно хорошо объясняют содержание оперы.

Мы видим, что Бетховен сочинил «Прощальную песню» — напутствие венским бюргерам, посланным против победителя при Арколе; если он и согласился остаться в Вене в 1807 году, то лишь из «немецкого патриотизма», — он сам выразительно сказал об этом. Случались у него и откровенные приступы ненависти к чужестранцам. Зейфрид рассказывает о желании Бетховена, чтобы все его сочинения гравировались с заглавиями, взятыми из родного языка. Слово *pianoforte* он пытается заменить термином *Hammerklavier*. Эта привязанность к своей родине есть главное условие искренней любви к человечеству в широком смысле. Абстрактный интернационализм не что иное как химера; подлинный интернационализм воздействует подобно излучению. Человек, наиболее преданный своему долгу по отношению к другим нациям, — это тот, чья душа обладает достаточно богатыми возможностями, чтобы отстоять любовь к семье, к родной земле, к своей стране. Поражает, что какой-нибудь Габриэле д'Аннунцио желает быть всего лишь красивой итальянской сосной на римском холме в полнолуние либо самым черным кипарисом виллы д'Эсте, когда фонтан приглушает свою струящуюся завесу, чтобы подстеречь отдаленный гул потока на земле латинян. Восприимчивая душа, бережно впитывающая напевы рейнских лодочников, сумеет с проникновенной убедительностью постигнуть основную идею Девятой симфонии.

В последние годы жизни симпатии Бетховена склоняются к англичанам. Этот упрямец, свободно высказывающий свои взгляды в кафе, открыто нападающий на императора Франца и его бюрократию, — полиция охотно сочла бы его бунтовщиком, — обращается к народу за Ламаншем с тем же доверием, которое он когда-то выказывал по отношению к революционной Франции. Он восторгается деятельностью палаты общин. Пианисту Поттеру он заявляет: «Там, в Англии, у вас есть головы на плечах». В заслугу британскому народу он ставил не только

уважение к художникам, достойное вознаграждение их, но и терпимость (невзирая на откупщиков и цензоров) к свободной критике действий самого короля. Он всегда сожалел, что не мог отправиться в Лондон.

По крайней мере, неизменное стремление к перемене мест напоминает, в общем, о настроениях в духе Руссо. Пребывание Бетховена в Гейлигенштадте вызывает воспоминание о Жан-Жаке, который бежит из своего городского дома потому, что ему душно под крышей, невозможно работать; он поселяется в маленьком домике в Монморанси, где г-жа д'Эпинэ встречает его словами: «Вот ваше убежище, медведь!» Хотя автор «Новой Элоизы» личным примером и подорвал доверие к своим теориям, хотя его жизненное поведение нисколько не соответствовало оставленным им описаниям идеальной любви,— именно Руссо, изгоняя из литературных произведений весь набор условностей, показывал богатства внутренней жизни, восстановил ценность человеческой личности, открыл путь поэтической правде, дал воображению и размышлению бесконечное количество тем. А любовь к природе как самой надежной защитнице человека от пороков, постоянное стремление к гармонии духовного и материального мира,— не от Руссо ли и это? Откуда же у писателей нового века непрестанная жажда страсти, душевных бурь? Когда композитор посвятил себя воспитанию неудачливого племянника, не подражал ли он наставнику Эмилю? Из какого источника черпал он свою приверженность к свободе, отвращение к любым формам деспотизма, демократические чувства, ощутимые не только в его высказываниях, но и в образе жизни, желание облегчить участь бедняков, трудиться, чтобы достигнуть братского согласия всего человечества? Барон де Тремон один из первых заметил это сходство обоих гениев. «Была у них,— пишет он,— общность ошибочных суждений, вызванных тем, что присущий обоим мизантропический склад мышления породил фантастический мир, не имевший опоры в человеческой природе и общественном устройстве».

Порой в этом сопоставлении заходили еще дальше. Пытались отыскать в биографии композитора нечто вроде г-жи Удето,— конечно, не имея в виду добрую, бесхитростную и преданную Нанетту Штрейхер, по доброй воле выполнявшую обязанности служанки. Быть может, это графиня Анна-Мария Эрдеди, урожденная графиня Нички,

супруга знатного венгра, бывавшая на вечерах у ван Свигена? У графини часто музицируют; Бетховен знакомится с ней в 1804 году; в 1808 году он живет в ее доме; он посвятил ей два трио (соч. 70) и охотно называет графиню своим исповедником. К несчастью, несмотря на громкое имя, графиня оказалась попросту авантюристкой, и в 1820 году полиция выслала ее, как и Джульетту. Одной лишь этой неприятной детали вполне достаточно, чтобы не проводить параллель между Анной-Марией и Элизабет-Софи-Франсуазой де Бельгард, восемнадцати лет ставшей женой капитана жандармерии дю Берри. Франсуаза, мы помним ваше первое посещение Эрмитажа, карету, сбившуюся с дороги и увязшую в грязи, ваши перепачканные мужские сапоги, взрывы смеха, звеневшего, словно птичий гомон! Увидев вашу улыбку на постели Перонно, можно ли позабыть задорные очертания ваших губ? Хорошо знаком нам ваш облик: лицо, чуть тронутое несколькими оспинками, глаза слегка навывкат, но при этом целый лес вьющихся черных волос, изящная фигура,— не без некоторой угловатости,— веселый, насмешливый нрав, много пыла, воодушевления, музыкальная и даже (проявим снисходительность!) поэтическая одаренность. Франсуаза искренна и верна: искренна до того, что признается мужу в своих изменах, верна — разумеется — своему любовнику. Руссо опьянен: она становится Юлией. Вспоминается эпизод в Обонне, при лунном свете: заросший сад, купы деревьев, водопад, дерновая скамья под цветущей акацией. «Я был велик», — пишет Жан-Жак.

Бетховен также выказывает благородство, но не говорит об этом. Он посвятил графине Эрдеди несколько произведений, не причинив ей ущерба нескромной откровенностью. Наибольшую пылкость в любви проявляют те, кто меньше всего твердит о ней. Полны таинственных признаний две поэтичные сонаты соч. 102. Анна-Мария — еще одно неясное видение в потайной жизни композитора. От Брейнинга мы знаем о многочисленных успехах Бетховена у женщин. Но «Фиделио» — свидетельство более значительное, чем всякая анекдотическая болтовня, — его признания дочери Джанастазии говорят о том, что искал он только единственную спутницу, которой мог бы отдать всю свою страсть. Слова Терезы подтверждают чистоту его чувств по отношению к женщинам, достойным этого имени. Лишь после смерти Дейма он стал помогать-

и руки утонченной и чуткой Жозефины, живого прообраза его Леоноры. Нравственное богатство Терезы привлекает и в то же время сдерживает Бетховена.

Возможно, мы так никогда и не узнаем, с кем связывал его маленький золотой перстень, который он носил на пальце; однако мы знаем, что он никогда не согласился бы раздвоить свое существо, разъединить любовь к искусству и поклонение добродетели. Он не так часто взывает к добродетели, как Руссо; чаще он размышляет о ней. Премьерше всего — подобно героям «Фиделио» — Бетховен ставит долг.

XI



Человек.

Источники его вдохновения

В предисловии, написанном к переводу «Учеников в Саисе», Морис Метерлинк отказывается от поисков духовных первоисточников творчества Новалиса: подлинная внутренняя жизнь часто зависит от неведомых событий. В своей интеллектуальной автобиографии Гёте пренебрегает значительными фактами своего прошлого, но подолгу останавливается на незатейливых детских играх. «Душа никогда не слушает, но иногда слышит, и если мы вернемся к истокам нашего нового и окончательного существования, то зачастую найдем слово пьяницы, девки или сумасшедшего как раз в ту пору, когда мудрейшие среди наших наставников тщетно поучали нас в течение многих лет». При всем уважении к этим доводам, применимым к музыкантам в еще большей степени, нежели к поэтам и писателям, хотелось бы, однако, узнать, какие духовные влияния мог испытать столь гениальный человек.

Самообразование имело для Бетховена важнейшее значение. В конце жизни он задался целью составить для своих друзей список вдохновлявших его литературных

произведений; будучи врагом программной музыки, крайне неприязненно относясь к «музыкальным картинам», он, по словам Риса, все же никогда не приступал к сочинению, не задавшись определенным сюжетом. В последние месяцы жизни он беседует с Шиндлером об Аристотеле, Эврипиде и Шекспире; нетрудно разгадать, что в этих беседах он разъясняет собственные замыслы. Хотя Шиндлер и упрекает своего друга в склонности к романтическим эпитафам, — «музыка не должна и не может дать направление чувству», — тем не менее он пытается постигнуть смысл Тριο, посвященного эрцгерцогу (соч. 97). Несомненно, Бетховен стремился не только чаровать нас удачными звуко сочетаниями. Его музыка повинуетя определенным задачам, поставленным разумом. Чтобы исследовать их, чтобы избежать всяких неуклюжих и неуместных толкований, лучшим путеводителем будет для нас сам Бетховен.

Он читал античных авторов и убежден в благотворности классического образования, свои взгляды он излагает в пространном письме от 1 февраля 1819 года «высокопочтимому магистрату императорской и королевской столицы Вены». Каковы его доводы? Каждый человек, желающий стать чем-то большим и лучшим, нежели простой ремесленник, должен в течение пяти или шести лет получить бесплатное общее обучение. Лишенный такого блага, Бетховен старается возместить пробелы в своих знаниях. Он читает Гомера, — это хотя бы дает возможность в приступе гнева именовать Вену страной феаков¹. У него есть некоторые познания в латинском языке. Из разговорных тетрадей видно, что часть ежедневных расходов уделяется покупке книг классических авторов, например, Павзания или «Жизни Агриколы». Его увлекает древний мир; он наделяет античную эпоху всеми добродетелями и мечтает написать на текст Трейчке оперу «Ромул». Как и следовало ожидать, его любимец — это Плутарх, мирный гражданин, спокойно заканчивающий свои дни в Херонее, среди любимой семьи и нескольких близких друзей, жизненный путь которых отмечен полезной деятельностью и благородными поступками. Плутарх придает

●
¹ Феаки — легендарный народ в «Одиссее» Гомера, проводивший свою жизнь в безделье, предаваясь только еде и играм. С феаками вейцев сравнивал уже Шиллер. — *Прим. ред.*

истории нравоучительный характер, в чем она весьма нуждается. Он оставляет в стороне эпопею сражений ради безыскусственных рассказов, которые вводят нас в частную жизнь — подлинную или вымышленную — великих людей; его жизнеописания и трактаты дополняют друг друга. Бетховен ценит свойственную Плутарху идеализацию средних классов; вот еще одна черта, роднящая его с Руссо. Композитор пишет своему другу доктору Вегелеру: «Я часто проклинал Творца и мое существование; Плутарх научил меня покоряться судьбе».

В тетрадах, где он записывает, что следовало бы прочесть, упомянуты «Итальянский Парнас», «Божественная комедия» и «Освобожденный Иерусалим». Образ Клоринды, ее приключения увлекали юного Вильгельма Мейстера, — так же, как и вся поэма, переведенная Коппенсом; Вильгельм хочет переделать поэму в пьесу, он мастерит картонные доспехи для Танкреда и Рено, затевает спектакль, который мог бы иметь успех, если бы юные актеры дали себе труд выучить так полюбившийся им текст. Но больше всего Бетховен восторгается Шекспиром. Получившие известность переводы Августа Шлегеля и Тика, составившие одиннадцать томов, издавались в Берлине в 1797—1811 годах. С тех пор, как французское нашествие вынудило его вернуться в Германию, старший из Шлегелей основал «Атенеум», центр романтизма, чье воздействие, по всей видимости, испытал и Бетховен. Шлегелевские переводы, так же как и переводы Иоганна Генриха Фосса, открыли немецким художникам сокровища национального гения всех стран, всех времен. Фосс — поклонник Клопштока, но не менее предан и культу античности; он перевел на немецкий «Илиаду» и «Одиссею», а также «Георгики», занимался и Шекспиром. Вильгельм Шлегель (между прочим, он основал в Бонне санскритскую типографию) преуспел в 1808 году в Вене своим «Курсом драматической литературы», в котором он жертвует всей драматургией, развившейся из античной греческой трагедии, и, в частности, французскими авторами ради испанских и, в особенности, английских писателей. Он издавна изучает Шекспира; еще в 1789 году работал над «Сном в летнюю ночь», а в 1797 году в сотрудничестве с Каролиной Бемер перевел «Ромео и Джульетту». В письме, написанном тотчас же после знаменитых лекций, в которых этот историк литературы возвестил пришествие романтизма (Жан

Шантавуан датирует его 1807 годом, на самом деле оно относится к 1811 году). Бетховен советует Терезе Мальфатти читать «Вильгельма Мейстера» и переводы Шлегеля. Он так и не научился английскому языку, о чем сожалел, как явствует из его беседы с леди Клиффорд при встрече с ней в Бадене в октябре 1825 года; для него это тем более досадно, что, придерживаясь воззрений Шлегеля, он предпочитает французским писателям английских, ибо находит в них больше искренности и непосредственности.

Шекспир потрясает его. Почтенный Аменда уже поведал нам, что *Adagio* Первого квартета вдохновлено сценой в склепе из «Ромео и Джульетты». Трагический актер Генрих Аншюц, встретив однажды Бетховена на прогулке, беседует с ним о Шекспире и советует написать музыку на сюжет «Макбета». «Эта мысль, казалось, воспламенила его. Он остановился, как вкопанный, смерил меня пронзительным, чуть ли не дьявольским взглядом и быстро сказал: «Я им уже занялся. Ведьмы, сцена убийства, пир призраков, колдовская кухня, сцена ясновидения, безумие и смерть Макбета!»

В сонатах соч. 31 № 2 и «Аппассионате» творческая манера Бетховена заметно обогащается, становится более значительной. И сам он подчеркивает это в словах, адресованных Крумпгольцу и часто приводимых исследователями. Когда его спрашивали о сокровенном смысле обоих произведений, он ограничивался ответом: «Прочтите «Бурю» Шекспира!» Последуем этому совету, разумеется, не с целью раскрыть «сюжет» этих сочинений: стремясь приблизиться к глубоким источникам бетховенского вдохновения, попытаемся понять указание самого композитора. Возможно, он размышлял над монологом Просперо, обращаясь к влюбленной чете:

...пышные дворцы и башни,
Увенчанные тучами, и храмы,
И самый шар земной когда-нибудь
Исчезнут и, как облачко, растают.
Мы сами созданы из сновидений,
И эту нашу маленькую жизнь
Сон окружает...¹

¹ «Буря», акт IV, сцена 1, перед пещерой Просперо. Перевод Т. Щепкиной-Куперник. В. Шекспир. Избранные произведения. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 617.

Что еще можно предположить? О чем вопрошал себя Бетховен в речитативе *Largo*, таком выразительном и в то же время простом? Какие чувства заключены в *Adagio* с его чудесным *cantabile*? Восторг юного принца из «Буря» при появлении прелестной Миранды? Остережемся несносных комментариев программной музыки. Думается, совсем по-иному мог воздействовать на Бетховена Шекспир, сам расширявший ограниченную область поэзии, сливая драму с феерией, вводя в действие рядом с человеческими персонажами всевозможные одушевленные существа и неодушевленные предметы (вспомним «Бурю»: леса на Острове, ручейки Калибана). Точно так же и в Сонате соч. 31,— разве непрерывным изменением тональности не удалось Бетховену передать эффект непрерывно меняющейся окраски небосвода и моря, дать поэтичное обрамление темам, развивающим основную идею. Он отказывается от описаний, однако он и не подражает. Впечатления от прочитанного приводят в действие скрытые в нем потайные силы; принадлежавший ему экземпляр Шекспира исчерчен карандашными пометками, указывающими, где именно возникали внутренние связи. Но мелочной и неосторожной была бы попытка детализировать это воздействие, постоянное и глубокое.

Читал Бетховен и Томсона, его поэму «Времена года», а возможно, и «Свободу». Он ценил искреннюю любовь поэта к природе, его скромный образ жизни в маленьком домике в Кью, несколько преувеличенную чувствительность. Запись в четвертой разговорной тетради (стр. 67) свидетельствует, что Бетховена привлекала бурная жизнь лорда Байрона.



В немецком литературном достоянии любому другому автору Бетховен предпочитал Клопштока, который вдохновлял его непосредственно и неизменно; так продолжалось до того дня, когда, встретившись с Гёте в Теплице, он почувствовал себя покоренным. Вплоть до этого он страстно любил поэта, пленившего его в молодости, как признавался Бетховен музыковеду Рохлицу. «Я носил его с собой многие годы,— заявляет он,— и когда гулял, и повсюду. О! Конечно, я не всегда понимал его. Он смело возносится ввысь и всегда начинает слишком возвышен-

но, чтобы затем снизить в *Maestoso*. Ми-бемоль мажор! Не так ли? Но он велик и возвышает душу. Когда я не понимал его, то все же разгадывал — приблизительно. Если бы он только постоянно не стремился к смерти!» Клопшток является также и божеством Шарлотты.

На этот раз перед нами четко вырисовывается один из источников бетховенского вдохновения. Долгое время музыкант испытывал влияние поэта, чье дарование было скорее элегическим, нежели эпическим; он возглавлял немецкую поэзию, был национальным лириком Германии, а в своих «Одах» и в «Мессиаде», написанных свободным размером, открыл новые пути для музыки, как верно подчеркнул Шиллер. «Разговоры Гёте с Эккерманом» помогают нам понять творческую манеру Клопштока. Что бы он ни писал, — даже сочиняя эпическую поэму, — поэт прислушивается к своему сердцу; он воспевает мечты и меланхолию, отчаяние. Но было бы несправедливо полагать, что жил он в вымышленном мире, созданном его воображением. Клопштока воспаляют свободолюбивые идеи, наша революция, от которой он ждет раскрепощения Европы; революция делает его французским гражданином¹. Его политические убеждения уже близки бетховенскому *credo*. Более поразительное совпадение: этот скорбный поэт, так часто проливающий слезы, одержим идеей счастья. Еще в молодые годы, сочиняя оду «К своим друзьям», он приглашает их «заклучить друг друга в объятия подобно бессмертным героям в Елисейских полях». И вспоминая о прогулке по Цюрихскому озеру с Фанни, сестрой своего друга Шмидта, он опять взывает к юной богине, владеющей тайной превращения любой полянки в новый Элизиум. «Приди наполнить мою песнь светом юности, тобой излучаемым, о кроткая Радость! Пусть она будет подобна восторженному и взволнованному возгласу юноши! Пусть будет сладостной, как облик нежной Фанни!»

Клопшток вспоминает свою молодость в Нижней Саксонии, в окрестностях Квендлинбурга, на берегах Боде,

●

¹ Конвент переслал Клопштоку, приветственно встретившему французскую буржуазную революцию 1789—1793 гг., диплом почетного гражданина Французской республики. — *Прим. ред.*

вблизи Гарца, «богатого легендами и рудой». Он обожает сельские развлечения, летом — веселые игры под открытым небом, зимой — катанье на коньках. Бетховен должен был ценить его непринужденный гордый нрав, стремление к справедливости и равенству, страсть к одиночеству. О персонажах Клопштока, в особенности в «Мессиаде», говорили, что главным их занятием было размышление. Действительно, они служат автору лишь поводом для нескончаемых рассуждений, молитв, жалоб, излияний, песен ликования. «Мессиада» больше лирическая поэма, чем эпическое произведение. Теперь ее никто не читает, но кого это удивит? Кто способен всерьез заинтересоваться приключениями павшего ангела Аббадона? Все же в этой бесконечной последовательности песен есть и приятные эпизоды — дочь Иаира, воскрешенная Иисусом, влюбляется в сироту Наима. Бетховену запомнилось вступление к этому сочинению, где Клопшток изображает Мессию, восходящего на Масличную гору, чтобы вознести молитву отцу своему.

В середине XVIII века Клопшток увлекся той самой кузиной из Лангензальца, Софией-Марией Шмидт, остроумной Фанни, которой он посвятил стихи «К будущей возлюбленной». Фанни несколько не была этим тронута; впрочем, как-то вечером она бросила из окна цветок поэту, которому пришлось довольствоваться надеждой на встречу с любимой женщиной на небесах, после воскрешения... Ненадолго счастье пришло к Клопштоку, — Мета стала его супругой, но спустя несколько месяцев после свадьбы молодая женщина умерла. Несмотря на все испытания, автор гимнов хранит верность радости. Его «Весеннее празднество» предвещает «Пасторальную симфонию». Когда были изданы «Оды», Гердер отметил самобытность этой поэзии, обратив внимание, прежде всего, на ее одухотворенность. В немецкой лирике той эпохи слишком много мифологии, аллегорий, литературных реминисценций; это не способствовало долголетию дифирамбических творений; намерения Клопштока превышали его возможности. Однако благородство замыслов, личные достоинства поэта, простота и сила провозглашенных им идеалов, как, например, возврат к вдохновенности и искренности, — в течение многих лет оказывали большое воздействие на немецкую молодежь, пробуждали в ней любовь к свободе, противопоставляли схоластическим теориям

повышенное и гуманное понимание искусства, повлияли и духе Руссо и на нравы.

Таким образом, Клопшток, хотя и на далеком расстоянии, подготавливает пути для прихода романтизма, увлекая молодых геттингенских поэтов к новым целям; он борется против направления Виланда, придает поэзии страстность. Сам Гёте испытал его воздействие; он говорил, что считает Клопштока «предком и относится к его творениям с религиозным почтением», отнюдь не жертвуя собственной оригинальностью. Точно так же и Бетховен, соприкасаясь с благородной душой поэта, утверждался в своих чувствах привязанности к идеалу, веры в будущность человечества — освобожденного и великодушного, — восторженного стремления к свободе. В Девятой симфонии он должен был передать эмоции, навеянные «Одой к немцам», сразу же после 4 августа: «После грозы ветерок сдерживает дыхание... В небесной голубизне сияют смеющиеся краски арки мира; все кругом — жизнь и веселье. Соловей воспевает супружеское счастье; невеста изъясняется с большим пылом; дети ведут хоровод вокруг человека, избавленного от презрения деспота, а юные девы — вокруг матери, которая без тревог кормит грудью младенца». Несмотря на свое возмущение террором, Клопшток остался верен свободолобивым убеждениям. «Если Европа, — пишет он в оде «Радость и горе», — представляет прискорбное зрелище, то пусть же добродетельные люди протянут друг другу руки подобно братьям. Будем жить мыслью среди благородных душ прошедших времен и противопоставим радость печали». Одна из последних его поэм — новый гимн веселью. Несомненно, Бетховен с волнением отнесся к рассказу о похоронах Клопштока весной 1803 года; огромная толпа сопровождала его прах до места последнего успокоения, выбранного им самим, — под липой, посаженной руками старого поэта, апостола свободы и братства человечества.

Странно было бы не встретить здесь имя Оссиана, которого Клопшток отстаивал для Германии, «как каледонийца». Молодой поэт Иоганн Спорчил, замышлявший написать совместно с Бетховеном оперу «Апофеоз в храме Юпитера Аммона» (сюда предполагалось включить музыку из «Развалин Афин»), передает, что внешний облик композитора напоминал ему «седовласых бардов Уллина» и «самого князя песен», такого, каким он изображен на

широко известной гравюре. Патетические подделки Макферсона своей таинственностью пленили Европу; даже Гёте дал себя убедить...

Клопшток оставил учеников; один из них вдохновил Бетховена на создание «Аделаиды».

Фридрих Маттисон родился в 1761 году неподалеку от Магдебурга; долгое время изучал он в Галле теологию и филологию, литературу и естественные науки. Он был наставником принцессы Ангальт-Дессау, хотя, впрочем, больше путешествовал, сопровождая свою ученицу. Маттисон хорошо знал Италию. К тому времени, когда он стал главным библиотекарем в Штутгарте, его слава поэта распространилась по всей Германии; восхваляют его мечтательные творения, полные меланхолии. «Его поэзия,— писал Шиллер,— воодушевлена просвещенной и ясной гуманностью; прекрасные образы природы отражаются в его спокойной и чистой душе словно на поверхности воды». Бетховен, видимо, знал его «Песни», впервые вышедшие в свет в Бреслау в 1781 году, и «Стихотворения», изданные в Мангейме в 1787 году. Произведениям Маттисона недостает индивидуальных черт, успех его был недолог; но музыканту он мог понравиться своим даром описания пейзажей, изображения времен года, часов дня и ночи, известной элегической настроенностью. И другие объединенные в геттингенской школе поэты — бледная копия Клопштока — идут по его стопам. Наряду с Маттисоном, это Салис (Иоганн-Гауденц, владелец Салис-Зеевиз), чья роль на службе Франции заслуживает исследования; это Кристоф Август Тидге — его «Уrania», «лирико-дидактическая поэма в шести песнях о боге, бессмертии и свободе», долго оставалась популярной. Бетховен положил на музыку песню Тидге «К надежде». Это трогательный Людвиг Генрих Кристоф Хёлти, безвременно скончавшийся двадцати восьми лет. Две строфы из «Оды к Фоссу» отражают убеждения молодого поэта: «Благородный друг, мужественно взбирайся по тернистой тропе, идущей ввысь сквозь облака, пока корона из лучей, сверкающая лишь на челе мудрых поэтов, не увенчает тебя. Внушай потомкам нашим горячую любовь к богу и к созданной им природе. Пусть будут им дороги, благодаря тебе, узы братской дружбы, прямотушие, свобода и невинность, немецкая добродетель и честность!»

Бетховен написал музыку к «Жалобе» Хёлти. Напомнив о поэтической школе, возглавлявшейся автором «Месиады», мы отмечаем один из наиболее достоверных источников бетховенского вдохновения. ,

* *
*

Необходимо продолжить наши изыскания.

Бетховен охотно читает Христиана Геллерта; на его слова он сочинил шесть песен (1802 год). Этого автора «Од» и «Религиозных песен» Германия приветствовала как национального поэта. Он умер за год до рождения Людвига; к его могиле, — словно к местонахождению коистра Цезаря в древности, — стали стекаться паломники в огромном количестве. Всевозможные демонстрации происходили столь часто, что власти принуждены были запретить доступ к этому месту. Можно верить, что Бетховена пленил облик, душевная чистота этого человека с кротким взглядом, перед которым склонился сам Гёте. Геллерт стремился подчинить искусство нравственным задачам; теорию эту он излагал со своей кафедры в Лейпциге и применил ее на практике в своем сборнике — довольно бесцветном, по нашему мнению, — басен и рассказов.

Однако самое важное для нас — выяснить, чем обязан поэт-музыкант своим прославленным современникам: Шиллеру и Гёте.

* *
*

Прежде всего, у Шиллера Бетховен взял — и обесмертил — «Гимн к Радости», напечатанный в 1785 году во второй книжке «Талии». Он познакомился с этим произведением еще в Бонне у Брейнингов, у Элеоноры.

У этой поэмы есть своя история. Терпя нужду, в ту самую пору, когда он работал над «Дон-Карлосом», Шиллер основывает журнал. Первый номер, вышедший в марте 1785 года, содержит первый акт «Дон-Карлоса», а также перевод отрывков из «Жака-фаталиста». К несчастью, здесь же Шиллер напечатал ряд критических высказываний по поводу спектаклей в местном театре. Критика настолько не понравилась публике, что дальнейшее пребывание писателя в Мангейме стало невозможным. Испытывая множество затруднений и невзгод, Шиллер получил

в это время ободряющую поддержку Готфрида Кернера; так возникла их долголетняя дружба. Вскоре поэта приветливо принял герцог веймарский Карл-Август, предоставивший ему должность при дворе. Еще в Мангейме Шиллер полюбил Шарлотту фон Остгейм, жену офицера, сражавшегося под французским знаменем в американской войне. Покидая Шарлотту, чтобы вступить на службу у Карла-Августа, Шиллер послал своим лейпцигским друзьям письмо, в какой-то мере напоминающее Гейлигенштадтское завещание. «Я пишу вам в неизъяснимой сердечной тревоге... В течение двенадцати дней я повсюду носил с собой едва ли не решение покинуть этот мир. Люди, все мои отношения с ними, земля и небо ненавистны мне. У меня нет здесь ни души, хотя бы одной-единственной, которая восполнила бы пустоту в моем сердце; ни подруги, ни друга... О! сердце мое жаждет новых ощущений, лучших людей, дружбы, привязанности, любви... Я еще не был счастлив...»

В апреле 1785 года Шиллер уехал из Мангейма в Лейпциг; в середине лета он навестил своего друга Кернера в деревне Гохлис. И там, наслаждаясь отдыхом, сочинил «Гимн к Радости». Не ручаясь за достоверность исторического анекдота, Ренье передает рассказ о том, как Шиллер, однажды утром прогуливаясь в Розентале, увидел на берегу Плейсе оборванного юношу: студент-богослов, бедняк, изнемогший от нужды, молился, перед тем как броситься в реку. Шиллер оказал ему помощь, утешил его и под впечатлением этого происшествия написал гимн, с репликами хора.

Радость,— восклицает поэт,—

Радость, пламя неземное,
Райский дух, слетевший к нам,
Опьяненные тобою,
Мы вошли в твой светлый храм.
Ты сближаешь без усилия
Всех разрозненных враждой,
Там, где ты раскинешь крылья,
Люди — братья меж собой.

И хор отвечает:

Обнимитесь, миллионы!
Слейтесь в радости одной!

Там, над звездною страной, —
Бог, в любовь пресуществленный

В оде ярко выражена признательность поэта к другу Готфриду Кернеру и его молодой жене Минне. Думается, именно так следует понимать строфу:

Кто сберег в житейской व्यюге
Дружбу друга своего,
Верен был своей подруге, —
Влейся в наше торжество!

Но хор излагает общую идею:

Все, что в мире обитает,
Вечной дружбе присягай!
Путь ее — в надзвездный край,
Где Неведомый витает.
Мать-природа все живое
Соком радости поит.
Все — и доброе, и злое —
К ней влечение тант.
Нам даст лозу и счастье
И друзей в предсмертный миг.
Малой твари сладострастье,
Херувиму божий лик...

На Шиллера, мечтавшего стать пастором, повлияли в свое время мистические настроения его матери: он не забыл тот день, в горах, когда услышал от нее предание об учениках из Эммауса. В одиночестве, в военной школе, он поглощал Клопштока, «Мессиаду». Затем были созданы «Разбойники»; отмечая определенные исторические периоды событиями, происходившими в жизни нашей нации, мы порой недооцениваем, каков революционный дух этой пьесы, увидевшей свет за четыре года до появления «Гимна к Радости», в тот самый год, когда Шиллер собрал в «Антологию» свои первые поэтические опыты. Разве, гонимый за свободомыслие, он не принужден был бежать еще из Штутгарта? Всю независимость его суждений мы вновь обретаем в «Фиеско».

Шиллер хранил верность своим идеям, когда писал великолепный «Гимн к Радости», «двигающей колеса вечных мировых часов». Радость, которую он прославляет,

можно было бы назвать также и Жизнью. Эта сила заставляет расцветать почки, рассеивает по небосводу светила, ведет героев и поддерживает мучеников. Поэтическое воодушевление проявляется в самых смелых образах:

На крутых высотах веры
Страстотерпца ждет она.
Там парят ее знамена
Средь сияющих светил,
Здесь стоят она склоненной
У разверзшихся могил.

Хор призывает доблестно переносить страдания в ожидании неземной награды:

Прочь и распри, и угрозы!
Не считай врагу обид!
Пусть его не душат слезы
И печаль не тяготит!
В пламя, книга долговая!..
...Стойкость в муке нестерпимой,
Помощь тем, кто угнетен,
Сила клятвы нерушимой —
Вот священный наш закон!
Гордость пред лицом тирана
(Пусть то жизни стоит нам),
Смерть служителям обмана,
Слава праведным делам!

В книжке «Талии» стихотворение заканчивалось следующей строфой:

Прочь порок и злодеянье!
Прочь бичи! Оковы в прах!
В час предсмертный уповань!
Милость правды на весах!
Будь и грешникам пощада!
Мертвым жизнь светай опять!
Да не будет боле ада,
А любовь и благодать!¹

●

¹ Шиллер. Собрание сочинений. М., 1955, т. I, стр. 149, перевод И. Миримского; последняя строфа имеется только в старинном переводе И. Дмитриева, см. соотв. том Шиллера в изд. Брокгауз — Эфрон.

Бетховен никогда не переставал читать Шиллера. В память о своем друге Вацлаве Крумпгольце, скончавшемся в мае 1817 года, он написал музыку к «Песне монахов» из «Вильгельма Телля». Но «Гимн к Радости» — впечатление наиболее давнее и глубокое. Жюльен Тьерсо приводит письмо некоего жителя Бонна от 26 января 1793 года, в котором он сообщает Шарлотте Шиллер, что молодой Бетховен задался мыслью положить на музыку стихи «К Радости», сочиненные ее братом.

Сказалось ли воздействие Гёте лишь в поздние годы жизни Бетховена?

Композитор встретился со своим кумиром только в 1812 году, на Теплицких водах; поэтому иногда предполагают, что Бетховен довольно долго не знал Гёте. Но это значило бы впасть в ошибку. С самого детства, — как подтверждают его письма, — Бетховен испытывал влияние Гёте. В хронологическом указателе его произведений мы находим песню на текст: «Es war einmal ein König»¹, датированную примерно 1789—1790 годами. После 1800 года — сразу же после Первой симфонии — на текст Гёте «Ich denke dein» написана ария с вариациями для фортепиано в четыре руки.

В 1808 году, в год окончания Пятой и Шестой симфоний, Бетховен сочиняет на слова «Sehnsucht» Гёте четыре песни для сопрано. В следующем году, в разгар работы над музыкой к «Эгмонту», он черпает у поэта не менее девяти сюжетов для песен. Недолгая близость с Беттиной Брентано вызвала у Бетховена желание встретиться с великим современником; через посредство Беттины он извещает Гёте свое глубочайшее уважение. Чувствуется, насколько он озабочен тем, как отнесется к нему могучий поэт.

Как известно, музыкальным советником Гёте был Карл Фридрих Цельтер, с которым он вел большую и интересную переписку. Цельтер знал Бетховена и беспрдельно восторгался им²; он руководил «Певческой акаде-

¹ «Жил-был король когда-то...» (нем.).

² В действительности Цельтер относился к творчеству Бетховена отнюдь не восторженно; позиция Гёте в отношении Бетховена во многом связана с влиянием, которое имел на великого поэта его друг и советчик по вопросам музыки Цельтер. — Прим. ред.

мией» и основал берлинский «Liedertafel». Весьма любопытна история этого сына каменщика,— да и сам он был каменщиком в молодости,— оказавшего такое влияние на развитие хоровой музыки в Германии. Всем другим музыкальным сочинениям Гёте предпочитает мелодии Цельтера — его песни, квартеты для мужских голосов. Хотя он, очевидно, не постиг всей новизны, всей гениальности создателя струнных квартетов и ни в чем не оказал ему поддержки, Бетховен никогда не упускал случая проявить свое преклонение перед автором «Фауста». «Какое влияние имел он на меня! — говорил он в 1822 году Фридриху Рохлицу. — ...Я дал бы себя убить за него даже десять раз подряд... С того лета в Карлсбаде я всегда читаю его, когда берусь за чтение вообще. Он убил для меня Клопштока... Нет другого поэта, которого так легко было бы класть на музыку. А ведь я не очень охотно пишу песни». Лейпцигские издатели предложили ему — через Рохлицу — написать музыку к «Фаусту»; надо полагать, он принял бы этот заказ, если б в то время не был занят Девятой и Десятой симфониями. «Га! — воскликнул он, — это была бы превосходная работа! Это дало бы кое-что!»

Однако ясно видно, что разделяет Гёте и Бетховена. Так различно прожитые детские годы! Неподалеку от Бонна, где Людвиг рано узнал горечь нищеты, Вольфганг растет в зажиточной семье, согретый материнской лаской, среди всех удобств, доставляемых строго упорядоченным буржуазным достатком. Лейпцигский университет, салоны, самые прославленные писатели Германии приветствуют юного студента; никакие матеральные заботы не отвлекают его от спокойных занятий; богатые издатели Брейткопфы предлагают заказать музыку на тексты его первых песен. Подобно теням, проходят женщины в жизни Бетховена, и едва лишь он пытается следовать за ними, — они исчезают. Женщины сопутствуют счастливой юности Гёте, и уже в «Вертере» отражены его воспоминания. Руссо, Клопшток — вот их учителя, тайные советчики; у обоих учеников одинаковое богатство натуры, равная сила поэтического выражения, фантазия столь щедрая, что изливается в импровизациях, могучая индивидуальность, сбрасывающая оковы старых традиций; покорность одному лишь вдохновению, любовь к дерзаниям и, как говорит писатель, страсть к открытому морю. Вспомним первые любовные приключения Гёте, вспомним, например, как без

единого прощального слова он удаляется от Фредерики Брион, а позднее — от Лили Шенеман. Боязливость? Совсем нет. Он решил отдаться порыву, всегда влекущему его вперед, подчиняться одним лишь законам собственного гения; неумолимой жестокостью рока он объясняет все решения, принятые им из любви к себе. Бетховен всецело подчиняется общепринятой морали, отказывает себе в обманчивых радостях; у него преувеличенные понятия о щепетильности и долге. Какие законы могли бы ограничить блистательного друга герцога Карла-Августа, подлинного хозяина Веймара, этого обольстителя? Ему не больше тридцати лет, но он уже облечен всей полнотой власти. От государственных дел Гёте избавляется благодаря своему великолепному эгоизму; он покидает министерский кабинет так же, как покинул сад Зезенгейма; новый порыв увлекает его в Италию, и что ему за дело до госпожи Штейн с ее жалобами! Он возвращается, следуя капризу или, по меньшей мере, стремлению не поселяться надолго в какой-либо местности. Можно восторгаться этой изумительной жизненной силой, задорным пренебрежением к условностям, отвращением к будничности и рутине, волей к непрестанному обновлению, бесстрастностью суждений, поддержанной его критическим чутьем, даже перед лицом таких событий, как Французская революция. Разум у него преобладает над чувством: всеобъемлющие знания позволяют первенствовать в искусстве и в науке. Он отвергает, не поддается поверхностным эмоциям, общепринятым убеждениям, политическим иллюзиям. Другим, однако, Гёте стремится внушить те правила, которым часто не подчиняется сам. Он пишет Якоби, что еще в 1793 году наметил себе «круг, куда, помимо дружбы, искусства и науки, ничто не может проникнуть». Он восстает против Бетховена, так же как и против Шиллера. В одном из отрывков, переведенных Порша на французский язык, Гёте характеризует самого себя в зрелом возрасте: «Никогда не знавал я человека более самонадеянного, чем я сам, и, говоря это, я уже доказываю справедливость своего утверждения; я никогда не верил, что речь идет о том, чтобы достигнуть чего-то: всегда я думал, что это уже решенное дело. Можно было бы возложить корону мне на голову: я не увидел бы в этом ничего особенного. А между тем, по справедливости, я был таким же человеком, как и любой другой. Однако от подлинного безумца

меня отличало то, что я стремился довести до конца все, предпринятое мной сверх моих сил, и быть достойным всего, полученного мной сверх моих заслуг».

Эта характеристика приближает Гёте к Наполеону в ту самую пору, когда Бетховен с отвращением отверг предателя Революции; писатель возгордился — безразлично, признавал он это либо нет — тем, что обеспечил своим авторитетом безопасность города, переполненного маршалами¹; ему льстят оказываемые почести; как устоять перед соблазном пообедать у французского министра иностранных дел или быть принятым императором, который семь раз перечел «Вертера». Но не станем порицать Гёте. Для него Наполеон — это порядок, и, доходя до космополитизма, Гёте хранит верность идее, выраженной в этом властном слове. Подобно Бетховену, он отдал дань национальному ликованию в 1814 году и написал жалкую аллегорию, которая может показаться в некотором отношении отступничеством. На самом же деле он не интересуется ничем, кроме себя самого, иллюзий, еще доставляемых ему поэзией Востока и надеждой на последнюю любовь². О нашем Шатобриане напоминает этот обольстительный эгоизм, упорная воля к бесконечному обновлению первооснов своей жизни, нежелание стариться, глубокое спокойствие, в котором столько пренебрежения. Грильпарцер, страстно увлекшийся Бетховеном и в 1827 году шедший за его гробом, годом раньше трепетал перед его сиятельством, осыпанным орденами, леденящим и торжественным; за столом либо в тесном кругу Гёте несколько оттаивает, соглашается вновь стать человеком; автор последних квартетов не мог примириться с подобной раздвоенностью. Ни один

¹ Речь идет, по-видимому, о периоде оккупации герцогства Саксен-Веймарского и его столицы Веймара войсками Наполеона осенью 1806 г. В отличие от многих других оккупированных Наполеоном немецких земель, Саксен-Веймарское герцогство было сохранено им как государство. Однако дело не обошлось без грабежей и мародерства; хотя Наполеоном был издан специальный приказ об обеспечении безопасности дома Гёте, в первые дни оккупации в нем разыгрались весьма неприятные для его обитателей сцены. — *Прим. ред.*

² Подобная характеристика Гёте, до последних дней своей жизни проявлявшего живой интерес к окружающей действительности, к развитию искусства и науки, не может быть признана объективной. — *Прим. ред.*

никатель не в состоянии превзойти Гёте в полноте творческого охвата, никто не сделал больше него в стремлении создать всеобъемлющую литературу, которая сама по себе была бы отражением всеобъемлющего разума; дух его идет еще дальше: он постигает не только единство мысли, но и единство природы, которой дарует логический план, закон порядка. Могучий дух Гёте поддерживает его силы вплоть до последнего часа, повелевает одряхлевшим телом, неизменно жаждет омолодиться и к концу этого долгого пути вознесется над законами морали, религиями и кодексами. Но можно ли увидеть человеческие горести, материнские либо сыновние, с тех вершин, где возвышается Гёте? Когда творец Мессы ре мажор обращит к нему свой отчаянный призыв, Гёте не услышит его.



Чтобы завершить исследование личности Бетховена, его характерных черт, источников его вдохновения, необходимо побывать в Берлинской государственной библиотеке, углубиться в знаменитые разговорные тетради; здесь, начиная с апреля 1819 года, записывались ответы его собеседников, а иногда и вопросы самого композитора. В 1845 году Шиндлер продал библиотеке эти сто тридцать семь связок грубоватой бумаги; Вальтер Ноль принял их расшифровку (первый том его трудов вышел в 1923 году в мюнхенском издательстве «Allgemeine Verlagsanstalt»). Перед этими листками испытываешь те же чувства, что и при чтении рукописи «Мыслей» Паскаля. Читать их очень трудно: торопливые заметки различными почерками, еще более неразборчивые из-за сокращений либо пропущенных в ходе беседы слов. При помощи доктора Лахмана, сотрудника музыкального отдела рукописных фондов, мы также рискнули произвести опыт. И сразу же на сцене появился Карл, небезызвестный племянник. С первых страниц первой тетради видно, как озабочен Бетховен поисками лучшего пансиона для Карла, приобретением для него же различной мебели. Шаг за шагом следуем мы за композитором. Вот он приходит во дворец эрцгерцога Рудольфа, чтобы узнать новости о нем; кто-то, принимавший здесь Бетховена, записывает в тетради, что учитель его светлости будет тотчас же приглашен, как только его смогут принять. Дальше список книг с указа-

нием цены. Бетховену сообщают адрес почтенной особы, предлагающей свои услуги в качестве компаньонки или домоправительницы. Он узнал, что мать Карла хочет обратиться по поводу своих дел к эрцгерцогу Людвигу; в связи с этим он просит эрцгерцога Рудольфа о вмешательстве. Судя по первой тетради, композитор часто беседует с Карлом Бернардом, молодым издателем «Wiener Zeitung», который переделывает кантату Вейсенбаха «Славное мгновение». Что предпринять, чтобы спасти непутевого племянника? Эта тема постоянно возвращается в самых разнообразных вариантах. Как помочь глухоте, — она все ухудшается. По сведениям Бернарда, некий доктор Майер открывает на Ландштрассе специальное заведение, где намерен излечивать глухих, сочетая воздействие серных паров и звуковых колебаний. В равной степени заботят Бетховена и финансовые вопросы; известно, с какой педантичностью — в интересах Карла — он распоряжается своими доходами. Он заявляет, что Национальный банк требует вперед три процента годовых. Каков курс луидора? — записывает он на страничке четвертой тетради. Между беседами о тяжбе, связанной с Карлом, либо о музыке — счета по хозяйству. Время от времени смелая мысль композитора взлетает над мелочной суетой повседневной жизни. На странице 87-б из первой тетради выразительная запись карандашом: «Сила, собранная воедино, может сделать все с большинством, которое не является таковым». Эта фраза может показаться отдаленным предвестником нищестанства.

Однажды он заявил о своем восторженном отношении к Керубини. Собеседник возражает: «Это слишком маиерный музыкант!» В другой раз Бернارد шутит: «Черни знаком с одной вдовой, которая очень любит вас и хочет выйти за вас замуж. Ее зовут Штрамм. Я ваш соперник. Мы отправимся повидать ее вдвоем с Черни». А вот и сам Карл; несомненно, он говорит о своей матери: «Она сказала мне, что желала бы, чтобы я остался здесь, но ей трудно было бы раздобыть 1200 флоринов вместо 900. Не сможешь ли ты взять немного из твоих денег?.. Не знаю, откуда берется столько вшей?» Мы не слышим ответа Бетховена. Карл замечает: «Да, но это очень полезно для здоровья, иметь вшей».

Не к этому ли странному парню, из-за которого возникают все новые и новые ссоры, обращены грустные сло-

ны, записанные Бетховеном сверху странички из пятой тетради в январе 1820 года: «Восхваляют неблагодарность по отношению ко мне...» Но вот входит кухарка и завладевает записной книжкой: «Не желаете ли жареную копченую селедку?» Один из самых частых собеседников — Франц Олива, которому композитор посвятил сочинение 76, Вариации на русскую тему (мы вновь встретим ее в «Развалинах Афин»). Олива, обрадованный тем, что врач прописал ему токайское вино, поучает Бетховена: пить менее опасно, нежели есть. И беседа, в содержание которой мы можем проникнуть лишь частично, продолжается. Слышны взрывы хохота, каламбуры, не поддающиеся переводу: «Кипрское вино причиняет подагру» («Man bekommt das Zipperlein vom Superwein»). Речи становятся все более смелыми. Один из собеседников восклицает по-французски: «Бог не что иное как марионетка, которая никогда не спускалась на землю». Другой говорит: «Теперь аристократы нашли себе опору в Австрии, и республиканский дух может лишь тлеть под пеплом». Затем опять счета. Карл — средоточие всех забот композитора. Дальше — карикатура. Бернард утверждает, что естественное право не существует, что законы появляются только с возникновением человеческого общества, что существо изолированное не имеет никаких титулов. «Если завтра я выиграю 50 000 флоринов, — заявляет некий персонаж, — прежде всего я уничтожу естественное право». Цитата из Шиллера, и тут же рядом запись, сделанная Карлом: он приглашает дядю на ученический спектакль. Шутка насчет Гофмана, «который отнюдь не придворный человек»¹. Хочется продолжить эти изыскания... Но остановимся на одном высказывании из восьмой тетради (к тому же и Шиндлер подчеркивает его значение): «Мир — король, который хочет, чтобы ему льстили, дабы показать себя в благоприятном виде. Но истинное искусство своенравно; оно не даст принудить себя к лести... Говорят, что путь искусства долг, а жизнь коротка. Это жизнь долгая; искусство коротко; если его дыхание вознесет нас к богам, то это лишь милость мгновения». Быть может, мы и неправы, но тетради эти, полные чудесной жизненной силы, привлекают нас несравненно больше, чем «Избирательные родства»...²

¹ Фамилия Гофман (Hoffmann) в буквальном переводе с немецкого означает «придворный человек».

² Роман Гёте, впервые опубликованный в 1809 г. — *Прим. ред.*

XII



Miser et pauper¹

Разговорные тетради проясняют многое.

Постепенно, шаг за шагом, Бетховен погружается в пучину невзгод. Князь Лихновский, по выражению Шиндлера, распрощался с этим миром. Шуппанциг покинул Вену, чтобы поступить на службу к русскому вельможе. Олива преподавал немецкую литературу в Санкт-Петербурге. Бетховен поссорился с Брейнингом. Цмескал, мучимый подагрой, не выходит из дому. Среди ближайшего окружения композитора, кроме его усердного фамулу са², мы находим лишь адвоката Баха да нескольких собутыльников, перед которыми он со всей страстью излагает свои республиканские убеждения. Бетховен посещал дворец эрцгерцога Рудольфа, дом Разумовского, недавно возведенного в княжеское достоинство; однако почет, достигнутый композитором благодаря официальному признанию,



¹ Несчастен и беден (лат.).

² Слуга, прислужник (лат.).

не улучшил его материального положения; столкновения с Мельцелем, смерть князя Лобковица, обстоятельства, лишавшие возможности получать пенсию, постоянные затруднения с издателями, непрекращающиеся судебные тяжбы, великодушное, проявляемое в делах благотворительности и доставившее Бетховену лишь звание почетного гражданина Вены, распад квартета русского посланника, безразличное отношение общества, утомленного частой сменой важных политических событий и жаждущего легких развлечений,— все это усугубляло подавленное настроение композитора. «У меня совсем нет друзей,— пишет он,— и я один во всем мире». Старые приятели разъехались; новые ничем еще не доказали своей преданности.

Семейное несчастье доставило ему непредвиденное бремя. В ноябре 1815 года скончался чиновник австрийского национального банка Карл Бетховен; своему брату Людвигу он доверил воспитание девятилетнего сына, рожденного от брака с Иоганной Рейс. Этой чете Бетховен помогал как только мог, вплоть до того, что истратил на них десять тысяч флоринов. Но пусть ему ни слова не говорят об Иоганне — «Царице ночи»! Это дурная женщина; он ненавидит ее. Все, что нам известно о нравственных достоинствах композитора, подтверждается поистине неистовым рвением, с которым он занялся маленьким Карлом. Волю покойного брата он выполнял до крайнего предела своих возможностей. И, прежде всего, ему пришлось судиться, ибо «Царица ночи» подала на него в суд Нижней Австрии, и начались бесконечные дразги с адвокатами, проигранные и выигранные процессы, переговоры, явки в комиссию геральдики, долженствовавшую решить, имеет ли Бетховен юридические права дворянина. Разумеется, эти осложнения самым пагубным образом повлияли на творческие занятия музыканта. Отныне он всем пожертвовал ради племянника, которого хочет сделать образованным человеком, просвещенным гражданином.

Беспощадный поединок между ним и Иоганной продолжается. Несмотря на скромность своих средств, Бетховен определил мальчика в пансион испанца Джанастазидель Рио и поручил Черни обучать его музыке. Со страстным упорством занимается он воспитанием этого нового Эмнля, уделяет внимание любым мелочам, не упуская мельчайших деталей, касающихся одежды, питания, здоровья. В годовщину смерти отца он берет Карла за руку

и ведет его на кладбище. Он контролирует учителей; если бы его положение позволяло, он поселился бы у Джана-стазио, хотя бы в садовой беседке. Фанни, дочь владельца учебного заведения, передает, как почти ежевечерне он являлся за новостями. Сегодня Бетховен пришел с букетиком фиалок. «Га, та, вот и весна!» — восклицает он и подсаживается к семейному столу. Сморкаясь в свой большой фуляр, иногда пытается вступить в беседу; но чаще всего, — ведь он ничего не слышит, — вытаскивает из кармана газету либо потихоньку играет с детьми, задумчивый, рассеянный, витающий мыслями где-то далеко... Карл мучает бедного глухого, то вскочит ему на плечи, то столкнет со стула, но Бетховен в восторге. Подрастая, племянник стал проявлять свой строптивый характер; дядя снял ради него более просторную квартиру, но мальчик, сговорившись со служанками, убегает к матери; как-то раз он отказался вернуться. Но ничто не обескураживает опекуна; когда Карл вырос, он заставил его поступить к педагогу Блехингеру, чтобы подготовиться в Политехнический институт. Отныне этот негодяй стал мучением жизни Бетховена.

К тому же, композитор все время болеет. Зимой 1816/17 года долго терзавший его бронхит перешел в хронический катар, нависла угроза чахотки. Служанки Нанни и Бабета плохо о нем заботятся, не дают себе труда хотя бы вовремя затопить печку. Впрочем, кое-какие утешительные вести приходят извне: в одном из еженедельных концертов в Лейпциге с успехом исполнялась Седьмая симфония. Но Ф. Вик, отец Клары Шуман, заявил, что подобное произведение мог написать только... пьяница.

Тем временем взошла новая звезда.

В Италии Россини одерживает победу за победой: сперва «Севильский цирюльник», затем «Отелло». Его успехи воздействуют на вкусы венской публики. В 1813 году постановка «Танкреды» в венецианском театре Фениче возвестила, что итальянская национальная опера отныне обогатилась новым замечательным мастером. Борьба, завязавшаяся вокруг «Цирюльника» в римском театре Арджентина, упрочила славу «Пезарского лебедя». Но Францу Шуберту все еще не удастся материально обеспечить себя, чтобы всецело отдаться влечению к музыке; он по-прежнему обучает малышей в Лихтентале. Из-за новой музыкальной моды страдает и он. Когда Бетховену

рассказывали о том, кто был поставщиком Барбайи, он заметил: «Это хороший театральный живописец». В четвертой разговорной тетради, относящейся к декабрю 1819 года, заходит спор об итальянском композиторе; хотя и хотят узнать, что скажет о нем Бетховен. Собеседник записывает: «Он обладает некоторым талантом, этого нельзя не признать; но он безвкусный писака». Часто упоминают о символической дуэли между немецкой и итальянской музыкой; ее отголоски можно найти в многочисленных статьях венского музыкального критика Мозеля, главы национальной партии, дирижировавшего концертами «Общества любителей музыки»; говорят, что он первый ввел, по отношению к композиторам, термин «Tondichter» (поэт звуков), позднее так часто применявшийся Вагнером. Развитие «россинизма» усилило враждебность либо, по меньшей мере, безразличие публики австрийской столицы к музыканту, упорствовавшему в стремлении отразить в своем творчестве драматические конфликты внутреннего мира человека.

Не хочется верить, что гений, подобный Бетховену, мог впасть в уныние под бременем всех бедствий, уготованных ему судьбой. И все же, после монументальных сонат для фортепиано и виолончели соч. 102 и вплоть до большой Hammerklavier-сонаты соч. 106, посвященной эрцгерцогу Рудольфу, он сочиняет одни лишь каноны и песни. Венсан д'Энди в своем «Курсе музыкального сочинения» очень точно характеризует канон, вокальную или инструментальную полифоническую пьесу, в которой мелодия, изложенная в простоте, в дальнейшем имитируется в остальных голосах — респостах. Бетховен развлекается этой игрой; некогда он обучался ей у Альбрехтсбергера, а теперь создает новые образцы: «Kurz ist der Schmerz», «Lerne Schweigen» (загадочный канон, в стиле итальянского ричеркара), «Rede, Rede»¹, и т. д. Lieder² следуют одна за другой: «An die Hoffnung»³; цикл из шести песен «К далекой возлюбленной»; «Der Mann von

¹ «Коротко страдание», «Учись молчать», «Говори, говори» (нем.).

² Песни (нем.).

³ «К надежде» (нем.).

Wort»; «Ruf vom Berge»; «So oder so»; «Resignation»¹. В ноябре 1817 года он пишет Фугу соч. 137 для своего приятеля Тобиаса Хаслингера, компаньона издателя Штейнера. Венсан д'Энди показал, как использовал Бетховен форму, идущую от старинного мотета, чтобы обновить форму симфонии; как бетховенская fuga, уступающая баховской в своей пластичности, становится, напротив, более драматичной и более человеческой; как эта гениально примененная форма обогащает бетховенское творчество последнего периода, открывает новые горизонты перед будущим искусством и в то же время остается верной традиционным законам и цельности концепции.

Весной 1817 года снова печальное событие: умер Вацлав Крумпгольц, музыкант придворной оперы, автор довольно известной пьесы «Abendunterhaltung» («Вечернее развлечение»). Бетховен любил его, называл своим «сумасшедшим», считал самым восторженным и самым упрямым из друзей; именно Крумпгольц привел к нему Карла Черни. В память о близком друге он написал «Песнь монахов» для трех мужских голосов на слова Шиллера. Но наиболее значительным произведением этих печальных лет, последовавших за фальшивым великолепием эпохи Конгресса, явилась, несомненно, Соната для фортепиано, посвященная Доротее Эртман и впервые исполненная в феврале 1816 года; здесь мы находим первые признаки смятенности, которая отныне будет непрестанно возрастать. Если верить Шиндлеру, эта Соната (соч. 101), наполненная глубокими душевными переживаниями, была единственной, исполнявшейся при жизни автора публично; под заголовком имелось бетховенское указание: «мечтательные чувства». Доротею, которой посвящено было это произведение, считали первейшей пианисткой Вены; она славилась исключительным искусством передачи наиболее сокровенных настроений, мастерским *rubato*. Хорошо осведомленные современники утверждают, что многие поэтические опыты Бетховена сохранялись в репертуаре только благодаря этой артистке — красавице и высокообразованной женщине. Такое свидетельство способствует луч-

●

¹ «Честный человек», «Призыв с горы», «Так или иначе», «Отречение» (нем.).

шему пониманию Сонаты соч. 101; она проникнута непосредственностью чувства, но в более поздние эпохи ее оригинальность вдохновит всю современную симфоническую музыку. Возрастающее душевное волнение выражено в первой части, где лаконичное развитие двух стремительно изложенных тем ничуть не стеснено требованиями формы. В духе марша трактовано скерцо. В финале введена и развивается fuga; все чаще и чаще она становится излюбленным выразительным средством в музыке Бетховена, быть может, именно в силу все увеличивающейся сложности мира его чувств и мыслей. Мы не верим и искренне желаем, чтобы никто не уверовал в «третий стиль»,—эта резко разграниченная периодизация порочна тем, что ломает органическую цельность развития бетховенского творчества; однако, несомненно, Соната, посвященная Доротее, знаменует переход к еще более углубленно-интимным, затаенно-проникновенным и утонченным формам искусства Бетховена.

В Мёдлинге в 1818 году было начато сочинение великолепной Сонаты соч. 106, посвященной эрцгерцогу Рудольфу, с недавних пор — архиепископу оломоуцкому. Нас глубоко волнует и трогает эта поэма. Бетховен изнемогает под бременем всевозможных жизненных тягот; как раз в это время он записал в своем дневнике: «*Miser et pauper sum*»¹. Однажды он не смог даже расплатиться с владельцем пансиона Джанастазіо. «Я доведен почти до нищеты»,—пишет он Рису. Портрет кисти Фердинанда Шимона, находящийся в Боннском музее, изображает Бетховена еще полным жизни, но с чертами, утомленными непрекращающейся борьбой, со взглядом, устремленным вдаль. И по контрасту нам вспомнилась пастель, где Дюплесси представил Глюка: он в экстатическом состоянии, сияющие от счастья глаза подняты к небесам; на нем пестрый шелковый фрак, белое жабо, волосы напудрены; никто не посмеет усумниться в пышном величии этого жреца музыки. У Бетховена оспаривают даже звание «капельмейстера».

В годы 1818—1819, когда создавалось сочинение 106, композитор принужден был тяжело и упорно трудиться,

¹ «Я несчастен и беден» (лат.).

чтобы заработать себе на жизнь. Венское «Общество любителей музыки» почти не помогает ему, судя по письму — ироническому и в то же время печальному, — адресованному виолончелисту Хаушка: «С листом бумаги я прогуливаюсь здесь среди гор, ущелий и долин, и я мараю много вещей ради хлеба и денег; ибо в этой могущественной и нищей стране феаков я дошел до того, что если хочу обеспечить себе время, необходимое для большого произведения, то мне сперва надо достаточно намарать, чтобы заработать на жизнь». Отправляя Рису в апреле 1819 года указания к частям Сонаты, он добавляет: «Извините за путаницу. Если вы знаете мое положение, вы не будете этим поражены, но, скорее, вы удивитесь, что я еще в состоянии сочинять». Он не может даже оплачивать переписчика. Письмо от 19 апреля 1819 года уточняет все еще более откровенно. «Соната сочинялась при угнетающих обстоятельствах, ибо тяжело писать, чтобы заработать на хлеб; вот до чего я дошел».

Большая Соната, посвященная Рудольфу, — это поэма о человеческих бедствиях. Сочиняя ее, Бетховен вновь позаботился, чтобы уделить место фуге, во все времена служившей решающим доказательством музыкального мастерства. Но композитор одержим намного более высокой идеей: его главная цель — отразить в фуге свой внутренний мир, со всем, что есть в нем сложного либо даже неясного. Музыкальный анализ помогает проникнуть в тайну этого произведения гораздо лучше, чем абстрактный комментарий. Считая Сонату соч. 106 совершенным образцом архитектоники, Венсан д'Энди детально разбирает ее первую часть, знаменитую своим бурным вступлением. Здесь он выявляет две основные опоры, связанные одним из тех переходов, которые Сезар Франк называл «мелодическими мостами». Д'Энди показывает, что вторая музыкальная мысль уже заключена в первой. Стоит запомнить этот вывод: подобное построение экспозиции способствует уплотненности и блеску музыкальной ткани. В разработке Бетховен уступает свободному вдохновению, следует прихотливым движениям мысли и жизненных впечатлений, чередует «тональные сдвиги и тональную устойчивость», «направляет свои модуляции к свету либо во тьму», рисует различные планы; в соч. 106 со всей силой проявилось гениальное отличие творений Бетховена от бесчисленного множества сонат добетховенской эпохи с их

безудержной болтливостью и условной риторикой. Чувство формы и меры руководит всем построением. Реприза воспроизводит уже знакомые нам мысли, изменяя их очертания, усиливая мрачность колорита и настроение печали, господствующее во всем произведении.

Минорный эпизод скерцо полон фантастических видений, безумных образов кошмара; иным здесь чудится виселица, мимо которой на черных конях проносятся Фауст и Мефистофель. В *Adagio* поэт звуков — *Tondichter* (именно здесь такое наименование более чем когда-либо подходит к Бетховену) — предается страстной жалобе; он делает множество указаний, чтобы руководить своим исполнителем: «*Con molto sentimento, doloroso, con grande espressione e libertà*»¹. Так он сам определяет смысл и характер музыкального размышления, однако он особенно настаивает на эмоциональной сдержанности, которую стремится сохранить и в этом душевном излиянии: *dolcissimo, calmato, tranquillo, misterioso e solenne*² — и в конце: *perdendosi, come lontano*³. В изложение первой темы врывается внезапная модуляция (в соль мажор); трактаты дают нам ее научное определение, но непосвященного слушателя она потрясает подобно тем порывам, тем воплям души, что так часто встречаются в последних квартетах; напротив, вторая тема рассеивается, словно облачко в небе. Когда конец *Adagio* подчеркнул изнеможение человека, удрученного страданиями, когда иссякли пролитые слезы, свободное *Largo* вводит фугу, также трактованную «с некоторыми вольностями»; в ее гигантском и до предела усложненном развитии использованы все средства контрапункта, в том числе и знаменитый возвратный (или ракоходный) канон. Здесь Бетховен излил все муки своей души, лишь на мгновение умиротворенной воздействием темы, возвестившей будущую Мессу ре мажор.

Вообще говоря, надо остерегаться несколько преувеличенной образности оценок, которую внушает Ленцу его фанатическое поклонение Бетховену. Однако на этот раз

●
¹ «Очень прочувствованно, скорбно; с большой выразительностью и свободой» (ит.).

² Предельно мягко и нежно, успокоенно, безмятежно, таинственно и торжественно (ит.).

³ Словно замирая вдалеке (ит.).

его характеристика «Сонаты смятения» вполне соответствует пробужденным ею чувствам. «Современники, венцы и другие, не заметили могучего корабля, уносившего Цезаря со всеми его невзгодами. Большой парус скрылся за пределами горизонта их понимания». В этом исключительном, едва ли не уникальном произведении использованы все выразительные возможности поэтических эмоций, от просветленного спокойствия до крайнего иступления, до тех почти непередаваемых на фортепиано эпизодов, где слышатся мятежные крики и скорбные стенания.

* *

*

В 1819 году Бетховен стал подумывать о поездке в Англию, чтобы улучшить свое положение. Вполне понятно, на чем основывались его намерения. Австрийские музыканты часто предпринимали путешествия, пытаясь на чужбине раздобыть средства к существованию, которых им недоставало на родине. Прежде чем обосноваться на Рейне, Рис объехал Францию, северные страны, Россию, Великобританию, почитающую музыкантов и... умеющую вознаграждать их. Мошелес поселился в Лондоне и добился там большого успеха. По его инициативе юный Феликс Мендельсон продирижировал в прославленном Филармоническом обществе своей Симфонией до минор и вызвал бурные аплодисменты увертюрой «Сон в летнюю ночь». В 1820 году Королевский институт избрал своим сочленом Вильяма Кроча — некогда чудо-ребенка, теперь же органиста-виртуоза, ученого музыканта, автора ораторий, гимнов и glees¹. Числящийся при собственной капелле короля Георга IV Томас Эттвуд передает своим ученикам познания, полученные им под руководством Моцарта. Приглашен в Королевскую музыкальную академию пианист Поттер, которым интересовался Бетховен. Жан-Батист Крамер вскоре создаст здесь музыкальное издательство, впоследствии получившее большую известность. После относительной неудачи «Семирамиды» Россини стал выступать в Лондоне с концертами и за пять месяцев заработал более десяти тысяч фунтов стерлингов. Театр Ко-

¹ Песен (англ.).

лент-Гарден заказал Веберу «Оберона». Ученик и друг этого композитора, бывший дирижер театра «Кернтнер-тор» натурализовался в качестве англичанина и, привязавшись к своей новой родине, совсем позабыл родной Штутгарт.

Бетховен охотно последовал бы примеру своих братьев: у него нет денег. Впрочем, из разысканий, произведенных доктором Максом Рейницом в архивах Национального банка, видно, что 13 июля 1819 года музыкант Бетховен подписался на восемь акций Австрийского банка (№№ 28623—28630). Неизвестно, сам ли он выполнил эту процедуру либо при участии некой третьей стороны. Указанные денежные суммы композитор заботливо хранил для своего племянника Карла; несомненно, лишь из привязанности к этому бездельнику он отказался уехать в Англию, подлинную землю обетованную. Он ограничился тем, что, работая над крупными произведениями, одновременно писал более легкие пьесы для продажи: Шесть тем с вариациями соч. 105 для фортепиано соло либо с аккомпанементом флейты или скрипки, написанные для эдинбургского издателя Томсона; Десять тем с вариациями соч. 107 (на темы тирольских, швейцарских, русских и шотландских песен); новые каноны и песни; «Вечерняя песнь под звездным небом», несколько позднее — новые Багатели, «легкие и приятные» (соч. 119).

* *
*

В эти печальные годы Бетховен часто искал уединения в деревне; для него это самое надежное убежище. «Я радуюсь здесь как ребенок», — писал он еще в 1810 году Терезе Мальфатти. «Какое веселье я испытываю, имея возможность бродить по лесам, среди деревьев, цветов, скал! Немыслимо, чтобы еще кто-либо любил природу так, как я. Леса, деревья, камни возвращают нам эхо, в котором мы нуждаемся». Нам слышатся здесь отголоски восторженных чувств, наполняющих вторую часть «Фауста», настроения пантеизма. На юго-запад от Вены раскинулся Венский лес; его пересекают мелкие речонки, извилистыми долинами текущие к Дунаю. Там, на Швехате, расположен город Баден, чьи целебные воды были известны еще римским legionам. Своим желтоватым колоритом он напоминает наш Экс, отличаясь лишь строениями, вы-

держанными в духе Нижней Австрии. В зеркале мирных вод отражается пышная история Вены. Здесь останавливался Наполеон; здесь жил его сын; комната, в которой отдыхал отец, стала спальней сына. Во время последней войны здесь находилась императорская ставка. Это город садов; в тот день, когда я проезжал здесь, дети предлагали первые фиалки; парки вокруг нарядных вилл начинали пробуждаться. Старый бургомистр, сопровождавший нас, с гордостью показывал искусственный пляж, который придаст курорту особую привлекательность...

Баден сохранил свой традиционный облик. Здесь едят дунайских карпов, суп с фрикадельками из печени и пьют местное легкое вино, Hundling («скверный мальчишка»), которое все же ударяет в голову. В этом обрамлении Бетховен сочинил несколько из своих последних квартетов; «Магдаленхоф» хранит память о нем, так же как и о Грильпарцере. Его привлекают красоты близлежащей долины Элененталь; сразу же у Бадена она приобретает живописный, даже дикий колорит. В жаркую пору здесь можно встретить Бетховена: на кончике трости он несет свой черный фрак. Летом 1822 года драматический актер Аншюц увидел его; композитор лежал, опершись головой на левую руку, правой он набрасывал в тетрадке знаки, никому, кроме него, непонятные. Есть там ландшафты, напоминающие нашу Большую Шартрезу. Весна еще в нерешимости; однако на берегах Швехата уже появились на гибких стеблях желтенькие зонтики примул и барвинки, милые сердцу Руссо. Скалы увенчаны руинами. Здесь скрываются потайные убежища, места охотничьих сборов или любовных свиданий. Развалины Майерлинга вызывают трагическое воспоминание о таинственной смерти наследника престола, единственного сына Франца-Иосифа и Елизаветы. На плоскогорьях леса чередуются с обширными луговыми просторами; здесь привольно гуляет ветер. В рощах в это время года зеленый цвет елей оттенен красноватой окраской буков. На скрещении долин расположились деревни; рыжеватые купола колоколен похожи на луковицы. Разнообразие пейзажа приятно для глаз; безлюдные просторы располагают к отдыху и размышлениям. Понятно, что религиозные раздумья ищут прибежища в этой уединенной местности, так же как в нашей Шартрезе. Старинный монастырь Хейлигенкрейц напоминает о былом процветании цистерцианского ордена; ныне его

гишину нарушают лишь церковные песнопения; сообразно времени дня солнечные блики играют то в витражах высоких хоров с тремя симметричными нефами, то на фасаде романского стиля или под развесистыми платанами, укрывающими двор своей свежей листвой. В одной из монастырских галерей фонтан тихонько бормочет многоголосый мотет. Роскошь Италии XVIII века, причудливые фантазии венецианцев не коснулись строгого величия аббатства, чей облик сохраняет могучую простоту далекой эпохи.

Бетховен, бывавший в этих местах с самого начала века, вовсе не ищет столь драматических пейзажей. Подобно Шуберту, он довольствуется более скромной, более человеческой природой. Приезжая в Баден, он прогуливается в Эленентале, живя в Мёдлинге, бывает в Брюльской долине. Там он становится веселым, общительным, дает волю своей фантазии, там проявляется все, что осталось детского в его характере. Он блуждает в зарослях, разыскивая нимф и фавнов. Вот ручеек, вот тропинка. И Шуберт проходил здесь; он жил в этой таверне «Höldrismühle». Сразу же перед нами возникает образ «младшего брата» Бетховена, умершего тридцати одного года, сына бедного школьного учителя, простосердечного поэта, музыканта, воспевавшего душевную чистоту. Я вспомнил о нем еще во дворе хейлигенкрейцского монастыря, когда увидел, как резвятся и шалят между двумя уроками маленькие певчие. Я вспомнил о нем и при посещении императорской капеллы, в стенах которой звучал его звонкий голос. Но отчетливее всего видится мне Шуберт на пороге скромной таверны, где он сочинял — на весьма посредственные слова Мюллера — прозрачные мелодии «Зимнего пути» и «Прекрасной мельничихи»¹. Показывают здесь и тот самый источник, и ту самую липу, или по крайней мере какой-то источник и какую-то липу... Мы ощущаем дыхание его души — чуткой, нежной, почти женственной; в воз-

¹ Легенда о том, будто бы Шуберт написал свой песенный цикл «Прекрасная мельничиха» на мельнице т-жи Хольдриг, недалеко от предместья Вены Мёдлинга, является плодом фантазии писателя И. Ф. Паумана (печатался под псевдонимом Ханс Макс). Столь же необоснованно Эррию объявляет «Höldrismühle» местом, где сочинялся и «Зимний путь». — *Прим. ред.*

духе веет ритмами колыбельных, зовами пастухов. В этот вечер, в сумерках, нам вспомнились некоторые эпизоды из Квартета ля минор — менуэт, совсем не светский, а настоящий деревенский, протяжные мелодии *Andante*, подобные тончайшим шелковистым нитям летящих паутинок, — кажется, их поют нежные, чуть грустные девичьи голоса...

Каким-то счастливым чудом представляется, что по этой дороге, извивающейся вдоль долины, шагали и творец Мессы, мечущий молнии, и музыкант-мечтатель, быть может, также увлеченный какой-нибудь Терезой¹; на придорожных лужайках срывал он свои *Lieder*, в которых нет технических ухищрений, но слышится лишь биение его сердца. В песни вкраплены мысли Шиллера или Гёте, порой замечен в них легкий оттенок мистицизма. Утверждают, что на протяжении всей своей жизни оба композитора никогда не беседовали друг с другом, а ведь Шуберт благоговел перед Бетховеном, как перед божеством. Но историки допускают ошибку. Благодаря Рохлицу мы знаем, что Шуберт иногда заговаривал с Бетховеном в том ресторанчике, где они часто бывали². Могилы их рядом, по крайней мере здесь они встретились... Возможно, кругозор Шуберта более узок. Он стремится быть лишь полевым цветком. Не чувствуется у него борьбы, как у «старшего брата». Дорога спускается, иные пейзажи приобретают подчеркнуто романтический характер. Не услышим ли мы отдаленное звучание рога, как в Симфонии до мажор молодого мастера? Невысокие сосны вырисовываются на скалах; внезапный порыв ветра — и снова все стихает... В Мёдлинге, как и в Бадене, природа пробуждается. Вот и места, освященные пребыванием Бетховена: дом, в котором он жил в 1818, 1819, 1820 годах; дальше, в узкой улочке, дом, где летом 1820 года он работал над *Missa Solemnis*. Шиндлер наблюдал, как сочинялось *Credo* в доме Хафнера: сквозь закрытую дверь слышно было, как

¹ Шуберт в юности любил Терезу Гроб, дочь состоятельных родителей, которая, повинаясь воле родителей, вышла замуж за булочника. — *Прим. ред.*

² Мысль о том, что Шуберт лично встречался и разговаривал с Бетховеном, не разделяется современными биографами Шуберта. — *Прим. ред.*

Бетховен рычал и топал ногами, распевая стретту. «Казалось, он ведет смертельный бой против целого легиона контрапунктистов». Когда наступала весна, рассказывает Зейфрид, Бетховен взваливал на телегу, запряженную четверкой лошадей, свой скудный скарб и груды нот; так он переселялся в эту местность. Не раз видели, как он гулял с нотной бумагой и карандашом в руках. Одевался небрежно и чаще всего носил светло-синий фрак с желтыми пуговицами. Любил растянуться на траве под соснами и подолгу глядеть в небеса. Последуем его примеру; солнце скрывается за горой, на горизонте величаво разворачивается туча, подобная ризе, обшитой великолепной золотой каймой.



И снова необходимо обратиться к разговорным тетрадам, чтобы проследить эту жизнь, ее повседневные извивы. Вот девятая тетрадь, она относится к концу марта 1820 года и включает несколько записей для большой Мессы. Бетховен делает заметки по поводу *Crucifixus* и *Credo*: «Весь оркестр в *patrem omnipotentem*», — добавляет он. По высказываниям собеседников можно представить, какое веселье царило при некоторых встречах. «Хорошо там, где пьют», — изрекает гость, явившийся пригласить композитора куда-то. Но здесь же, чуть подальше, что это — жалоба или снова заметка для Мессы? «*Miserere nobis. A! O!*» (стр. 45). А в самом начале одиннадцатой тетради, что обозначают эти слова, написанные каким-то неистовым почерком: «Россини. Философские очки»? Когда пишет сам Бетховен, то каждая строчка в этих записных книжках напоминает ряд деревьев, раскачиваемых порывами ветра. Время от времени кажется, что различаешь имя то Баха, то Шиллера, и страстно хотелось бы узнать, что содержится в окружающих их неразборчивых строчках. Но крупный почерк сокращается до загадочных значков или растягивается в непонятные арабески. По голубовато-серым страничкам карабкаются цифры. Над одной из них, над каким-то счетом, можно разобрать следующую сентенцию: «Как же обстоит в Австрии с верностью и верой!» Нотной записью завершаются рассуждения по поводу покупки мышеловок. Среди этой неразберихи мы встречаем имя доктора Сметаны, с которым композитор познаком-

мился в пансионе дель Рно, когда пришлось делать какую-то операцию его племяннику; Бетховен пригласил доктора, чтобы попытаться улучшить свой слух. Одна из бесед, в июне 1820 года, касается поэмы Эрнста Шульце «Заколдованная роза», которая могла бы послужить хорошим сюжетом для оперы.

Приходит Блехингер и рассказывает, что опять у него была история с Карлом. В предвидении экзаменов молодой человек сбежал к своей матушке; пришлось послать за ним и пригрозить полицией. Госпожа Бетховен не пожелала выдать госпоже Блехингер ее пленника, пока не получила заверений, что он не будет наказан. Несмотря на эти дикие выходки, Бетховен продолжает неустанно, вплоть до ничтожных мелочей, заботиться обо всем, что может понадобиться Карлу. К нему относится и заметка о греческо-немецком лексиконе.

В июле 1820 года фамулус выражает желание узнать, полностью ли уже расписана партитура *Benedictus*. По-видимому, на столе лежат какие-то рукописи композитора. «Вот это, — спрашивает Шиндлер, — наброски *Agnus*?.. Работайте же поменьше в течение нескольких дней. Завтра мы пойдем прогуляться. Скоро я приду к вам с Сонатой соч. 10 № 1 (речь идет о Сонате до минор, посвященной графине Броун). Очень трудно понять *Largo* из Сонаты ре мажор (Шиндлер имеет в виду *Largo e mesto* из соч. 10 № 3. — Э. Э.). Вы будете мной очень недовольны (действительно, Бетховен несколько не ценил игры на фортепиано своего фамулуса)». В другой раз какой-то посетитель сообщает, что он встретил Россини и что *maestro* желал бы прийти приветствовать Бетховена. «Оперы обогатили его, — добавляет приятель, — ты должен был бы сочинять их, как и он». Но по какому же поводу композитор проявил такое раздражение, что собеседник просит его потерпеть и, видимо, чтобы успокоить, высказывает следующее соображение: «Австрийские стихи — это клещки!»

Некоторые беседы ведутся за едой, судя по пятну от яичного желтка, позолотившего одну из страниц. «Ты будешь молод до шестидесяти лет», — замечает кто-то из трапезников. «Вот по такому рецепту получается очень хорошо», — утверждает другой гурман. Мы знаем, что у композитора есть большие претензии по кухонной части. «По обычаю Римлян, — заявляет третий, — из ужина я делаю основную свою еду». Затем, вероятно, чокаются и кто-то

из любителей выпить протестует: «Пиво, пожалуй, слишком крепко, да к тому же от него несет табаком». Один из гостей, певец, признается, что любимая его песня — *graduale*¹ «*Bibite vinum quod miscui vobis*»². А вот еще одна попойка. «Надо проглотить это вино, пока оно еще хорошо: *fugit irrevocabile tempus*»³, — советует несколькими страницами дальше какой-то философ, и заходит разговор о мифологии, античной литературе, божественных творениях Гомера. Анекдоты из венской жизни также прокрадываются в эти беседы, непринужденные и жизнерадостные, насколько можно почувствовать. Оставшись в одиночестве, Бетховен вновь принимается за свои счета, отмечает курс банковских акций. Разговорные тетради — это дневник всей жизни композитора.

В двадцать первой тетради (1823 год) содержится рассказ Бетховена Шиндлеру о графине Гвиччарди (он записан по-французски): «Я был очень любим ею, больше, чем когда-либо ее супруг... Поэтому скорее он был ее любовником, нежели я, но я узнал от нее [помарка, нерешительность] о его нищете и нашел добропорядочного человека, который дал мне сумму в 500 флоринов, чтобы помочь ему. Он всегда был моим врагом; именно поэтому я сделал, что только было в моих силах». Шиндлер, который ходил к Галленбергу за партитурой «Фиделио», добавляет: «Вот почему он еще сказал мне (о вас): «Это невыносимый человек». Вероятно, он говорит так из чувства признательности, но, господи, прости им, ибо они не ведают, что творят». И диалог продолжается, также по-французски. «Госпожа графиня была богата? — Она до сих пор хороша... — Давно ли она замужем за господином фон Галленбергом? — Она урожденная Гвиччарди. Она была его женой еще до своего путешествия по Италии. Приехав в Вену, она домогалась меня, в слезах, но я презрел ее. — Геркулес на распутье? *Hercules am Scheidewege!*» Беседа продолжается по-немецки: «Если бы я захотел отдать этой любви мою жизненную силу, что же осталось бы для благородного, для лучшего?» Затем разговор внезапно пе-

●
¹ Одна из форм культовых песнопений католической церкви (лат.).

² «Пейте вино, что сотворил для вас» (лат.).

³ «Безвозвратно бежит время» (лат.).

реходит на хозяйственные темы, возникает проблема, как выяснить, превосходит ли французский укус немецкий по качеству...

M. mad. la Comtesse 2
était elle riche ?
elle a un bel air
jusqu'ici !
mon 9
long temps, qu'
elle est mariée avec
mon de galemberg ?
Elle est née
'guissardi

elle est général
qu'il pour
de lui à son
à Vivallie
qu'il a vu
elle
cherché
moi, please
tant, mais
je la remercie
ois

Страница разговорной тетради 1823 г.

Порой грозовые тучи собирались над отношениями Бетховена и Шиндлера; например, в феврале 1823 года (двадцать третья тетрадь) разразилась бурная сцена по поводу Увертюры соч. 124 («Освящение дома»). Как сказано в «Тематическом указателе» Ноттебома, произведение это было написано для торжественного открытия театра в Иозефштадте 3 октября 1822 года. Бетховен без конца упрекает Шиндлера за то, что он посоветовал ему написать эту пьесу. «Это не моя вина, если оркестры плохо исполняют ее», — отвечает фамулус. «Пошлите-ка ее в Лейпциг, в Берлин, где, может быть, приложат больше старания. Будем надеяться, в дальнейшем это пойдет луч-

ше». Бетховен упорствует. «Вы оказываете слишком большую честь вашему преданному ученику, относя на его счет подобные ошибки, — отвечает Шиндлер, — я прошу вас покончить с этой темой. Публику можно извинить за то, что она приняла такое *charivari*¹ [sic], которое длится на протяжении всей фуги». Бетховен приходит в ярость. Шиндлер немедленно дает отпор: «Вы опять в крайне дурном настроении. Я сделал все, что в моих силах; больше сделать я не мог. Времени нет; в театре ужасный холод; скрипки не в состоянии были продолжать». Подобные споры позволяют предвидеть в скором будущем разрыв. Разве Шиндлер не осмелился подтрунивать по поводу появления в доме новой служанки? Напрасно пытается он заслужить прощение, сообщив об успехе оратории «Христос на Масличной горе», которая исполнялась с участием превосходного хора. Все с большей силой проявляется тяжелый характер Бетховена; с поразительным терпением Шиндлер продолжает свои ежедневные посещения, исписывая мелким почерком страницы тетрадей.

Музыка, политика, литература, философия, религия — все темы развиваются в этой импровизированной концертной сюите, где нам не хватает основного голоса.

Могут подумать, что мы преувеличиваем влияние Наполеона на Бетховена. А вот Жан Шантавуан в статье, написанной по случаю концертов Вальтера Дамроша, указывает на разговорную тетрадь 1820 года, где по ответам собеседника можно разобрать вопросы и упорную настойчивость композитора. «Если бы Наполеон вернулся теперь, он мог бы рассчитывать на лучший прием в Европе. — Он постигнул дух эпохи и умел управлять. — Наши потомки смогут лучше оценить его. — Как немец, я был его величайшим врагом, но нынешние условия примирили меня с ним. — Присяга и доверие не существуют более: его слово имело большую цену. — Он понимал толк в искусстве и науках и ненавидел невежество. — Он должен был бы ценить немцев и защищать их права. — В последнее время он был окружен предателями; лучшие маршалы покинули его. Детям Революции, духу времени необходим был этот железный темперамент, и, к тому же, он повсюду

¹ «кошачий концерт» (фр.).

разрушал феодальную систему; он был защитником права и законов. Его брак с принцессой [sic] Луизой явился для него высшей точкой. Вот тогда ему следовало дать миру, мир и хорошие законы, не жаждать более завоеваний. — Высшая степень удачи и, из-за чрезмерного честолюбия, верх несчастья». Разве нет в этой беседе повода для могучей поэтической оды? Подтверждаются слова Шатобриана:

«Все то, что происходило со времени падения Наполеона, рассматривается в Германии как не имевшее места. Эти люди, поднявшие восстание, чтобы вырвать свою национальную независимость из-под властолюбия Бонапарта, теперь мечтают только о нем». Деревенский пьянчужка схватил виконта за руку с криком «Да здравствует император!»

Тетради позволяют нам также проследить жизненный путь Вебера; в 1821 году он поставил в Берлине своего «Вольного стрелка» и добился успеха, невзирая на моду, благоприятствовавшую итальянскому стилю. Значительное событие в истории немецкой музыки и развитии романтизма. До тех пор Карл Мария Фридрих Эрнст Вебер не знал подлинной славы. Десять лет назад Франкфурт прохладно принял его «Сильвану»; его *Lieder* на тексты из кернеровского сборника «Лира и меч» понравились патриотам. На сей раз он избрал сюжет, наиболее соблазнительный для немецкой души. В пражском театре, где он был капельмейстером, Вебер поставил «Фиделию» Бетховена и «Дон-Жуана» Моцарта; в Дрездене — как только мог защищал немецкий театр от итальянской продукции. И вот он сам захотел обогатить искусство своей родины, используя подлинно национальную легенду о Черном охотнике. Во всей Германии это произвело глубокое впечатление. По словам Макса Марии фон Вебера, Бетховен велел доставить себе партитуру и внимательно изучил ее, хотя не слишком сочувственно относился к творчеству, а возможно, и к личности своего соперника. Он воскликнул в кругу своих друзей: «Вот так хромой человек (действительно, Вебер прихрамывал), я никогда бы не поверил, что он способен на это! Теперь надо, чтобы Вебер писал оперы, ничего, кроме опер, одну за другой, бросив все остальное!» Английский музыкант Эдуард Шульц сообщает несколько иные сведения. Бетховена как-то спросили о «Вольном стрелке». «Кажется, это написал некий Ве-

бер», — ответил он. В те же годы Паэр сочинил своего «Капельмейстера» с целью высмеять повадки итальянской школы.

Но все эти события, происходящие в окружающем мире, борьба между иностранными и национальными музыкантами, капризы моды — не оказывают никакого влияния на творчество композитора. Если он пишет и не очень много, то, во всяком случае, он хранит верность тем убеждениям, которые в 1818 году продиктовали ему сочинение 106. Два года спустя, работая над *Credo* из Мессы, он одновременно написал для Максимилианы Брентано капризную Сонату соч. 109. Три части: первая в очень свободной форме (*Vivace* и *Adagio*), включающая две темы, столь же лаконичные, столь же напряженные, что и в «Сонате смятения»; *Prestissimo*, с его суровой, порывистой темой, ярко подчеркнутой в басу; финальное *Andante molto cantabile ed espressivo* на шестикратно варьируемую мелодию, причем пятая вариация сделана в фугированном стиле. Ганс фон Бюлов исполнял четвертую вариацию, словно вдохновляясь стихами из «Фауста», где Гёте изобразил божества, передающие друг другу золотые печати. Финал Сонаты, с умиротворенным, «почти религиозным» чувством, вновь обращается к двум темам, придающим *Adagio* оттенок кроткой задушевности. Еще глубже выражена личность композитора в сочинении 110; согласно пометке на рукописи, оно закончено в декабре 1821 года и не имеет посвящения: это разговор с самим собой, в том значении, какое придавал таким монологам св. Августин. Как воспоминание молодости, в *Cantabile* первой части возникает музыкальная фраза, пришедшая из далекого прошлого, быть может, доставшаяся Бетховену от Гайдна и еще в конце минувшего века прозвучавшая в Сонате, посвященной графине Броун. А речитатив не только напоминает о многообещающем новшестве, придавшем столько оригинальности Сонате соч. 31 № 2, но и предвещает будущий хоровой взрыв Девятой симфонии. Бетховен желает, чтобы мы услышали здесь человеческий голос, а не инструментальное звучание. И голос этот звучит совсем рядом с нами; слышатся рыдания; он повествует о горестях, он обращается к нам, принуждает нас выслушать и понять его.

Фуга, где выражена напряженность воли, дважды вступает в борьбу против образов тяжкого страдания в *Allegro*

*dolente*¹; дважды Бетховен падает в изнеможении и вновь поднимается. Когда возобновилась кантилена, в соль-минорной тональности, в нотах делается указание: *Perdendo le forze, dolente*²; точно так же и новое появление фуги сопровождается словами: *Roso a roso di nuovo vivente*³. Если (вразрез с мнением д'Энди) эти комментарии и не были написаны рукой автора, то все же мы обязаны ими, по меньшей мере, ученику, хорошо осведомленному о намерениях композитора — судя по всему — Черни. Впрочем, музыка эта более доступна для понимания, чем слова. Фуга, то есть воля, преодолевает страдания; любой иной вывод противоречил бы нравственному *credo* Бетховена. Его душевные муки и здесь переданы глубоко правдивыми интонациями, терзающими нас. Так постепенно мы приближаемся к последним квартетам, торжественным предвестникам, где Бетховен поведал о своем скорбном пути к смерти.

Сочинение 111, законченное 13 января 1822 года, посвящено эрцгерцогу Рудольфу самим издателем (согласно указаниям Ноттебома). Это снова монолог, обращенный к самому себе; он сведен к двум частям, воспринимающимся как сопротивление и покорность. Сила мысли выражена здесь в предельно совершенной, но и столь же свободной форме. Справедливо утверждает Бюлов, что в этой Сонате нет никаких черт произведения незаконченного, фрагментарного, она образует органичное и исчерпывающее целое. Прежде всего — о сопротивлении. В том, что касается крепости, уплотненности структуры, сочинение это вполне соответствует «Сонате смятения»: первая тема таит в себе и элементы последующего развития, и элементы побочной. Кажется, что Бетховен ожесточенно стремится как можно крепче завязать эти узлы, чтобы затем с присущим лишь ему одному мастерством распутывать их.

Теперь покорность. В последний раз в сонатах, из самой глубины этой музыки, возникает песня, четырехкратно варьируемая *Arietta*. Бетховен поднимается до высот безмятежного спокойствия, но ему удастся до-

●
¹ Скорбное (ит.).

² Утрачивая силу (ит.).

³ Постепенно вновь оживая (ит.).

стигнуть их, лишь проявив стойкость, после волнений, от которых трепещет вся третья вариация, сказавшихся даже в усложненности фактуры. Авторская ремарка: *Parlando*¹. Слышатся вопросы и ответы; мы видим, как струятся слезы у несчастного. Его физические страдания, его утомленность усиливаются с каждым днем. Исполнение роли Памины прославило юную Вильгельмину Шредер; через несколько месяцев она будет торжествовать победу в «Фиделио». В ее честь Бетховен хотел сам дирижировать спектаклем, но принужден был уступить палочку Умлауфу и довольствоваться лишь своим присутствием в театре; он сидел позади капельмейстера, закутавшись с головой в плащ. Вильгельмина сохранила воспоминание об устремленных на нее сверкающих глазах. И кажется, что эти тревожные взгляды пронизывают нас, когда мы слушаем, как развивается трагическая ариетта, как вырисовываются ее воздушной нежности арабески, порой растворяющиеся в свободной игре вариаций.

Но хочется еще ближе узнать беспокойного мастера. Вот появляется гость, о котором уже возвестили разговорные тетради. Его сопровождает и представляет соотечественник, Джузеппе Карпани, хорошо известный Стендалю автор «Жизни Гайдна» и «Жизни Россини». Беседе вести тягостно. Приходится кричать, чтобы быть услышанным. Композитор занят правкой корректуры. Он поздравляет автора «Цирюльника» и дает ему ряд превосходных советов: «Никогда не пытайтесь делать что-либо, кроме оперы-буффа; стараться преуспеть в ином жанре означало бы для Вас искушать судьбу... Опера-seria не в натуре итальянцев». Карпани протестует: «А «Торжественная месса» Перголези, а *Stabat Mater*, написанные молодым композитором незадолго до смерти на берегах Неаполитанского залива, разве этим Италия не доказала свою способность к высоким жанрам?»—«Нет,—отвечает Бетховен, который в это время трудится над Мессой ре мажор.— В *Stabat*, согласен, есть весьма трогательное чувство, но произведению недостает разнообразия, впечатление от него монотонное; тогда как «*La Serva Padrona*»²...»—«А Чимароза? Разве не очаровал он когда-то Вену своим «*Matrimonio seg-*

¹ Ритмически свободно, приближаясь к речи (ит.).

² «Служанка-госпожа» (ит.).

reto»¹» — «В его произведениях я предпочитаю комическую сторону...» Визит короток. Россини не хочет уйти, не выразив композитору весь свой восторг. Бетховен возражает. «Я всего лишь *infelice*²». Неприглядность его жилья подтверждает это заявление; потолок в комнате испещрен трещинами. «Никакой резец не мог бы передать беспредельную печаль, разлитую во всех чертах страдальца, тогда как под густыми бровями, словно из глубин подземелья, сверкали глаза; хотя и маленькие, — они, казалось, пронызывали вас. Голос был мягкий, но несколько глуховатый».

Его глаза. Всегда — его глаза. Музыканты, осмелившиеся исполнять его последние сонаты, эти сумеречные поэмы, сделайте же так, чтобы перед нами засверкало пламя его взгляда! В нем — признания гениального несчастливца, которому отныне ничто не удастся. Вот еще последнее тому доказательство, из всех — наиболее патетичное! Примерно в ту же пору некий философ, которому суждено было глубоко воздействовать на Вагнера, пытается проникнуть в сокровенный смысл музыкального искусства (предисловие к первому изданию трактата «Мир как воля и представление» написано в Дрездене в августе 1818 года). Шопенгауэр ясно отличает музыку от других искусств, отрицает, как недостаточное, даже прекрасное определение Лейбница («*Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*»³), изучает соотношения гармонии с «сокровенным существом мира и нас самих»⁴ и среди множества спорных утверждений признает за музыкой, по крайней мере, редкостное достоинство постигать «все то, что разум... не в силах... воспринимать в свои абстракции». Можно прийти в восхищение от такой тонкой проныцательности. По мнению Шопенгауэра, «изобретение мелодии, раскрытие в ней глубочайших тайн человеческого хотения и ощущения есть дело гения...» — вспоминаются

¹ «Тайный брак» (ит.).

² Несчастливец, горемыка (ит.).

³ «Сокровенное упражнение в арифметике, совершаемое душой, не сведущей в счете» (лат.).

⁴ Тексты цитат даны по книге «А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. Перевод А. Фета. Четвертое издание. СПб., 6. г. Издание А. Ф. Маркс». — Прим. перев.

последние сонаты...— «Переход из тона в тон... подобен смерти, поскольку в ней кончается индивидуум; но воля, в нем проявлявшаяся как до, так и после него, живет, проявляясь в других индивидуумах... Наша фантазия так легко ею возбуждается и пытается оформить в плоть и кость этот, непосредственно к нам говорящий, невидимый и в то же время столь оживленный мир духов...» И мы словно видим, как вырисовываются вариации «Ариетты», как растворяется гармония,— мудуляция в ми-бемоль мажор. Раскрытая таким образом музыка действительно предстает перед нами как высшее искусство, повелевающее всеобъемлющим языком.

Чтобы растрогать нас еще больше, философ становится уступчивым. Он пишет: «Невыразимо задушевное всякой музыки, в силу коего она проносится перед нами как вполне знакомый и, тем не менее, вечно далекий рай, так понятна и все-таки необъяснима, основано на том, что она воссоздает все движения нашего сокровеннейшего существа, но без всякой действительности и вдали от ее мучений». Но именно художник «берет... на себя издержки постановки такого зрелища, то есть сам же он та воля, которая таким образом объективируется и пребывает в постоянном страдании». Бесподобный анализ! Но читатели должны узнать имя мастера, чье творчество послужило поводом для всех этих рассуждений. Раскрыв таким образом сущность и смысл сонат Бетховена,— разумеется, не отдавая себе в этом отчета,—Шопенгауэр произносит, наконец, имя, которое он подразумевает: **Р о с с и н и...**

XIII



Концерт 7 мая 1824 года

Создавая последние сонаты, Бетховен вынашивает замыслы еще более грандиозных произведений: Месса ре мажор, Девятая симфония. О Мессе он мечтает еще с 1818 года, с тех пор как эрцгерцог Рудольф стал архиепископом оломоуцким; по словам Шиндлера, Credo было закончено уже в октябре 1819 года. Тетради 1820 года содержат некоторые сведения о переработке Crucifixus. Финальное Allegro соч. 106 пронизано темой, которая вновь возникает в Gratias. Наброски Agnus и Benedictus долго не сходят со стола композитора.

Что же касается Девятой симфонии, то первую ее тему можно обнаружить среди черновиков песен «К далекой возлюбленной»; в 1817 и 1818 годах количество этих набросков умножается. Планы второй и третьей частей завершены в 1823 году. Постепенно, в процессе размышлений, в его сознании формируется идея — заменить чисто инструментальный финал хоровым. Такое дополнение или, вернее говоря, увенчание произведения связано с далеким прошлым Бетховена, с прославленной Фантазией, с иска-

ниями юных лет. Но это тесное единство будет рождено лишь в пылу энтузиазма, в порыве вдохновения, свидетелем которого явился Шиндлер. Если верно, что можно сравнивать Мессу ре мажор и Девятую симфонию, нетленные музыкальные памятники, с самым смелым творением живописи, плафоном Сикстинской капеллы, путь вызревания трех этих произведений покажется сходным. Сперва Микеланджело задумал представить двенадцать апостолов; впоследствии, под напором воображения, он создает архитектурный ансамбль, включающий девять бессмертных композиций, девять живописных симфоний. Точно так же и бедствия Бетховена напоминают о материальных и нравственных невзгодах Микеланджело: запертый в капелле наедине со своими мучениями, лишенный денег, терзаемый безжалостной семьей своей, — в этой крайней нужде он размышляет лишь об одном: посвятить ли себя своим близким либо искусству.

«Живите во Христе, честно и бедно, как и я здесь, ибо я несчастлив», — пишет отцу гениальный человек, который нарисовал Вседержителя, мановением руки разделяющего свет и тьму. «Здесь я в бедности, — признается он Джисмондо, — и в большой усталости телесной. Нет у меня какого бы ни было друга, да я и не хочу их... Очень недавно имею я средства, чтобы есть досыта». Микеланджело, Бетховен — та же судьба. В истории искусств дата концерта 7 мая 1824 года столь же прославлена, как и тот День всех святых 1512 года, когда создатель плафона Сикстинской убрал свои леса и открыл всем завершенное творение.

Тот, кто положит на музыку «Оду к Радости», погружен в пучину скорби. Ко всем ужасам глухоты прибавились мучения от серьезной болезни глаз — он даже не в состоянии просмотреть Вариации, написанные им на тему вальса Диабелли. Сраженный, он пишет Керубини 15 марта 1823 года письмо, обрывок которого хранится в Берлинской государственной библиотеке: «Мое критическое положение требует, чтобы я устремлял свои глаза не только к небу, как обычно [sic!]; напротив, их надо устремлять также и вниз, для жизненных нужд». Главный музыкальный интендант французского короля даже не соизволил ответить; быть может, он размышлял о последнем своем крупном произведении, о своем «Али-Баба»! Он утверждал, что никогда не получал этого душераздирающего

послания. 25 апреля Бетховен обращается к Рису, чтобы получить немного денег. Друг его, капельмейстер фон Зейфрид, передает, что он впал тогда в самую мрачную ипохондрию, жаловался на злобу и дживость света и заявлял, что нет более честных людей. Кухарка, госпожа Шнапс, по прозванию «скорый фрегат», отказывается «идти в плавание», и ему самому приходится отправиться на рынок за покупками, чтобы приготовить еду; вернувшись в свое убогое жилище, он вступает в драку с домоправительницей. Бывают дни, когда из-за дырявых башмаков он не может выйти из дома.

В своем отчаянии Бетховен возымел странную мысль — обратиться к его превосходительству Гёте. Разве он недавно не посвятил ему «Морскую тишь» и «Счастливое плавание»? Разве — в каком-то смысле — он не ученик его? И он просит, в выражениях не только почтительных, но униженных, содействовать тому, чтобы великий герцог веймарский подписался на Торжественную мессу. Его превосходительство не ответил. Впрочем, несколько лет назад он не лучше отнесся и к ходатайству Шуберта, просившего разрешения посвятить ему сборник песен. Лишь однажды он удостоил поблагодарить тотчас же — когда сын богатого берлинского банкира Мендельсон прислал ему свои фортепианные квартеты. Можно вполне поверить почтенному Шиндлеру, рассказывающему о Бетховене, обремененном долгами, разоренном судебными издержками и претензиями племянника; он получает за свои сочинения очень мало; располагая только пенсией в девятьсот флоринов, принужден брать взаймы, лишь бы не продавать драгоценные банковские акции. В конечном счете подписка на Мессу ре мажор принесла ему лишь «незначительную прибыль, еле могущую возместить потерю времени, отданного корректурам». Австрийский двор ничего не прислал; Бетховен напрасно рассчитывал на свои старинные связи с Бернадоттом; последний предал все, даже дружбу. Прусский король предложил на выбор: небольшую сумму денег либо орден; если монархи изобрели ордена, то, несомненно, в целях экономии! Можно быть признательным королю Людовику XVIII, приславшему композитору золотую медаль — из чистого золота. Верно, что «старый голландский упрямец», как называет его граф Лихновский, отказывается работать согласно указаниям генерального музыкального интенданта императорского

двора. Император ненавидит этого буйного демократа. Чем просить или принимать милости, Бетховен предпочитает воевать против своих издателей. Ему даже грозят судом за то, что он нарушил некоторые соглашения. Баху снова приходится вмешаться. Ко всем затруднениям добавим еще препятствия, которые Бетховену приходится преодолевать при найме квартиры, при необходимости договориться с домовладельцами или с соседями-квартирантами. Может ли почтенный обыватель Бадена или Мёдлинга без неудовольствия принять в своем доме этого полусумасшедшего: он возвращается с прогулки без шляпы, рычит у себя на кухне, только и слышно, что его «Га! Га!»; он что-то пишет даже на ставнях и стенах. Под бременем жизненных трудностей Бетховен призывает на помощь самого верного друга. «Шиндлер! Самофракиец! На помощь!» И фамулус пытается оградить композитора от постоянного натиска Судьбы.

Рисунок Эдуарда Клоссена представляет Бетховена как раз в эту пору — 1823 год — сидящим в одиночестве за столиком в кафе, с газетой в руке; он курит длинную трубку, волосы отброшены назад, выглядит он, как раздраженный бюргер. В характере Карла есть кое-какие привлекательные черты, но он пьянствует, часто ввязывается в скандальные истории, а потом отделяется письменными извинениями, циничными в своем простодушии. Впрочем, не будем чрезмерно строги к этому юноше. Судя по разговорным тетрадям, он порой выказывал уважение к своему дяде, проявлял к нему разумное и сердечное отношение. «Все исходит от тебя самого, — заявляет он, — тогда как остальные, даже талантливые композиторы, всегда немного вспоминают о других...» Но свою жизнь Карл проводит в трактирах, с женщинами легкого поведения. Не больше радости доставлял Бетховену и его брат Иоганн. Последний женился на женщине, прозванной Бетховеном «судомойкой»; в качестве свадебного подарка она принесла мужу незаконную дочь, да и в дальнейшем не избегала приключений. Композитор сам понимает, что становится все более и более раздражительным и впечатлительным. Он предчувствует свой близкий конец. «Вполне возможно, — пишет он в 1823 году, — что жизнь моя долго не продлится». Английский музыкант Эдуард Шульц встретился с ним в Бадене осенью; он был поражен грустным настроением, взволнован жалобами

Бетховена. Но во время беседы речь зашла о Генделе. Бетховен сразу воодушевился и снова стал восторгаться тем, кого считал первым среди всех композиторов. Он не любит, когда восхваляют его давнишние произведения — Септет либо даже Трио. Это сочинения юных лет; он надеется, что своими новыми творениями заставит забыть о первых опытах.

И вдруг этот сумрак пронизывает луч света; он исходит от гениального ребенка, озаренного изумительной интуицией отрочества. В декабре 1822 года венская публика приглашена посетить концерт, в котором некое маленькое чудо десяти лет от роду исполнит Концерт ля минор Гуммеля и Фантазию собственного сочинения на тему Andante из Симфонии до минор. Как пишет в своей книге Ги де Пурталес, «успех был таков, что на следующий день некий критик мог заявить: «*Est deus in nobis*»¹. Чудо-ребенка привели в убогую квартиру Бетховена; он сыграл пьесу Риса и фугу Баха, транспонировав ее. «Га! Га! Чертов сорванец! — вскричал Бетховен, — вот так плут! Иди, ты счастливее и сделаешь других счастливыми». С самого раннего детства Франц Лист полюбил композитора всем сердцем; портрет его висел над фортепиано в родительском доме там, в Рединге, среди венгерских степей. Он уже исполнял произведения своего божества перед пресбургской² знатью. Вот уже два года — с тех пор, как его родители поселились в Вене, — он занимается под руководством Черни и Сальери и, несмотря на всеобщее увлечение итальянцами и Россини, всецело отдал себя бетховенскому культу. И он был вознагражден. Перед отъездом в Париж, в 1823 году, Франц дал прощальный концерт в зале Редутов; присутствовавший на концерте Бетховен посвятил его, поцеловав в лоб. Этому событию уделено несколько записей Шиндлера в разговорных тетрадах. «Дитя Лист хотел бы получить от вас тему, чтобы импровизировать завтра... — Его учитель — Черни. — Ему одиннадцать лет. — Приходите же. Карла развлечет его игра». Вот поистине духовный сын композитора. Новая звезда засияла на музыкальном небосводе Германии. Побывав в Эйзенштад-

●
¹ «Бог среди нас» (лат.).

² Пресбургом в Австро-Венгрии назывался чешский город Братислава.

ге у князя Эстергази, юный Лист приобщился к славным традициям прошлого, к воспоминаниям о Глюке и Гайдне; в самом начале жизненного пути он принужден искать покровительства венгерских магнатов; это сходство с бетховенской судьбой словно подчеркнуто недоброжелательным отношением престарелого Керубини, не допустившего Листа в консерваторию. Подобно биографии властителя его дум, сама жизнь способствовала созреванию молодого музыканта, чье творчество и в юные годы было характерно непримиримой преданностью искусству и страстными поисками музыкально-поэтической выразительности. Позднее, в 1839 году, он выступил с концертами, сбор с которых дал возможность воздвигнуть памятник Бетховену. Глубокое чувство любви Листа к Бетховену, поцелуй, запомнившийся ему навсегда, — это какой-то просвет в невеселой жизни старого композитора, которого многие покинули и оклеветали.

Успех возобновленного в 1822 году «Фиделио» побудил Бетховена вновь обратиться к мечтам об оперной сцене. Быть может, придворный театр согласится сделать ему какой-нибудь заказ! Из нескольких предложенных ему либретто Бетховен выбрал «Мелузину», которую прислал Грильпарцер. Он принялся за работу, обсуждал развитие сюжета с поэтом, удостоенным его доверия. Было бы весьма соблазнительно обогатить новым шедевром немецкий театр, противодействовать фанатизму сторонников России. После отъезда итальянской труппы в июле 1822 года венцы никак не могут утешиться. В октябре 1823 года Вебер показал им свою «Эврианту», написанную по настоятельной просьбе театра «Кертнертор».

Это явилось едва ли не столь же значительным музыкальным событием, как и премьера «Вольного стрелка» два года назад. Прежде всего, в отношении сюжета. Автор либретто перенес слушателей в XIII век, во времена труверов, Жерара де Невера и «романа о Фиалке». Легенда рассказывает о Лизиаре, графе де Форе, который побился об заклад, что совершит целомудренную Эврианту, подругу Жерара: ставкой было графство Невер. Форе потерпел неудачу, но ему удалось застигнуть молодую девушку в купальне, и на ее прекрасном теле он разглядел маленькое пятнышко в форме фиалки. Хитроумные происки графа, пытавшегося извлечь выгоду из этого открытия, отчаяние Жерара, всеми осуждаемая и покинутая Эв-

рианта, разоблаченная и наказанная клевета — все эти приключения составили канву бесчисленных романов, вдохновили Боккаччо и Шекспира. Фридрих Шлегель перевел основной вариант. Планар извлек отсюда сюжет для Карафа, а госпожа Вильгельмина Чези — либретто для Вебера. История Эврианты относится к тем легендам средневековья, которые немецкий романтизм старался ввести в моду. Но, разумеется, главная ценность оперы Вебера заключалась в новизне музыки, в оригинальности мелодического речитатива, в стремлении сочетать особенности оперного искусства с требованиями драматического развития, в богатстве ритмики и оркестровых красок. Сочиняя «Лоэнгрин», Вагнер не раз вспоминал «Эврианту». Поль Ландорми пишет: «Использование тематического материала, уже начиная с Увертюры, приобретает столь знаменательный характер, что заставляет нас подумать о вагнеровской концепции лейтмотива. С другой стороны, и романтическое ощущение природы, придающее операм Вебера такое проникновенное очарование, предвещает таинственную, символическую, метафизическую музыку тетралогии». Несмотря на недостаток глубины, Вебер в своем творчестве стремился к той же цели, что и Бетховен: независимость и самобытность немецкой музыки. «Эврианта» возбудила большие споры. Шуберт, побывавший на первом представлении, имел неосторожность объявить Веберу, что отдает предпочтение «Вольному стрелку». Проницательный Грильпарцер раскрыл, в чем сущность недостатков, — впрочем, простительных, — самого произведения и его автора. «Немцы из северных областей, каким является Вебер, слишком много рассуждают. В «Эврианте» литературы больше, чем музыки. Вебер — это критик, сочиняющий музыку».

Бетховен внимательно следил за дискуссией. В сорок первой разговорной тетради Лихновский сообщает ему о своих впечатлениях: «Музыка совершенно не подходит к тексту. Она слишком трагична; одни лишь диссонансы, искусственные переходы, постоянное стремление к сложностям. Уже не ходят слушать эту пьесу, она не продержится. Как Вы полагаете, когда [Ваша] опера будет написана, дирекция предоставит Вам все, что Вы от нее потребуете?» В ту пору, по крайней мере, «Эврианта» не спасла немецкую музыку. Ее благодатное влияние сказалось только позднее.

Ко времени возвращения Бетховена в Вену, в октябре 1823 года, — как раз, когда начались бои вокруг «Эврианты», — Девятая симфония была почти полностью закончена. Концерт, в котором исполнялись два главнейших бетховенских произведения, состоялся 7 мая 1824 года. Гораздо важнее, чтобы в нашем сознании запечатлелась именно эта историческая дата, а не многие иные, только загромождающие память. Отдадим дань восхищения изумительной программе, объявленной в афишах «с разрешения полиции»: 1. Большая увертюра (соч. 124). Это «Освящение дома», по поводу которой Бетховен так яростно препирался с Шиндлером; 2. Три больших гимна с соло и хором; 3. Большая симфония с финалом, куда входят соло и хоры на текст «Оды к Радости» Шиллера. — Три больших гимна это Месса ре мажор, или — точнее — *Kyrie, Credo* и *Agnus*, объявленные в единственной форме, дозволенной архиепископом Вены и полицмейстером! Приятная эпоха! Приятная страна!

Почтенный Шиндлер повествует о трудностях, которые чуть не разрушили все это обширное и рискованное предприятие. Огромные расходы. Не лучше ли было бы устроить этот концерт в Берлине, под покровительством графа Брюля? И Бетховен снова угрожает отъездом либо вывозом своей музыки. Тогда венские меломаны объединяются, составляют адрес, заклинают национальными интересами, умоляют во имя немецкого искусства; словом, заставляют заговорить Полигимнию. Бетховен смотрит на перечень подписей; есть среди этих просителей старинные друзья — Фриз, Цмескал, его ученик Черни. Он растроган. Везде и во все времена те, кто приносит своим отечествам наибольшие жертвы, получают от этого наименьшую выгоду. Свои лучшие творения Бетховен оставит в Вене. «За дело, Шиндлер! Арендуйте театр «An der Wien»! Поидайтесь с почтенным графом Пальфи, директором! Договоритесь с ним о расходах! Установите плату за вход! Подготовьте репетиции! Умлауф и Шуппанциг будут дирижировать». Пальфи не хочет лишить прав своих собственных капельмейстеров. «Шиндлер! Эй! Самофракиец! Отправляйтесь в театр «Кернтнертор» и посмотрите, не примут ли они там моего толстого Шуппанцига, моего Фальстафа!» «Шиндлер, пойдите за баритоном Форти!» «Шиндлер, я не хочу Форти!» Хористы разучились петь что-либо, кроме Россини. Настроение у Бетховена, словно небо

над Австрией в весеннюю пору. В один прекрасный день он заявляет, что отменит концерт. «Я сварен, вскипичен и зажарен», — пишет он. Наконец, договариваются насчет театра «Керитнертор»: директор сдает зал, оркестр и хор за сумму в тысячу флоринов. Репетиции идут среди непрестанных происшествий. Хормейстер умоляет Бетховена облегчить партию сопрано в «Credo»; напрасная просьба. Первый бас Прейсингер должен уступить место Зейпельту из театра «An der Wien». Все эти сведения имеются в разговорных тетрадах (следовало бы наконец осуществить их полное издание). В шестьдесят третьей я нахожу следующую лаконичную запись: «Шиндлер портит все». Один из собеседников, быть может Шуппанциг, возражает и не без оснований: «Он устраивает все». Сам толстый милорд Фальстаф высмеян: «Что за отчаянный молодчик, когда перед ним блюдо с жареными цыплятами!» Подробно обсуждают детали произведений и достоинства исполнителей. Высмеивают привычку певцов «полоскать горло» на итальянский манер (*die italienische Gurgeley*). Шиндлер пытается убедить Бетховена, что плохой слух не мешает ему проверить ансамбли.

Но вот что больше всего волнует. В шестьдесят четвертой тетради мы читаем последние наставления Шиндлера перед концертом (стр. 30а): «Мы все уносим с собой. Мы берем также ваш зеленый фрак, который вы надеваете в театре, чтобы дирижировать в нем. В театре темно; никто не увидит, что у вас зеленый фрак. О, великий композитор, у тебя нет даже черного фрака! Значит, придется довольствоваться зеленым; через несколько дней твое черное платье будет готово». Минуты проходят. Уже шесть часов, предупреждает Шиндлер... «Учитель, готовьтесь! Не противоречьте мне столько. Иначе выйдет путаница. Будьте же терпеливы и успокойтесь! Делайте то же, что и мы; необходимо, чтобы это было именно так». Зейпельта там еще нет. Приходит Гехт. Мы присутствуем при всей этой сцене. Шестьдесят четвертая тетрадь содержит список мест в партере, выданных бесплатно: три для Унгер, два для Зонтаг (забавное различие); одно Генслеру, директору театра в Иозефштадте; два Умлауфу, два Бернаруду, три доктору Штауденгейму, который пользуется Бетховена после ссоры его с Мальфатти. Есть также несколько мест на четвертую галерею; туда отправляют «братца»; но для невестки нет ничего.

Хотелось бы проникнуть в чувства, владевшие Бетховеном во время сочинения Мессы ре мажор (Франц Шальк мастерски исполнил ее на юбилейных торжествах). Венсан д'Энди, чья искренняя убежденность заслуживает уважения, рассматривает этот шедевр как выражение глубоко католической идеи, как свидетельство пламенной веры в триединую троицу; здесь Бетховен якобы проявил свои мистические взгляды, теологическую эрудицию, свою верность чистой доктрине римской церкви. Для других — это произведение, приуроченное к случаю, не показывающее каких-либо изменений в установившихся убеждениях композитора, — нечто вроде деизма во вкусе XVIII века, спиритуализм, но с подчеркнутой склонностью к пантеизму, не лишенный некоторой эклектики, — если вспомнить собственноручно скопированную им египетскую надпись, постоянно находившуюся на его рабочем столе. «Месса ре мажор, — пишет Жан Шантауан, — это произведение, продиктованное свободной совестью, следовательно — с точки зрения церкви, — произведение еретическое и достойное осуждения».

Мы не можем принять дилемму — ортодоксальность или ересь. На религиозные темы, так же как и о политических событиях, Бетховен высказывается со всей независимостью, лишенной какого бы то ни было принуждения. Любые догмы отталкивают его. Разговорные тетради свидетельствуют, что в кругу бетховенских друзей весьма смело изъясняются и о самом госпoде бoге. Мы слышим шутку Хольца: «Вы не преминете стать религиозным. Из вашей квартиры видны колокольни всех венских церквей». Разумеется, ничего нет в нем от мистика или аскета; в основе всей его жизни лежит вера в человеческую личность, в творческую силу чувства; его страсть к природе, его способность населять ее реальными существами, прославление радости, с такой ослепительной мощью запечатленное в Девятой симфонии, придают его христианской вере немалую долю язычества, сознательного или неосознанного. Но его нравственная непримиримость находила себе опору в деистских воззрениях. По словам Шиндлера, он восхвалял и всем советовал читать трактат Штурмса «О божественных явлениях в природе». Если споры с князем

Дитрихштейном по поводу Мессы, заказанной императором, касались прежде всего музыкальной формы произведения, если Бетховен получил полную возможность вновь обратиться к жанру, в котором прославились Гендель, Керубини и даже аббат Штадлер, значит его благопристойное отношение к официальному католицизму сделало этот замысел возможным и не вызвало ни малейшего удивления. Не станем углубляться в дискуссию об ортодоксальности либо неправоверности композитора. Даже Палестрина не избежал этих противоречий. Певчие Сикстинской оспаривали чистоту его веры, но сам папа счел ее достаточной. Нет ничего более условного, чем взгляды на абсолютное...

Что нельзя оспаривать, — это религиозный характер произведения, какова бы ни была вдохновившая его религия. Месса включает пять гимнов (если пользоваться тем же термином, что и в афише): «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» и «Agnus Dei». Мощь и полнота этой пространной поэмы, на сей раз посвященной прославлению божества, утверждаются с первых же тактов пламенного *Allegro* из «Gloria» в страстном чувстве преклонения и признательности; они развиваются в блестящей фуге, которая следует за «*Quoniam tu solus*». Обрядовый текст определяет всю структуру сочинения. Иногда фугу эту считают слишком длинной и, частично, даже ненужной, малооригинальной. Однако она еще лучше оттеняет великолепную простоту «Credo», его патетичность, — поскольку строгое следование за текстом не позволяет придать развитию чисто описательный характер. «*Resurrexit*», с ослепительными возгласами тромбонов, призывающими мертвых на страшный суд, выдержан в том же стиле, что и «Gloria». Лучшим комментарием к подобному сочинению будет творение Микеланджело: избранные, взбирающиеся к небесам, несмотря на злобное противодействие демонов; грешники, напрасно пытающиеся достигнуть вечного покоя; шествие бичующихся и эпизоды Страстей, напоминающие о жертве, которой верующие обязаны своим спасением; здесь и Дантов ад (в воображении этого поэта также слились язычество и христианство), отображение нравственных мук, испытанных самим художником: во всем этом, кажется, больше силы, нежели единства либо ортодоксальности. Несомненно, Бетховен проявляет стремление поскорее разделаться с некоторыми эпизодами «Credo»,

с этими уверениями в преданности католической и апостол-ической церкви. Но было бы слишком хитроумно расце-нивать эту очевидную поспешность как некий скептиче-ский умысел; таким же преувеличением кажется нам и вос-хваление автора Мессы за его богословские познания. Далеко не все слова раскрываемого им текста имеют для него равную поэтическую ценность, равное богатство. Во-одушевление вновь овладевает им, когда он мастерски стро-ит фугу на слова «Et vitam». Истинный образ небесного ликования, пишет д'Энди; мистическая пляска, хоровод блаженных, вихрь поклонения. Действительно, мы перенес-лись в «Рай» Данте...

Так в этом свете видел я кружение
Других свстил, и разный бег их мчал,
Как, верно, разное вечное их зренье.

От мерзлой тучи ветер не слетал
Настолько быстрый, зримый иль незримый,
Чтоб он не показался тнх и вял

В сравнении с тем, как были к нам стремимы
Святые светы, покидая пляс,
Возникший там, где реют серафимы.

Из глуби их, кто был вблизи от нас,
«Осанна» так звучала, что томился
По этим звукам я с тех пор не раз¹.

Воображение наше может по своему желанию населять необъятные пространства, открытые для него музыкантом. К тому же и вдохновение композитора изливается здесь в очень искусных формах: он озабочен тем, чтобы финаль-ный «Атеп» был подготовлен с использованием всех средств изошреннейшей техники. Надо угодить не только богу, но и суровым собратьям, которые по-прежнему упор-ствуют в своем убеждении, что Бетховен не в состоянии написать большую фугу.

Об этих собратьях — архиепископ оломоуцкий был одним из них — Бетховен все еще, может быть, размыш-ляет, когда создает новую фугу «Pleni sunt coeli», пишет

¹ Данте Алигьери. Божественная комедия. «Рай», Песнь восьмая, стихи 19—30. Перевод М. Лозинского. Гослитиздат, М. — Л., 1950, стр. 319.

скрипичное соло в «Benedictus» либо сочиняет финальное Presto. Но в большей степени, чем все это величавое мастерство, волнуют нас нежность и человечность Мессы ре мажор. Начиная с Andante, в «Kyrie» эти чувства отражены в тональном отклонении в параллельный си минор. Так передается скорбь всех существ, оплакивающих Христа, их жалость. Кажется, что мы следуем за медленно движущейся толпой оплакивающих, за скорбным шествием, возносящим к небу извечную жалобу человечества, за толпой, изливающей свою веру — всегда обманутую, всегда возрождающуюся — в пришествие добра, идеальной формы справедливости. Голос сопрано доносит до небес, столь часто замкнутых наглухо, и сетования, и надежду. В трех частях «Kyrie» использована сонатная форма; теперь же необходимо, чтобы она раздвинулась до пределов, способных вместить все это смятение масс, объединившихся для молитвы, смятение, напоминающее о стенаниях леса под натиском ветра. Даже в «Gloria» голоса, увлеченные порывом преклонения, смягчаются, чтобы выразить свою признательность (обращение к тональности си-бемоль мажор); нежное Larghetto сопутствует настойчивой мольбе «Miserere». Не хочется доставлять верующим труд оспаривать, что искренность этих интонаций была вдохновлена искренней верой, но необъятное Deregatio находит путь к сердцам всех страждущих. Горести, которыми в последних своих сонатах Бетховен делился лишь с самим собой, отныне открыты всем его братьям по несчастью, всем смертным.

В середине «Credo» Adagio вводит комментарий к Воплощению. «Et incarnatus est... de Spiritu sancto... ex Maria virgine». Две виолончели воспевают рождество; здесь словно воссоздана вся нежность евангельского текста, вновь для нас становятся ощутимыми драма Голгофы, Страсти, погребение.

И наконец, полностью находим мы Бетховена, такого, каким мы давно уже полюбили его, в Adagio из «Sanctus». Даже с религиозной точки зрения это один из наиболее захватывающих эпизодов. Praeludium приобретает особенную сосредоточенность в ту минуту, когда священник совершает обрядовое таинство. Начинается гимн, объединяющий Мессу ре мажор не только с Девятой симфонией, но и со всем творчеством Единственного мастера. Снова во имя страждущего человечества он взывает к агнцу божьему. Он сам уже поведал нам, что это его «молит-

ва о мире внутреннем и внешнем». «*Miserere nobis*»,— вновь и вновь повторяют молящие голоса. Сжался над нами; дай нам покой, подобный тому, что ежевечерне нисходит на поля! Сжался над нами; устрани войну, всегда угрожающую нам, если даже и нет ее; устрани войну, чьи ужасные фанфары всегда слышатся нам! Дай нам мир! Воззри на тревогу душ наших, волнение, печаль их! Агнец божий, уменьши наши страдания! Итак, даже создавая свое великое религиозное произведение, Бетховен наиболее удачно и наиболее непосредственным чувством выражает миролюбивую сущность евангелия во всей его безыскусственности; он вопрошает евангелие и находит в нем протест против грубой силы, против несправедливости, чувство любви к обездоленным и страдающим, всю ценность которого раскрыла Бетховену его собственная жизнь, близящаяся к концу; здесь познает он и свою любовь к человечеству. И черты эти тесно сближают Мессу ре мажор с Девятой симфонией.



Во втором творении (соч. 125) поэтическое содержание не подавлено обрядовым текстом. Об этой независимости свидетельствует свободное развитие огромного *Allegro*, открывшегося внезапным созвучием ля—ми и лишь после некоторого раздумья утверждающегося в ре-минорной тональности. Главная и основная тема (уже восемь лет назад она появилась среди набросков песен «К далекой возлюбленной») вновь возникает в конце части, чтобы укрепить ее цельность. В промежутке вырисовывается несколько второстепенных тем. Уже не в первый раз обращается композитор к избранной им здесь тональности—она часто служила ему во многих произведениях для создания особенно волнующих эффектов. И вновь она дает возможность придать музыкальному образу, мрачному и величественному, всю его напряженность.

У скерцо,— точнее говоря, у эпизода с ремаркой *Molto vivace*,— Бетховен отнимает традиционное место и делает из него вторую часть Симфонии. Нет произведения, где с большей полнотой раскрылся бы весь бетховенский творческий процесс, медлительное созревание музыкальных мыслей, развивающихся по законам живой природы, подобно плодам и цветам, прежде чем начнется великий труд

Durchführung, разработки. Идея скерцо и его фуги встречается уже среди заметок 1815 года, вслед за ним Бетховен вводит трио, где мелодия поддержана педалью фаготов и валторн. На этот раз хоровод затевается в реальном мире, воодушевленный красочностью деревенских напевов, неожиданными ритмами и тембрами. После концерта, на котором, как кажется, присутствовали Шиндлер и Вагнер, Россини объявил эту часть Симфонии несравненной и неподражаемой; знатоки отмечали смелое использование литавр и модуляцию гобоя, вызвавшую восторженные возгласы. Вновь Бетховен предался веселью несколько трубоватому, более пылкому, чем изящное остроумие Моцарта, полному воодушевления, непритязательному и звонкому. После исполнения второй части Симфонии венская публика, по словам Карла Хольца, разразилась аплодисментами. «Слезы увлажнили глаза исполнителей. Композитор продолжал отбивать такт до тех пор, пока Умлауф движением руки не указал ему на волнение всего зала. Он посмотрел кругом и очень спокойно поклонился». Среди слушателей находились лучшие друзья Бетховена, те, кто знал его жизненные невзгоды; можно представить, как сосредоточенно слушали они последнее его симфоническое размышление, патетическое *Adagio* на $\frac{4}{4}$ в си-бемоль мажоре, модуляцией кларнета преобразованное в ре-мажорное *Andante*; и изящные вариации на две темы, сорванные композитором в его саду набросков, придающие страстному чувству фантастическое очарование сновидений. Целый букет мелодий, переплетающихся, связанных вместе искусной рукой в последний раз, но с неизменной горячностью. Валторна звучит в отдалении. Последние такты, *pianissimo*, оставляют нас в глубокой сосредоточенности.

Мы подошли к наиболее торжественному эпизоду произведения; из инструментальной симфонии возникает человеческий голос. Бетховен давно уже готовился к этому опасному нововведению; как мы видели, он мечтал об этом, еще когда писал Сонату соч. 31 № 2. Это высшее усилие, которому предназначено утвердить весь смысл его музыки; это кульминация мысли, с самых юных лет неотвязно преследовавшей его. Можно сказать, что в этом — его идейное завещание, если такое слово не покажется слишком претенциозным, чтобы выразить значение столь непосредственного излияния, столь щедрого, — ибо оно так долго сдерживалось. И вот мы в самом центре произ-

ведения, у вершины, с которой становится ясным весь ансамбль сочинения. Бетховен отчетливо предупреждает нас об этом,—как только виолончели и контрабасы провозгласили речитатив,—возвращая поочередно вступление Allegro, тему скерцо, мелодию Adagio; благодаря такому напоминанию все они тесно срастаются с последней частью. И тогда излагается мысль прославленного финала (Allegro assai). Баритон соло повторяет речитатив на слова самого Бетховена: «О братья, не надо этих звуков. Дайте нам услышать более приятные, более радостные».

Для «Оды к Радости» путь открыт. Мы вступаем в «храм, где все люди станут братьями». Хор и солисты вопрошают, дают ответы. В Allegro alla marcia главная тема сочетается со стихами Шиллера:

Братья, в путь идите свой,
Как герой на поле брани.

Мы узнаем здесь тот же вдохновенный порыв, который когда-то привел к созданию Третьей симфонии. Теперь или никогда можно включить новую фугу. На долю Andante maestoso, Adagio divoto выпала задача выразить строфу:

Обнимитесь, миллионы!
Слейтесь в радости одной!

Нельзя не заметить, что уважение к шиллеровским стихам продиктовало Бетховену в финале прием, сходный с тем, к которому обязал его литургический текст Мессы ре мажор. На словах «Обнимитесь, миллионы» появляется новая тема религиозного характера. Женские голоса словно хотят достигнуть той звездной сферы, где «обитает возлюбленный отец»; скрипки соревнуются с ними в мягкости звучания. В порыве, едва прерываемом немногими паузами, сменяя характер движения, тональность, размер, поэт-музыкант увлекает нас в потопию за радостью вплоть до последнего Prestissimo, которое при ярчайшем освещении возносит нас на вершину. Вернее было бы назвать эту поэтическую радость — жизнью. На пороге смерти гениальный музыкант прославляет жизнь.

* *
*

В Мессе ре мажор, так же как и в Девятой симфонии, сольные партии сопрано и альты исполняли венгерка Ка-

ролина Унгер и Генриетта Зонтаг. Обе они познали славу. Каролина училась пению в Вене и в Милане. Восхищались ее красивым станом, ее мощным голосом, которому ставили в упрек лишь некоторую резкость в высоком регистре. Судьба Генриетты Вальбургис-Зонтаг оказалась еще более блестящей. О ней поведали многие современники: Рельштаб, известный сотрудник «Фоссовой газеты», написавший восторженную брошюру «Генриетта, или Прекрасная певица», очаровательный князь Пюклер-Мускау, встретивший артистку в Лондоне в 1828 году и покорившийся ее обаянию. «Если бы я был королем, — говаривал он, — я позволил бы себе увлечься ею. У нее вид настоящей маленькой плутовки». Примем это последнее слово как шутку. Пюклер искренно восхищается Генриеттой. «Она танцует, как ангел; она невероятно свежа и красива, вместе с тем — кротка, мечтательна и самого лучшего тона». Пюклер встретил ее у фон Бюлова, слышал в «Дон-Жуане», приветствовал за кулисами, вновь встретился с ней на концерте у герцога Devonширского, где певица поддразнивала князя вполне безобидными выходками. Зонтаг принята в английском обществе; Эстергази, Кленуильям воспламеняются страстью к ней. Пюклер совершает с Генриеттой прогулки верхом, посещает, в ее обществе, окрестности Гринвича и, окончательно плененный, жаждет жениться на ней. Теперь он в ином тоне говорит о Зонтаг. «Поистине замечательно, как эта юная девушка сохранила свою чистоту и невинность в подобном окружении; пушок, покрывающий кожу плода, сберег всю свою свежесть». Но Генриетта тайно вышла замуж за графа Росси. Пюклер был настолько глубоко опечален своим поражением, насколько позволил его характер. В парке Мускау он поставил бюст артистки. Когда же она в 1854 году умерла во время путешествия в Мексику, князь воздвигнул в ее память в Бранице настоящий храм.

Ко времени исполнения Торжественной мессы и Симфонии с хором Генриетте двадцать лет, Каролине — двадцать один. Молодая Зонтаг еще не достигла той известности, которую ей доставят вскоре ее триумфы в Лейпциге в спектаклях «Вольного стрелка» и «Эврианты», в Париже в партии Розины в «Севильском цирюльнике», где она ослепила разборчивую публику своими вариациями в сцене урока пения. Бетховен был знаком с обеими певица-



Дед Бетховена Людвиг ван Бетховен.
Портрет работы Раду



Дом, в котором родился Бетховен
Вид со двора. Фотография



Комната, в которой родился Бетховен



Орган, на котором играл юный Бетховен



Элеонора Брейнинг. Гравюра на меди



Общій вид Вены конца XVIII Века. Современная гравюра



Театр «An der Wien». Современный рисунок



Бетховен.
Гравюра Нейдля по рисунку Штейнхаузера,
1796 г.



Моцарт



Гайдн



Доротея Эртман.
Современная миниатюра



Концертный зал в Аугартене



Университетская площадь в Вене. Современная цветная гравюра



Общий вид Гейлигенштадта. Гравюра Герстмейстера



Бетховенская аллея в Гейлигенштадте



Титульный лист рукописи «Героической симфонии» с вычеркнутым посвящением Бонапарту



Бетховен.
Миниатюра Горнемана. 1803 г.



Тереза Брунsvик



Анна Мильдер-Гауптман

ми в течение нескольких месяцев; он принял их у себя. «Так как они во что бы то ни стало пытались целовать мне руки, — пишет он брату Иоганну, — и поскольку они очень красивы, я предпочел предложить им для поцелуев свои уста». Королина интригует, чтобы обеспечить себе партию в той самой «Мелузине», которую Бетховен замыслил писать на текст Грильпарцера. Шиндлер заявляет, что «это сам дьявол, полный огня и фантазии». Подумывали о Зонтаг для исполнения Фиделию. Бетховен доверил им оба своих великих произведения, но репетиции, как мы видели, шли не без осложнений. «Вы тиран голоса», — сказала ему Каролина. «Эти столь высокие ноты, — просила его Генриетта, — не могли бы вы заменить их?» Композитор отказывается изменить хотя бы малейшую деталь, сделать малейшую уступку итальянской манере, заменить одну-единственную ноту. Тем не менее Генриетте разрешено петь ее партию mezzo voce. Об этом сотрудничестве молодые женщины сохранили самое волнующее воспоминание, много лет спустя они признавались, что каждый раз входили в комнату Бетховена с тем же чувством, с каким верующие переступают порог храма.

В концерте 7 мая Шуппанциг исполнял обязанности концертмейстера. Оркестром дирижировал Михаэль Умлауф, сын хорошо известного Игнаца Умлауфа, чьи романсы распевали повсюду в Вене. Отличный музыкант, Михаэль также писал театральную музыку и сонаты. Программа извещала, что «г. Людвиг ван Бетховен сам лично примет участие в руководстве концертом». Причины этой осторожной формулировки понятны. Находясь среди исполнителей, старый, уже седой композитор напрасно пытается следить за ними по партитуре. Уверенные, что он их не услышит, хористы в трудных пассажах молчат.

Концерт имел огромный успех. Зал был переполнен; одна только ложа пустовала — императорская. Восторженная публика махала шляпами и платками. Некий критик объявил, что Бетховен открыл для познания еще неведомую форму красоты. Лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» восхваляет эти «творения гиганта». «Искусство и правда, — пишет она, — празднуют здесь свое полное торжество, и, по всей справедливости, можно было бы сказать: *non plus ultra*. Кому могла бы удалиться задача перейти эти неприступные границы?» Состоялось всего лишь две репетиции, так как оркестр был занят подготовкой

балетного спектакля. Чествовали певцов, музыкантов и композитора, который, повернувшись к публике спиной, ничего не слышал, даже грома аплодисментов; он поклонился только по приглашению Каролины Унгер. Но сбор не оправдал надежд Бетховена, который получил после покрытия всех расходов всего 420 флоринов. В тот же вечер триумфа, после овации, заставившей его выйти к рампе, он впал в глубокую прострацию. Пришлось уложить его на диван, часть ночи дежурить возле него; на следующее утро Бетховена нашли спящим в его жалком зеленом фраке. Один из театральных служителей, Хюттенбреннер и Шиндлер проводили композитора домой, унылого, обессиленного, дрожащего...

В шестьдесят третьей тетради остался след споров, возникших после концерта. «Эта академия, — заявляет Шиндлер (стр. 326)), — принесла бы вам в Париже или в Лондоне от 12 до 15 тысяч гульденов. Здесь вы получите не больше, чем от 12 до 15 сотен... Зачем вы остаетесь в этих стенах? Вы попираете ногами свои интересы... По крайней мере, пришли ли вы в себя после вчерашних волнений?» И Карл вставляет словечко. Он замечает, что появление Зонтаг и Унгер не было встречено аплодисментами. «Но это вполне резонно, — записывает он для своего дяди, — публика хорошо понимает, что в концерте, который даешь ты, незачем аплодировать певцам». Бетховен, видимо, спрашивает, кто был среди слушателей. Ему называют скрипача Майзедера, который сам купил шесть билетов. «Вчера утром, — уточняет Карл, — у входа в зал произошла драка, настолько велико было стечение лиц, явившихся купить билеты». Шестьдесят четвертая тетрадь (ранее помеченная как девяносто четвертая) дает возможность присутствовать при новом разговоре на ту же тему.

«Никогда в жизни, — говорит Шиндлер, — я еще не слышал столь неистовых и в то же время таких сердечных аплодисментов. Вторая часть Симфонии в одном месте была прервана восторженными возгласами публики. Пришлось повторить ее. Прием был более чем королевский. Четырежды устремлялась публика к эстраде. А в конце кричали *Vivat*. Духовые инструменты показали себя очень хорошо. Не было ни малейших происшествий... Теперь я могу говорить откровенно: вчера я опасался тайне, как бы Мессу не запретили; говорили, что архиепископ враж-

дебно относится к ее исполнению... А теперь, *Rax tecum!*¹ Говорят, что вы применили в своем сочинении четверной контрапункт вместо двойного... Братец наболтал. Бах видел Цмескала, который приказал донести его в портшезе до самого места». Хочется навсегда запомнить эти драгоценные комментарии, запечатлеть в памяти все жизненные детали, заключенные в этих маленьких тетрадках, на страничках, испещренных желтыми пятнами. По обыкновению, пространнее всех говорит Шиндлер; он сообщает о мельчайших событиях и дополняет свой рассказ различными сентенциями. «Легче договориться с десятком певцов, чем с одной певицей». Он разъясняет, как граф Пальфи фон Эрдеди интриговал против Бетховена, чтобы отомстить за свою неудачу.

В полдень 23 мая в зале Редутов публике было предложено новое исполнение обоих произведений. Но дирекция театра сочла своим долгом отдать дань моде, включив в программу выступление итальянских певцов. Из Мессы дали только «Кугие». Генриетта спела арию Меркаданте. Известный тенор Давид вызвал аплодисменты отрывком из «Танкреда», написанным для контральто и переложенным специально для этого певца. «К счастью, Бетховен не слышал этой пародии»,—пишет Шиндлер. Зал был наполовину пуст; убыток составил 800 флоринов. Все же, чтобы отблагодарить Шиндлера, Шутпанцига и Умлауфа за хлопоты, композитор пригласил их обедать в Пратер, в гостиницу «Дикий человек». Был там и Карл. Гроза вскоре разразилась. Бетховен разгневался на Шиндлера, обвинил его в том, что он плохо защищал его интересы, спорил из-за счетов. Пререкания стали такими бурными, что гости удалились. В течение некоторого времени оба друга оставались в ссоре.

* *

*

Осенью того же года англичанин Штумпф, фабрикант арф, встретился с Бетховеном в Бадене; они обедали в каком-то саду, Штумпф слушал все те же жалобы на Вену, где теперь любят только итальянскую музыку. Отныне ка-

●
¹ Мир тебе (лат.).

жется, что старый художник покорился судьбе. Новая встреча произошла в маленькой венской квартирке Бетховена; это сама нищета. Рояль, прекрасный лондонский рояль утратил несколько клавиш; порванные струны спутались, словно ветки кустарника. Воспользовались отсутствием композитора, чтобы починить и привести в порядок истерзанный инструмент. Желая вознаградить своего неожиданного благодетеля, Бетховен согласился поиграть ему; он отправился с ним на прогулку и в его честь оделся почти роскошно: синий фрак, синие панталоны, желтый жилет, белый галстук, высокая шляпа, начищенные сапоги. Чудесное воспоминание сохранил Штумпф о нескольких часах, проведенных в Эленентале; говорили о Десятой симфонии, которую ждали с таким нетерпением. В приливе англофильства Бетховен снова размышлял о поездке в Лондон; он много высказывался на излюбленные свои темы, об искусстве, о необходимости вкладывать часть души в каждое сочинение.

Заканчивая Девятую симфонию и Мессу ре мажор, он написал Тридцать три вариации на тему вальса Диабелли (соч. 120). Произведение столь же опасное для исполнителя, как и Соната соч. 106 с фугой. Произведение, свидетельствующее, до какой степени автор Торжественной мессы и Девятой сохранял гибкость своей техники и даже юмор; кажется, что в одной из вариаций, тридцать первой, он забавляется подражанием стилю Россини. Двадцать вторая—последняя дань уважения Моцарту. В двадцать девятой он возвращает нас ко временам первых сонат, молодости Терезы и Жозефины. В тридцать второй—поистине изумительная fuga. Таким образом, вся жизнь композитора отразилась в этих Вариациях. И свой новый шедевр он написал, чтобы заработать восемьдесят дукатов.

XIV



Последние квартеты

«Кому, — писала лейпцигская «Газета»¹, — могла бы удасться задача перейти эти неприступные границы?» — Самому Бетховену. Он создал грандиозные сонаты, Торжественную мессу, Вариации, Девятую. Теперь он напишет пять последних квартетов.

Отныне он полностью замкнулся в себе. Мы располагаем неопровержимым доказательством. Герхард фон Брейнинг видит его за рабочим столом в тот момент, когда он пишет для Голицына. Посетитель уселся за фортепиано и начал играть, сперва тихо, потом громче, наконец, очень громко; Бетховен ничего не услышал. Ценные труды Жозефа де Марльява дают нам возможность детально проследить за всеми творческими усилиями последних лет, узнать об этапах страшной агонии, об исповедях, намного больше волнующих, чем у Руссо, о последних поисках ра-

¹ «Allgemeine musikalische Zeitung» — «Всеобщая музыкальная газета» (нем.).

дости сквозь слезы. Теперь Бетховен избрал ближайшим своим другом Карла Хольца, второго скрипача из квартета Шуппанцига; Хольц развлекает его своими шутками, водит в кафе, поддерживает его склонность к выпивке. Композитор, сочинивший — с промежутком в несколько недель — Канцону и Каватину, вовсе не аскет, удивившийся в своем экстазе; это человек, который борется против нужды, против болезни, против печали и — хочет жить. И в те же годы в Париже гениальный художник, обладавший поистине универсальным умом, одним из первых глубоко постигнувший Бетховена, выразил в своих «Сценах резни на острове Хиосе» скорбь терзаемого народа. Читая «Дневник» сына Талейрана, следя за событиями его жизни, столь пышной по богатству творений и, одновременно, столь скромной в обиходе, — часто думаешь о Бетховене. «Бог внутри нас, — пишет Делакура, — именно внутреннее [его] присутствие заставляет нас восторгаться прекрасным, радоваться, совершая добрый поступок; оно усовещивает нас не разделять блаженство порока». Здесь — та же забота о нравственном возвышении. «Есть люди добродетельные, так же как и люди гениальные; тем и другим покровительствует бог». То же сожаление об одинокой жизни. «Супруга, соответствующая нам, есть высшее благо». Та же вера в единство всех искусств.

В Германии престарелый Гёте начал писать своего второго Фауста, хранящего столь очевидные следы усталости и заката его автора; в этом произведении, туманном, несмотря на пронизывающие его ослепительные молнии, он пытается изобразить человечество во всей сложности его судеб; с самого начала Гёте выражает здесь любовь к природе, сближающую его с Бетховеном, и стремится дать картину общества, обновленного благодаря идеализму Эвфориона. Но Гёте живет, окруженный славой. Бетховен влачит свои дни в нужде.

Чтобы не оскорблять чью-либо совесть, сравнивая Бетховена с тем, кто, подобно ему, был воплощением любви, не станем подчеркивать, что последние бетховенские произведения напоминают об этапах Страстей и остановках на Крестном пути. Однако же допустимо сопоставить боговейные усилия исследователей, старавшихся установить ход развития последних сочинений Бетховена, с неустанными трудами изучающих Паскаля. Согласно изысканиям Марльева, можно допустить такую последовательность:

отрывки Десятой симфонии; Двенадцатый квартет ми-бемоль мажор; Пятнадцатый ля минор; Тринадцатый си-бемоль мажор; Четырнадцатый до-диез минор; Шестнадцатый фа мажор; второй финал Тринадцатого квартета; Струнный квинтет. К этим значительным произведениям можно добавить несколько канонов.

Благодаря данным, открытым Ноттебомом, известно, что Бетховен начал писать Десятую симфонию. Быть может, об этом произведении он сообщает эрцгерцогу Рудольфу в письме от 1 июля 1823 года, объявляя его предназначенным для Англии! Мы знаем и план Симфонии. Стоит привести его, ибо он дает неоспоримый пример методов работы композитора. «Adagio — Гимн. Религиозное песнопение в Симфонии, написанной в старинных ладах, либо само по себе, либо как вступление к фуге. Эта Симфония могла бы быть охарактеризована вступлением голосов в финале либо уже в Adagio. В оркестре скрипки и т. д. удешевить для последних частей; сделать, чтобы голоса вступали один за другим. Либо известным образом повторить Adagio в последней части. В Adagio текст из греческого мифа [или] церковное песнопение. В Allegro празднество Вакха». Не будем делать вывода, что композитор присоединил бы к религиозной оде шумную оргию. Нет ничего более спокойного, более приличного, чем «Вакханалия» Пуссена: женщины, расположившиеся между деревом и скалой, словно усыплены звучанием лиры. Но здесь мы имеем еще одно доказательство бетховенского эклектизма, который мы отмечали в связи с Мессой ре мажор. В нем сочетаются вдохновение языческое и вдохновение христианское.

Три из последних квартетов были заказаны князем Николаем Борисовичем Голицыным; в качестве виолончелиста он играл в Санкт-Петербургском квартете; в мае 1823 года условились о плате — пятьдесят дукатов за каждый квартет; но композитор (в это же время его просили написать музыку к «Фаусту») заявил, что хочет сперва закончить Ораторию и Симфонию. Он написал также шесть фортепианных Багателей (соч. 126), законченных в 1824 году и изданных в 1825 году. Несмотря на свое бедственное положение, в ответе Голицыну он подчеркивает, что не мог бы назначить срок выполнения обязательства, «ввиду того, что вдохновением нельзя повелевать и что он вовсе не из тех поденщиков, которые работают по

стольку-то за день и за лист». Обстоятельства совсем не благоприятствовали Бетховену. Должно быть, сам князь Голицын не без удивления принял эти сочинения, столь таинственные на первый взгляд, в которых композитор запечатлел самые сокровенные свои думы.

Поставщик импресарио Барбайи, Россини, торжествовал победу и разбогател в Лондоне; теперь он ринулся на завоевание Парижа.

В 1824 году Стендаль издал у Огюста Буллана два томика, дающих нам представление о всеобщем увлечении Россини. «После смерти Наполеона,— пишет он,— нашелся другой человек, о котором беспрестанно говорят в Москве и Неаполе, Лондоне и Вене, в Париже и Калькутте. Слава этого человека не знает иных пределов, чем границы цивилизации, а ему нет еще тридцати двух лет!» Что же, не хочет ли Стендаль описать междоусобицу в период после Чимарозы и до Россини? Он находит возможным упомянуть лишь Майера и Паэра; он не любит, или, вернее, не понимает немецкой музыки, ибо всем гармониям предпочитает народную мелодию, «la Cavaïola» и «le Pestagallo», пропетую пылким крестьянином из Абрюзц. «У немцев чувство, слишком свободное от земных уз и слишком насыщенное воображением, легко переходит,— пишет он,— в то, что во Франции мы называем нелепым жанром». Несомненно, триумфы Моцарта вызвали в Италии интерес некоторых дилетантов; нашелся некий достаточно смелый любитель, устроивший у себя на даче исполнение лучших ансамблей из «Дон-Жуана», чтобы прославить эту прелестную музыку, «серьезную и зачастую печальную возлюбленную, которую из-за ее печали любят еще больше». «La Scala» рискнула в 1814 году поставить «Дон-Жуана» и в 1815 году «Женитьбу Фигаро»; но «Волшебная флейта» в 1816 году потерпела неудачу и разорила антрепризу, попытавшуюся познакомить с ней итальянцев. Единственное божество—это Россини. Он покорила венцев своей «Зельмирой». Что же касается Бетховена,—Стендаль упорно замалчивает его. Конечно, сочиняя эти две книжки о музыке, писатель уступил своей склонности к парадоксам; он заявляет, что устал от серьезных исследований; он жалеет о том времени, когда полковники были лишь зрителями на балах, а в гостиных играли в бильбоке; он хочет избавиться от Руссо, от всего, что слишком красноречиво, от излишне пылких выраже-

ний; но он благодарен Россини за то, что композитор ограничил роль певцов, лишив их традиционных украшений, в которых артисты старались показать себя с выгодной стороны в ущерб партитуре. Не раз, читая эту «Жизнь», одновременно разумную и сумбурную, надеешься встретить имя Бетховена. Но, быть может, сам Россини упомянет имя автора симфоний среди современников, достойных похвалы? Нет. Автор «Цирюльника» чтит Керубини, хотя и считает, что слишком большую дань он отдал немецкой гармонии; он «очень высокого мнения о г. Павези!» Паизиелло кажется ему бесподобнейшим из людей. Нелзя не улыбнуться, прочитав оценку Моцарта. «Россини и все итальянцы уважают Моцарта, но по-иному, чем мы, скорее, как несравненного симфониста, чем оперного композитора. Он всегда говорит о нем, как об одном из величайших людей, существовавших когда-либо; но даже в «Дон-Жуане» он находит недостатки немецкой школы, то есть отсутствие мелодий для голосов; есть мелодии для кларнета, мелодии для фагота, но ничего, или почти ничего, для этого восхитительного (когда он не кричит!) инструмента: человеческого голоса». О Бетховене — ни единого слова.

Спустя пять лет после выхода книги Стендаля историк музыки Жозеф-Луи д'Ортиг, чьи труды и для нас представляют интерес, пишет брошюру «О войне дилетантов или о революции, произведенной г. Россини во французской опере». Напрасно было бы искать похвал Бетховену, которые выдержали бы хоть отдаленное сравнение с подобными дифирамбами. Можно поблагодарить скрипача Байо: одним из первых он постиг смысл квартетов немецкого композитора, о чем свидетельствует письмо к князю Голицыну.

Двенадцатый квартет, ми-бемоль мажор (соч. 127), был начат в 1824 году и закончен в Бадене, в октябре того же года. Бетховен прервал работу над ним, чтобы написать неиспользованный в дальнейшем фрагмент с ремаркой «веселье, *Allegro grazioso*». Первые эскизы Квартета перемешаны с последними набросками Девятой симфонии. «Он сочиняет в радостном исступлении и в исступленной радости», — говорит один из друзей. Его здоровье? В разгаре лета он пишет из Бадена Карлу: «Со вчерашнего дня я ничего не ем, кроме супа, нескольких яиц и чистой воды; язык у меня совсем желтый; без укрепляющих либо

слабительных желудок мой никогда не поправится, несмотря на этого комедианта доктора». Та же жалоба в письме к издателю Шотту, где он также подтверждает свою волю завершить то, что ему диктует Дух. «Только искусство и наука могут помочь нам предвидеть и надеяться на более возвышенную жизнь». Каковы были мысли, сменявшие одна другую в сознании композитора, начиная с того момента, когда после нескольких величественных аккордов он поручает первой скрипке ее нежную тему? Несмотря на цельность сочинения, не следует искать в нем соблюдения строгих требований формы. В последних квартетах соединены лирические отрывки, написанные в разное время и, следовательно, отражающие разные настроения. Наслаждение, доставляемое музыкой, либо одно из наслаждений состоит в том, что с помощью тончайших переходов, различных тембровых оттенков она раскрывает нашему воображению, нашему подсознанию все, оставленное композитором втайне. Душа изливается в этих размышлениях, не заботясь о логике, традиционных формах, которые пощажены здесь не больше, чем то было в предшествовавших сочинениях с правилами сонатного развития. По зову нежного вступления Двенадцатого квартета мы движемся среди каких-то духовных преград. *Adagio* возникают, словно распускаются цветы на одном и том же кусте, но у каждого из них своя судьба: *Adagio ma non troppo e molto cantabile*; *Andante con moto*; *Adagio molto espressivo*. Из глубины сердца вырывает Бетховен эти речитативы, то просветленные, то полные отчаяния, прощание путника с зарей на пороге ночи. Вдохновенное развитие четырехголосного хора подчинено тому же плану, что и Соната си-бемоль мажор или Девятая симфония: плавное движение, прерываемое остановками, говорящими об упадке духа; порыв возобновляет движение, однако порыв этот ослаблен скорбью. Здесь поэт чувствует себя более непринужденно, чем в сонате, где сложное богатство мысли сталкивалось с недостаточной выразительностью фортепиано. Кажется, все внешние элементы традиционного построения сохранены; их разнообразят выразительные средства, используемые гением: то он порой вспоминает о Гайдне, то предвещает Шумана и Вагнера,— никогда вдохновение не было более глубоким; даже в безмятежном настроении таится оттенок страсти. Здесь есть печаль, но никогда нет усталости.

Скерцо в Двенадцатом квартете построено на главной теме, по тому же принципу, что и в последних сонатах; оно развивается с ослепительной изобретательностью. А сколько мощи в свободно льющемся финале!

6 марта 1825 года произведение было исполнено впервые, без всякого успеха. Казалось, теперь даже лучшие из друзей не решались последовать за композитором, бессильные постигнуть грядущее, заключенное в этих творениях. Через несколько дней после концерта Бетховен принимал в своей маленькой квартире, на четвертом этаже дома № 767 по Крюгерштрассе, писателя Людвига Рельштаба. Многословный и хвастливый рассказ этого литератора отчасти подтверждает то, что нам уже известно. Скромная прихожая, заставленная тарелками, пустыми бутылками и стаканами. В одной из комнат, сидя на неубранной постели, Бетховен встретил своего гостя словами: «Я чувствую себя неважно; я совсем болен. Вам трудно будет беседовать со мной, потому что я очень плохо слышу». Рельштаб сел рядом с композитором; вся мебель была завалена нотами; между двух окон — рояль, секретер, несколько стульев, потрепанные пыльные ковры, вот и все убранство квартиры. Писатель разглядывает больного человека, с седыми волосами, желтоватым цветом лица, в одно и то же время выражавшего страдание, печаль и доброту; но в серовато-голубых глазах, утверждает он, можно было прочесть глубокое горе. (И снова говорят о его глазах!) В беседе Бетховен отстаивает свои убеждения. Ему предлагают либретто для оперы, но он по-прежнему неприязненно относится к «скандальным» сюжетам «Дон-Жуана» и «Фигаро». Похоже, что он не стал затягивать эту встречу. Провожая гостя, он сказал на прощанье: «Мне так плохо сегодня, я так устал и изнемог!» Когда спустя несколько дней Рельштаб опять отправился к композитору, слуга объявил ему, что больной не в состоянии разговаривать.

При новой встрече Бетховен объяснил писателю, что каждую зиму хворает и поэтому ограничивает свою работу расписыванием партитур всего сочиненного летом; теперь он трудится над Мессой; к счастью, он переезжает на дачу. Рельштаб поздравил его с Квartetом ми-бемоль мажор (что подтверждает дату, которую Марльяв определил для этого произведения). В беседе отразилась озабоченность композитора: «Кажется, его довольно плохо сы-

грали. Как они выпутались из этого? — Его исполнили тщательно и сыграли два раза подряд. — Это хорошо. Надо часто его слушать». На самом же деле Людвиг Рельштаб, отвечая, утаил свою мысль; и он считал это произведение загадочным, из-за непонятности стоящим ниже сочинений периода творческой зрелости. Бетховен показал английский рояль бродвудовской фабрики, преподнесенный ему друзьями и учениками; он попробовал взять аккорд: это был диссонанс. Перед возвращением в Берлин путешествующий литератор пришел попрощаться с музыкантом и вновь услышал унылые слова все на те же темы. «С тех пор, как Барбайя обосновался здесь, все, что есть лучшего, — отвергнуто. Знать предпочитает в театре только балет. Не стоит говорить об их художественном чувстве; они ценят лишь лошадей и танцовщиц. Хорошие времена здесь кончились. Но я ничего не требую; я пишу только для самого себя. Мне бы только хорошее здоровье, и все остальное было бы мне безразлично». Этот последний разговор с Бетховеном происходил, видимо, в апреле 1825 года.

«Я пишу для самого себя» — вот признание, которое стоит запомнить; оно раскрывает нам душу последних квартетов лучше любого комментария. Шиндлер продолжал служить своему прославленному другу, но он утратил возможность следовать за ним.

* *
*

. Квартет ля минор (соч. 132), Тринадцатый в историческом порядке и Пятнадцатый в каталоге произведений, закончен в мае 1825 года, однако ему предстояло быть изданным лишь после смерти автора. Как раз к этому времени относится письмо, написанное Бетховеном из Бадена его другу, доктору Браунхоферу. Он шутит, требует разрешения пить белое вино с водой, хотя и харкает кровью, болеет желудком. Домоправительница, «старая скотина», принуждена выносить его дурной нрав. Ссоры с племянником, ослом-братцем (Азинанио)¹ и невесткой становятся все более резкими; он без конца бранит «эту отвратительную семейку»; и однако же он испытывает такую по-

●
¹ Azinanio (ит.) — погонщик ослов

требность в привязанности, что, наругавшись, просит прощения. Он не отказался от мысли сделать Карла человеком, достойным уважения, и посылает ему подробнейшие наставления, касающиеся его путешествий, туалетов, покупки панталон. Иногда он умоляет: «Не мучь меня; человек с косою не даст мне долгой отсрочки». Иоганн желал бы принять его у себя, но он отвечает резким отказом; Карл занимает деньги у кухарки, Бетховен сердится, но платит долги.

Весной 1825 года написана знаменитая «*Canzona di ringraziamento*» («Благодарственная песнь выздоравливающего божеству, в лидийском ладу»). Квартет, в который она была включена, носит следы лихорадки и страданий; они придали чувствам автора, его жалобам бесконечно скорбный оттенок, отраженный в томительной тоске *Allegro*, взволнованной партии первой скрипки, печальной серьезности разработки. Но постепенно горизонт — сперва туманный — проясняется, сельский танец приходит на смену мрачным размышлениям. Как и в последних сонатах, вторая часть целиком развивается из начального мотива. Невидимый пастух играет изящную и гибкую мюзетту. Затем из самых недр Квартета возникает *Adagio*, благодарственная песнь божеству, «в лидийском ладу». В момент создания этой страстной музыки Бетховен полагает себя выздоровевшим — это символ признательности и в то же время молитва; мы видим его коленопреклоненным, со сложенными на груди руками; в мелодии, изложенной половинными нотами, слышатся слова, сначала произносимые медленно, затем все более торопливо, более пылко, когда недавний больной с новыми силами — *sentendo nuova forza* — предается радости, вновь обретая столь любимую им жизнь. Слово строфы из молитвенника, сопровождаемые ответами, повторяются *Adagio* и *Andante*, каждый раз со все более страстной убежденностью и, если только уместно говорить здесь о технике либо мастерстве, с еще большим богатством изобретательности. Эта часть Пятнадцатого квартета предвещает появление «Парсифаля»; во всяком случае, во всем творчестве Бетховена это произведение наиболее проникнуто искренним религиозным чувством, даже при сопоставлении с Мессой ре мажор. Без борьбы композитор не примет смерть, о которой он часто размышлял, если судить по письмам; из всех оставшихся сил он цепляется за существование; он благодарит божест-

во, позволившее ему бороться, написать в творческом порыве, еще не последнем, гармоничный и, как в молодые годы, пламенный финал. Но многие современники завершают свой жизненный путь: 7 мая 1825 года скончался Сальери, с которым он общался много лет. Бетховен не покоряется безропотно судьбе; он хочет творить дальше.

Недолго длится передышка, за которую он воздал благодарность в Канцоне.

Летом 1825 года он в слезах скорби сочиняет Каватину из Тринадцатого квартета си-бемоль мажор (соч. 130). Вот, заявляет Шиндлер, «чудовище камерной музыки». Партитура была написана осенью и зимой того же года.

...Рыдания, жалоба,— как всегда, сдержанная, но долгая, цепь надломленных порывов, усилия согбенного муками человека, который все же пытается устремиться к свету, последние содрогания на земле большой птицы, сраженной на лету. Подлинно трагический вопль отчаяния, кажущийся еще более тоскливым, после того как Квартет завершился вторым финалом, полным чисто цыганской грации и веселья. Бетховен, всего лишь за месяц до того шутивший с доктором Браунхофером, пишет теперь Карлу из Бадена 9 июня: «Постоянное одиночество лишь еще больше ослабляет меня; и действительно, моя слабость граничит с полным упадком сил». Он сказал скрипачу Карлу Хольцу, что плакал, когда писал Каватину,— «одно лишь воспоминание об этой пьесе вызывает у него слезы». Само количество набросков свидетельствует, в каких глубинах он пожелал черпать, чтобы извлечь мелодию, подобную источнику, бьющему из земных недр. Однако после завершения Квартета си-бемоль мажор осенью 1825 года произведение это, во всех шести его частях, предстало не только богатейшим по вдохновению, но в отдельные моменты, в некоторых фразах *Allegro*— это трепещущая жизнь, пляска радости. Нежность, вновь отраженная в нем,— не слабость агонизирующего. Живость, обузданное воображение, внезапные приливы энергии, героический характер, уже хорошо нам известный,— он уступит только смерти,— воодушевляют и утверждают сочинение, где разные планы распределены, как в мастерском произведении живописи. В *Presto* начинаются юмористические выходы; в полутенях вырисовывается слегка чувствительное *Andante intermezzo*; оживленными ритмами, заимствованными из старинного немецкого фольклора, подчеркнуты призывы к

танцу; грубоватые акценты переходят в отголоски и шепот. Музыкальный пейзаж так же разнообразен, как и в предшествующих сочинениях, но контрасты стали резче, выразительность — ярче, освещение — более таинственным. В своем первоначальном виде Квартет этот заканчивался большой фугой, где вновь чувствовался автор «Credo»; Артариа опасался впечатления, которое произвел бы на публику подобный контрапунктический труд; так возник новый финал.

В июне 1825 года Фрейденберг, друг Цельтера и Гёте, встретил Бетховена в Бадене и вступил с ним в длинную беседу на эстетические темы. Композитор, писавший в это время *Аллего* Тринадцатого квартета, столь богатое мыслью, столь тонко расцвеченное мечтами, снова говорит о Россини, без восторга, но и без злобы; он хвалит Спонтини и Людвигу Шпора, несмотря на его диссонансы. Но что общего между этими ремесленниками и поэтом Каватины? Он размышляет о наиболее смелых творцах, с которыми можно было бы сравнить его самого. При упоминании имени Баха Бетховен воодушевляется. «Не Бахом¹, Океаном должен был бы он называться за бесконечное свое богатство, неистощимое в сочетании звучностей и в гармонии... Выше всех виртуозов я ставлю органиста, если он мастерски владеет своим инструментом... В Вене одни лишь отжившие добиваются лучших мест... Богачи мира сего ничего не хотят сделать для искусства, потому что ничего в нем не смыслят». Внезапно разговор приобретает бурный характер, и можно этому не удивляться. Фрейденберг осмелился объявить Бетховену, что его «последние симфонии были непостижимо странными». «Выражение его глаз, — пишет собеседник, — выражение черт его лица ответили мне: «Что смыслишь ты, тупица, что смыслите все вы, невежды, критикующие мои сочинения? Вам не хватает порыва, смелых взмахов орлиных крыльев». Одним из первых Шуман распознал внутреннюю структуру последних квартетов, таких сложных с внешней стороны и таких простых, как только начинаешь слушать их без предубеждения, в особенности, если знакомство с последними сонатами уже подготовило слушателя к новым

●
¹ Bach — по-немецки значит ручей.

эмоциям. В эту пору Бетховен становится все более и более одиноким; с каждым днем здоровье его ухудшается. В октябре 1825 года некая англичанка (быть может, леди Клиффорд?), увидевшая композитора в Бадене, была испугана его худобой. Отныне он живет одной лишь силой духа и ради этого духа...

— В конце 1825 года,— рассказывает Герхард Брейнинг,— Бетховен покинул Крюгерштрассе и поселился в бывшем монастыре «Черных испанцев», «Schwarzspanierhaus». Монастырь этот, перестроенный в доходный дом, был когда-то потревожен указом Иозефа II, который распустил конгрегацию. Теперь это — длинное здание, неподалеку от городских укреплений. Ла Лоранси описал его вид в ту эпоху, когда Бетховен жил там: из квартиры композитора открывается вид по ту сторону крепостного вала, на форты и городские колокольни; можно разглядеть предместье Леопольдштадт и купы деревьев на Пратере. На стене одной из комнат портрет деда Людвиг напоминает о далеких временах Бонна. Целая комната занята кистями, сваленных на полу в кучу. В спальне два фортепиано, одно из них фабрики Бродвуда, подаренное Лондонским филармоническим обществом; на другом, фабрики Графа, стоит резонатор. Предметы домашнего обихода: колокольчик, чтобы звать служанку, черная денежная сумка, пюпитр некрашенного дерева, разговорные тетради, литография с изображением дома, где родился Гайдн. На крючках развешен гардероб композитора: шляпа, куртки, плащ с металлическими застежками, фрак зеленого сукна. На тумбочке две скрипки и слуховые трубки. Заветные книги: Гомер, Гёте, Шиллер, Шекспир, Кант, «Подражание...»¹ В рабочем кабинете шкаф с рукописями и партитурами, с секретным выдвижным ящиком, который обнаружили после смерти Бетховена; там были спрятаны семь банковских акций, предназначенных для Карла, письма к Бессмертной возлюбленной. Там он хранил самые драгоценные свои сувениры — утреннюю молитву, переписанную его отцом, Гейлигенштадтское завещание, портреты Джульетты и графини Эрдеди. На стене — портрет Терезы. Вещицы, дорогие по воспоминаниям. повсю-

¹ «Подражание Иисусу Христу», богословский трактат Фрависка Ассиизского. — *Прим. ред.*

ду, например, жилет из кроличьей шерсти, который когда-то прислала ему Лорхен. Сочинения И. С. Баха, Гайдна, Палестрины. Письменный стол загроможден: на нем стаканы и бутылки, статуэтки, среди них медный подсвечник с фигуркой Брута. Перед композитором, на его рабочем столе, всегда находилось египетское изречение: «Я тот, кто есть». Брейнинги живут напротив, в красном доме, принадлежащем князю Эстергази. Счастливое совпадение, вновь сблизившее бывших старых друзей. Произошло полное примирение со Стефаном Брейнингом и Шиндлером.

Несмотря на болезнь и невзгоды, Бетховен живо заинтересован кампанией, которую ведет аббат Максимилиан Штадлер, чтобы защитить от Готфрида Вебера память и творения Моцарта¹. «Во все времена,— пишет он Штадлеру 6 февраля 1826 года,— я причислял себя к самым горячим поклонникам Вольфганга и останусь им до своего последнего вздоха». Исключая конец лета 1826 года, композитор не мог покинуть Вену.

Квартет си-бемоль мажор впервые был исполнен в марте 1826 года; две части вызвали аплодисменты, но критик «Музыкальной газеты» нашел в этом сочинении «вавилонское столпотворение»; он высказывал сожаление по поводу «резких противопоставлений».

В мае 1826 года Бетховен закончил ослепительный Квартет до-диез минор (Четырнадцатый, соч. 131); в октябре он отослал его из Гнейксендорфа издателю. Его новый друг Хольц рассказывает, что «во время сочинения трех произведений, предназначенных для князя Голицына, Бетховен был одержим таким изумительным количеством мыслей, что стал писать,— так сказать, против своей воли,— до-диез минорный и фа-мажорный квартеты». «Дорогой мой,— говорил он своему новому приятелю,— мне пришло на ум еще несколько идей, из которых я хочу извлечь выгоду». Шиндлер,— он не любил Хольца, своего соперника в привязанности к композитору,—



¹ Композитор и теоретик Готфрид фон Вебер (1779—1839) в 1826 году выступил со статьей, в которой оспаривал подлинность «Реквиема» Моцарта. В возникшей дискуссии о «Реквиеме» в числе прочих принял участие композитор Максимилиан Штадлер (1748—1833), состоявший в личной дружбе с Моцартом и Гайдиом. Он обоснованно защищал подлинность «Реквиема». — *Прим. ред.*

presto

moderato

Vier Jahre auf Eures Trübsal sind die letzten Notizen,
 als Beethoven's kranke Seele sich zum letzten Male
 aus jener Welt in meine Briefe geschrieben.

Ch. Beethoven

Последняя нотная запись Бетховена

который, кажется, мало что понял в последних квартетах, все же замечает, что никогда Бетховен не проявлял большого старания, конструируя и развивая мелодии; в доказательство он приводит многочисленные наброски *Andante*. Воздержимся от попытки раскрыть точный план сочинения. Как поведал сам автор, произведение это было сделано из «кусков, украденных здесь и там». Украденных у самого себя. Целыми охапками срывал он последние поэтические цветы в саду воображения, в любое время дня, при любом освещении и даже под покровом ночи.

Четырнадцатый квартет открывается захватывающим — даже, если угодно, странным — вступлением, написанным в фугированном стиле; и о нем можно говорить как о предвестнике «Парсифаля». Менее чем за год до смерти Бетховен наглядно показал, что его музыкальное воображение сохранило всю свою плодovitость; скорее он грешит избытком, излишеством, нежели скудостью. Слушая Квартет до-диез минор, спрашиваешь себя с изумлением, до каких пределов дошло бы дерзновение творца, если б ему даровано было еще несколько лет жизни. Одно лишь *Allegro molto vivace* — это целая музыкальная поэма, изящная, капризная, вызывающе оригинальная. В *Andante* и его вариациях музыкальный лиризм достигает едва ли не безграничного богатства формы, не доступного словесной поэзии; музыкальная выразительность отражает малейшие изменения, тончайшие оттенки мысли. Вспоминаются стихи, в которых Грильпарцер, развивая взгляды Новалиса, подытоживает свои размышления о могуществе музыки: «Владыка жизни, в своей мудрости, создал дневной и ночной миры. Поэзия — его день, во всем его лучезарном великолепии; музыка — ночь, раскрывающая нам иные миры». Перед тем как покинуть нас, Бетховен дает здесь, быть может, наиболее выразительный пример, утверждающий превосходство искусства, которому он посвятил себя; первоначальный росток, идея, развивается, расчленяется, преломляется, следуя сокровенным законам любого творчества; при каждом из этих изменений, при перемене тональности, ритма, тембра, у нас создается новое впечатление, либо мы внушаем себе это. Но в дальнейшем мы не спускаемся с вершин чистого духа. Человек, вкушивший восторженность этой музыки, свободен и спасен навсегда, он отныне повелевает самим собой и своим внутренним миром.

В последней, шестой, вариации *Andante*, напевной, словно канцона, в зыбком движении нам слышится молитва; страшные видения возникают на этом фоне. Вагнеровский комментарий к финалу завоевал себе славу. «В ми-мажорном *Presto* Бетховен вопрошает жизнь и словно спрашивает себя самого (*Adagio*, $\frac{3}{4}$), должен ли он представить эту жизнь в танцевальной мелодии: краткое, но смутное раздумье, — словно размышляя, он погрузился в глубины своей души. Молния вновь открыла перед ним картину вселенной. Он пробуждается и начинает играть на скрипке — мир не слышал еще ничего подобного (*Allegro finale*). Это пляска мироздания; дикое наслаждение, скорбная жалоба, восторг высшей любви, радость, неистовство, сладострастие и страдание; молнии бороздят небо, грохочет гром. Над всем этим — гигантский музыкант, он преодолевает и укрощает все; горделивый и уверенный, он ведет нас в бездну. Он подсмеивается над собой; ибо для него это волшебство было всего лишь игрой. И тогда ночь подает ему знак: день завершился».

Шестнадцатый квартет, фа мажор (соч. 135), был начат летом 1826 года и закончен в конце сентября. Бетховен сочинял его очень быстро; всего лишь за несколько дней до кончины, 18 марта 1827 года, он посвятил Квартет Иоганну Вольфмайеру. Он полагал, что сумеет еще работать и творить. «Я надеюсь, — говорил он Вегелеру, — снова дать миру несколько больших произведений, а затем, подобно состарившемуся младенцу, закончить мой земной путь среди нескольких добрых людей». Он узнал о смерти Вебера, последовавшей в ночь с 4 на 5 июня 1826 года в Лондоне, спустя несколько дней после первого представления «Оберона». Шестнадцатый квартет — не прощальное сочинение: осенью 1826 года был написан новый финал Тринадцатого квартета; это последнее полностью законченное бетховенское произведение. Приближимся к нему с благоговением. Здесь, в волнующей форме, словно подведен лаконичный итог всему вдохновенному искусству Бетховена. Вот легкое *Allegretto*, в котором столько фантазии, неожиданных находок и грации, где вновь оживают уже такие далекие воспоминания о Гайдне: увядшая роза, прежде чем лепестки ее стали осыпаться, вдруг посвежела и распустилась в последний раз. Никаких следов ослабления творческой изобретательности; в пятидесяти первых тактах — шесть различных мелодий.

В *Vivace*, сквозь игру приглушенных звучностей, под покровом свободного и уверенного мелодического рисунка, просвечивают смелые находки, которые возмутили иных критиков или робких слушателей; однако их подхватят Шуман, Шопен и Вагнер. Содержание *Lento* композитор раскрыл сам: *Süsser Ruhegesang, Friedengesang* — сладостная песнь покоя, песнь мира. Не личные наши чувства, а признания эскизной тетради заставляют искать в этом как бы последний призыв Бетховена, его последний гимн, проникнутый свойственной ему просветленностью, — ничто иное, как умиротворенная скорбь. За душу хватающее произведение, где композитор, казалось, с трагическим спокойствием, — *Cantante tranquillo*, — пишет он, — возвестил о своей надвигающейся смерти; надо советовать слушать это сочинение тем, кто говорит нам об упадке или непонятности бетховенского творчества. Он собирается с мыслями, обращается к воспоминаниям, горестям; все страстные чувства, заключенные в его жизни, без ложного пафоса, с целомудренной сдержанностью выражены в этих фразах, наполненных подавленными рыданиями, в жалобах, которые завершаются мольбами, в мелодиях скрипки — человеческий голос ничего не мог бы добавить к ним. *Lento* из Шестнадцатого квартета остается духовным заветом пламенного гения. Какое существо, наделенное сердцем, могло бы услышать это прощание и не содрогнуться?

Много рассуждали по поводу «*Muss es sein? Es muss sein*»¹ в финале. Шиндлер предлагает считать это отзвуком небольшого драматического происшествия, вызванного просьбой о деньгах. Шлезингер утверждает, что Бетховен хотел выразить здесь свою тревогу, так как нужда заставила его писать именно данное произведение вместо другого, о котором он мечтал. Мы не думаем, чтобы противоречие между обеими версиями было серьезным. Мы видели, сколько музыкальных замыслов возникло в воображении композитора еще и в эту пору. Можно поверить Шлезингеру, когда он цитирует по памяти утерянное письмо Бетховена: посылая ему Квартет фа мажор, Бетховен жалуется, что вынужден был писать это произве-

●
¹ «Должно ли это быть? Это должно быть» (нем.).

дение не без усилий, ибо в голове у него были более значительные замыслы и, в частности, его Десятая симфония. Однако принуждение не помешало свободе вдохновения, столь же гибкого, как и всегда, но в некоторые моменты порождающего неожиданные гармонии; в этих последних страницах бетховенская самобытность утверждалась в смелых дерзаниях; они стали достоянием будущего.

XV



Конец

В августе 1826 года Карл покушался на самоубийство; если верить Шиндлеру, причиной было то, что племянник провалился на экзаменах. Приехав в Баден, он отправился к развалинам Рауэнталя и выпустил две пули себе в голову, не причинив иного вреда, кроме легкой царапины. Раненого отвезли в главную венскую больницу. Скандал был большой, вмешались судебные власти и полиция. Во имя убеждений, от которых Бетховен никогда не соглашался отречься, он простил Карла. «Будьте уверены,— писал он советнику магистрата Чапка,— что человечество даже в падении своем остается для меня священным». Он осуждал дурное влияние своей невестки. В августе 1826 года он снова пишет тому же советнику: «Невозможно согласиться, чтобы он сблизился со своей матерью, крайне испорченной особой; столь плохой, злобный, лживый характер этой женщины, тот факт, что она побуждала Карла вытягивать у меня деньги, та возможность, что она делила с ним эти суммы, а также действовала заодно с распутным приятелем Карла, скандал с ее

дочкой, отца которой все еще разыскивают, и, наконец, предположение, что у матери Карл мог бы завести знакомство с девушками отнюдь не добродетельными,— все это оправдывает мои заботы и мое ходатайство». И вновь Бетховен умоляет этого негодяя прийти «к верному сердцу его отца». На конверте отправленного им письма написаны на плохом французском языке две трогательные фразы: «Если вы не придете, вы убьете меня наверно. Прочтите письмо и оставайтесь у себя дома; будьте уверены, что все это останется между нами». Брейнинги утешали его, как только могли.

24 сентября 1826 года, в день именин маленького Герхарда, композитор завтракал со своими старинными друзьями и вместе с ними совершил прогулку в Шенбрунн. «По поводу аллей, подстриженных так, чтобы их обрамляли как бы стенки, по французской моде,— пишет Герхард,— Бетховен заметил: «Крайне неестественное искусство вроде старинных платьев с фижмами! Мне хорошо лишь на лоне свободной природы!» — Мимо нас прошел солдат-пехотинец. Тотчас же он сделал саркастическое замечание: «Раб, который продал свою свободу за пять крейцеров в день».

Летом 1826 года издатель Днабелли заказал ему струнный Квинтет (в точности неизвестно, для каких инструментов произведение предназначалось). До-мажорное *Andante maestoso* из этого квинтета было закончено и даже награвировано. *Andante* было издано в Вене в 1840 году, под названием «Последняя музыкальная мысль Бетховена»¹. К последним месяцам жизни композитора, вероятно, относится ариетта «Поцелуй» (соч. 128) и *Rondo a capriccio* (соч. 129).

Осенью 1826 года Бетховен провел около двух месяцев в поместье своего брата, в Гнейксендорфе. Еще из Вены 7 октября он написал Вегелеру, чтобы поблагодарить его за письмо, присланное Лорхен. Его комнату побелили, и это доставило ему удовольствие, так как он оставался в постели. Он рассказывает о посещении Спикера, библиотекаря прусского короля: монарх поручил ему принять посвящение Девятой симфонии. Спикер рассказал об этой



¹ Это издание было осуществлено в виде переложения для фортепиано. — *Прим. ред.*

встрече: по его словам, композитор был «весел, раздражался громким смехом при остротах, проявил хорошее расположение духа человека бесхитростного, ко всем относящегося с полным доверием». Бетховен преподнес королевскому посланцу рукопись, которая хранится в Берлинской библиотеке (исключая шесть страниц, принадлежавших Шарлю Малербу). «Я стою на том же,— заявил он Вегелеру,— *Nulla die sine linea*¹, и если я даю Музе поспать, то лишь для того, чтобы она пробудилась более сильной». Вспоминая о прошлом, он орошает свое письмо слезами. 13 октября он водворился в Гнейксендорфе, откуда послал Шотту метрономические указания для Девятой симфонии и Квартета до-диез минор. «Местность, где я нахожусь теперь,— добавляет он,— в какой-то мере напоминает мне рейнский край, который я покинул еще в пору моей юности и так горячо желаю повидать вновь». Сто двадцать первая разговорная тетрадь позволяет наблюдать Бетховена и в Гнейксендорфе. «Не хочешь ли яич всмятку?— спрашивает брат или невестка.— У меня здесь Республика. Глазам твоим будет тут лучше, из-за чистого воздуха». Однако вскоре можно заметить, что беседы принимают раздраженный характер. «Я предлагаю тебе оставить меня в покое,— заявляет его собеседник (стр. 6, 122-я тетрадь).— Если ты хочешь уехать, уезжай. Если ты хочешь остаться, оставайся. Но я прошу тебя не мучить меня так, как ты это делаешь. Напоследок тебе придется раскaiваться в этом, так как я могу вытерпеть многое, но не сверх известной границы. Ты сегодня уже сделал твоему брату сцену без всякого основания. Ты должен подумать о том, что другие — тоже человеческие существа». Окружающие жалуются на его «вечные несправедливые упреки». Интересуются музыкальными делами. В тетради записано сообщение «Венской газеты» о том, что французский король наградил Россини орденом Почетного легиона по случаю премьеры его оперы «Осада Коринфа». Бетховен спрашивает о Керубини. «Он ничего больше не пишет»,— отвечает брат. «Если ты сочинишь оперу,— добавляет Иоганн,— и пошлешь ее королю Франции, ты также, безусловно, можешь ждать чего-либо

¹ Ни дня без строчки (лат.).

значительного... Этот орден обеспечивает личную пенсию, как орден Марии-Терезии». И беседа продолжается. Бетховен хочет знать, кто основал орден Почетного легиона; ему отвечают, что Наполеон. Один из собеседников знает офицеров, которые удостоены этой награды, благодаря чему получают ренту.

Отдельные фразы написаны по-французски, если только можно назвать это французским языком: «Как относитесь вы к тому, что девочке не дают кофе, прежде чем не окажется пустой чашки, чтобы не сломать новую чашку, которых на комоды много?»

О недолгом пребывании в Гнейксендорфе рассказано также в нескольких заметках, написанных анонимным сотрудником «Deutsche Musikzeitung», быть может, доктором Францем Лоренцом. У Бетховена такой скромный вид, что когда он сопровождает своего брата Иоганна с визитами, его принимают за слугу и предлагают выпить стаканчик. К нему в услужение приставили славного парня Михеля Кренна, к которому он привязался. Утром он встает около половины седьмого и усаживается за свой рабочий стол; слышно, как он отбивает такт, тихонько напевает. В половине восьмого завтракают все вместе. Затем композитор отправляется на прогулку; он обходит поля, иногда начинает кричать; то он медленно бредет, то быстро шагает; внезапно останавливается, чтобы набросать что-то в записной книжке. В половине первого—обед. Около трех часов — новая прогулка до самого захода солнца. Доктор Ваврух рассказывает, что часто видели, как он писал, сидя на склоне лесистого холма; часами оставался он на открытом воздухе под снегом, невзирая на свои недуги, несмотря на опухшие ноги. После ужина Бетховен удалялся в свою комнату и работал до десяти часов. Один лишь Михель Кренн пользовался его доверием; старый музыкант никак не может сговориться ни со своим братом, ни с невесткой; даже крестьяне принимают его за сумасшедшего,—его возбужденные жесты пугают быков, возвращающихся с пахоты. Иоганн, тщеславный Иоганн, писавший на своих визитных карточках «землевладелец», даже не пытается защитить его от насмешек местного старосты или врача. Он не прощает брату того, что считает сумасбродством.

В этой обстановке в ноябре Бетховен сочиняет новый финал Тринадцатого квартета (соч. 130) на тему, полную

радости,— чтобы заменить им большую фугу; в едином порыве пишет он эти страницы, такие простые, блистающие остроумием и бодростью духа; жизнерадостная мелодия вырисовывается на фоне гитарного аккомпанемента альты. Финал этот — словно напоминание о прошлом, о молодости, о временах Гайдна. При более утонченном мастерстве вдохновение остается столь же свежим, как и в былые годы; это произведение вызывает в памяти образ Моцарта и в равной мере возвещает нам Шумана. Одного лишь ф и н а л а достаточно, чтобы увидеть, какая независимая, щедрая и властная мысль по-прежнему жила в изможденном теле Бетховена. Вот почему музыка эта священна для тех, кто верует во всемогущество духа.

Но в последний день ноября приходится покинуть Гнейксендорф, где в меланхолическую осеннюю пору композитор собрал последние свои мелодии. Брат отказался проводить его до Вены; он уехал в тележке молочника вместе с племянником, которому полиция, кстати говоря, запретила пребывание в столице. В пути пришлось заночевать в жалкой комнате, на постоялом дворе, без двойных рам, в сырую и холодную погоду. Он простудился, стал кашлять, жаловался на жажду, боли в боку. В Вену прибыл лежа в телеге, изнуренный, продрогший. Из-за небрежности Карла ему пришлось дожидаться врача в течение нескольких дней. Наконец, доктор Ваврух, извещенный едва ли не случайно, навестил его, в «Доме черных испанцев», и нашел воспаление легких; больной дышал с трудом и харкал кровью.

Благодаря 123-й разговорной тетради мы присутствуем при консультации профессора Вавруха. Карл записывает и передает больному вопросы врача. «Страдаешь ли ты геморроем? — Болит ли голова? — Дыши медленно. — С каких пор у тебя вздутый живот? — Много ли выходит мочи? Без затруднений? — Ноги не опухли? — У тебя никогда не было кровотечения? — Не чувствовал ли ты озноб перед этим приступом?» Сам профессор записывает в тетради, что он рад быть приглашенным к Бетховену и засвидетельствовать ему все свое восхищение; все возможное будет сделано, чтобы поскорее облегчить его состояние. Прежде чем удалиться, врач дает различные наставления. «Постарайтесь пропотеть». Он рекомендует теплый чай, запрещает пить воду, прописывает лекарственное питье, велит положить на живот больного компресс, смо-

ченный можжевелевой водкой. Вся сцена предстает перед нами в мельчайших подробностях. Можно различить даже суетливую беготню взад-вперед некоей Тэклы,— очевидно, служанки.

Карл возражает против упреков, которыми дядя осыпает его. «Я не совершил никакой ошибки»,— говорит он. Чтобы развеселить больного, Шиндлер рассказывает о некой леди Клиффорд [sic!], с которой он виделся в октябре: она любит Бетховена и давно искала встречи с ним. «Она еще очень молода и очень красива,— добавляет Шиндлер,— это ученица Мошелеса». Говорят о недавно скончавшемся Вебере. «Он выглядел довольно постаревшим, когда приехал в Лондон,— рассказывает вновь обретенный фамулус,— говорят, он был до того упрям, что не хотел признавать опасности своего состояния. Даже в самые последние дни он не выносил, чтобы кто-нибудь находился у него в комнате и ухаживал за ним». 2 января 1827 года Карл зачислен младшим офицером в пехотный полк № 8 эрцгерцога Людвига. С этих пор возле Бетховена, чтобы заботиться о нем, остаются глупец-брат Иоганн, Брейнинги, Хольц и неизменно преданный Шиндлер.

Андре Хевеси приводит в своей книге его беседу с маленьким Герхардом фон Брейнингом, бойким десятилетним ребенком, который пытается развлечь Бетховена, помочь ему. «Тебя мучают клопы, из-за них ты каждый раз просыпаешься. Я принесу тебе что-нибудь, чтобы прогнать их»,— пишет мальчуган.

На странице 13а 124-й тетради Хольц одним лишь словом «Терпение!» предлагает больному потерпеть: он приносит известие об успехе Квартета до мажор (вероятно, соч. 59 № 3) и Симфонии (возможно, Седьмой). «Начало первого Allegro было сыграно вполне точно». Он отмечает несколько ошибок флейтиста в скерцо (неверная фразировка). «Давали Увертюру Карла Черни, его первый опыт для большого оркестра. Там слышны целые куски из ваших симфоний». Кто-то из посетителей предупреждает композитора, что его новый приятель Хольц пьет весьма изрядно. На странице 8б 125-й тетради Бетховен записал своей рукой: «Muss es sein?» («Должно ли это быть?»). Шиндлер повторяет эти же слова на стр. 12б. Дальше заметка по-французски: «Большая fuga, то свободная, то строго разработанная; частично свободная;

частично строго разработанная». По-видимому, эта запись была сделана в момент обсуждения заголовка соч. 133. Посещения врача прерывают эти беседы. Профессор Ваврух осведомляется: «От кофе вам стало лучше?» В тот же день состояние больного заставило доктора прийти во второй раз. Хозяйственные неурядицы осложняют положение. Тэкле отказали от места. Тетрадь 126-я дала возможность проследить за операцией прокола 18 декабря. Хирург пишет: «Слава богу, все кончено.— Вы уже почувствовали улучшение? — Если Вы чувствуете себя плохо, надо сказать мне об этом.— Вы ощутили укол? — Начиная с сегодняшнего дня, солнце поднимается выше». Другим почерком дописано: «God save you!» («Храни вас бог!»). Перед тем как уйти, врач прописал миндальное молоко и предложил пациенту лежать на боку. Немало огорчений доставляли Бетховену разговоры о том, что он заболел водянкой из-за злоупотребления выпивкой. Он умоляет Шиндлера и Брейнинга опровергать эти сплетни и «позаботиться о том, чтобы его нравственная жизнь не была запятнана».

Мы следим за этапами агонии. Но никто не сможет рассказать, какая болезненная внутренняя борьба происходит между слабейшими телесными силами и могучим духом, всего лишь несколько месяцев назад создавшим чудесное *Andante* из Пятнадцатого квартета. Можно представить себе, какие это были припадки возмущения, внезапные порывы воли, неистовой энергии, приливы неизменно живых мыслей, порой, быть может, веселых, и затем — покорность судьбе, подобная той, что прозвучала недавно в незабываемой фразе альты. Какую же сокровенную элегию поет он теперь себе самому?

В середине декабря тенор Людвиг Крамолини пришел со своей невестой, певицей Нанеттой Шехнер, навестить композитора; измученный, он лежал в постели. Бетховен приветливо принял влюбленную чету и попросил их спеть. Шиндлер сел за фортепиано, но тщетно пытался Людвиг исполнить «Аделаиду»: волнение сковало его. «Пойте же,—говорил ему Бетховен,—увы, я ничего не слышу, но я хочу видеть, как вы поете!» Нанни выбрала большую арию Лсоноры; Бетховен, пожирая ее глазами, отбивал такт. «У Мильдер не было такого чувства, как у вас; это видно по вашему лицу!» Он поблагодарил артистов, обещал написать для них оперу и, утомленный этим усилием,

отвернулся к стене. Было слышно его болезненное хрипение.

Доктор Ваврух описал кратковременные улучшения, приступы гнева у пациента, когда ему не оказывали должного внимания, страдания, на которые он жаловался, развивающийся отек ног, ночные удушья.

3 января 1827 года композитор, уверившись в приближении смерти, после долгих споров,— о чем свидетельствуют тетради,— объявил своего племянника Карла единственным наследником своего имущества: семь банковских акций и небольшая сумма наличными. Он назначил душеприказчиком доктора Баха и дал ему в помощники надворного советника Брейнинга. Болезнь прогрессировала, несмотря на четыре прокола, произведенных врачами. И все же Бетховен проявляет терпение и охотно говорит о выздоровлении. Он подшучивает над хирургом Зейбертом, сравнивая его с Моисеем, исторгнувшим воду из скалы. Старый друг доктор Мальфатти приглашен для консультации; зная склонность Бетховена к спиртным напиткам, он разрешил больному холодный пунш. По крайней мере в течение нескольких дней ему лучше; он мечтает закончить ораторию «Саул и Давид», с удовольствием отведывает понемножку «Гумпольдскирхен», присланное каким-то соболезнующим приятелем. Надо полагать, что отныне врачи сочли своего пациента обреченным; больше они не пытаются противоречить его желаниям и вкусам, развившимся за время постоянного общения с Хольцем. В иные часы Бетховен обретает надежду. «Нет худа без добра»,— пишет он Вегелеру 17 февраля. На самом же деле он принужден диктовать свои письма.

Гуммель пришел повидаться с ним и застал его вставшим с постели, небритым, в длинном халате и высоких сапогах. Бетховен был в ссоре с ним, как и со многими другими; но сколько общих воспоминаний соединяли обоих музыкантов, едва ли не ровесников! Отец Иоганна Непомука был капельмейстером в театре Шиканедера, так что ребенком он знал Моцарта. Подобно Бетховену, Гуммель занимался у Альбрехтсбергера и Сальери; одно время замещал папашу Гайдна в капелле князя Эстергази; потом он приехал в Вену, где слонялся в поисках какой-нибудь работы. Теперь Гуммель, увенчанный лаврами, вернулся из Веймара; недавно он побывал в России, куда ездил в свите великой герцогини Марии Павловны. Бет-

ховен расспрашивает своего гостя о Гёте; снова он раздражается по поводу опустошений, произведенных итальянской оперой; с горечью признается он, что так и не сумел жениться. «Ты,—говорит он Иоганну Непомуку,—ты счастливее, у тебя есть жена, она заботится о тебе, любит тебя! А я, несчастный!..» И он глубоко вздохнул. В его квартире был тайник, где он хранил портрет Джульетты. Несмотря на все, что он написал о ней, это была его первая любовь. Несомненно, он вспоминал и о прогулках по Вене с юными Брунсвиками, шалунями, и о весенней поре в Коромпе.

Гуммеля сопровождал его ученик Фердинанд Гиллер, вскоре поселившийся в Париже и ставший одним из лучших исполнителей Бетховена. Он был в близких отношениях с Шопеном, Листом и Берлиозом. Молодой пианист подтвердил рассказы своего учителя и добавил, что больной резко критиковал венцев и австрийское правительство. Вплоть до конца Бетховен сохранял свой саркастический ум. «Так напиши же сборник песнопений и посвети его императрице»,—сказал он Гуммелю.

Кто-то из посетителей записал на стр. 4а 134-й тетради 11 февраля: «Вчера Черни играл Первое трио ре мажор соч. 70 [одно из трио, посвященных графине Эрдеди], которое имело очень большой успех... В нашем обществе мы в третий раз репетировали последнюю Симфонию вашего сочинения, а потом, в первый раз, «Gloria» из вашей последней Мессы. В Берлине исполнили Мессу целиком и Симфонию с очень удачным результатом. Профессор Цельтер разучил хоры с певцами; партию сопрано и партию альты пели мальчики. Присутствовал прусский король...» Как не волноваться, когда знакомишься с этими последними тетрадями, этими листками грубоватой бумаги, побывавшими перед глазами умирающего композитора, листками, которых касались его руки, дневником, где с претензиями служанки и прозаическими высказываниями брата чередуются длинные, терпеливые отчеты Шиндлера, заполнявшего целые страницы мелким, бисерным почерком, отрывки разговоров об искусстве или политике, о Стюартах и Бурбонах? Погода холодная, и надо покупать дрова. Каждый раз появляются счета; денег мало. Вопросы врача, касающиеся аппетита, сна, других подробностей, сопровождаются сообщением об исполнении Квинтета ми-бемоль мажор (соч. 16) у Шуппанцига. Больной

страдает все больше и больше, но по-прежнему его заботят все события внешнего мира, от которого он отрезан более чем когда-либо.

Мошелес остался преданным учеником. В конце февраля, 22 числа, Бетховен пишет ему по поводу одного предложения Лондонского филармонического общества. Долгое время он отказывался; теперь же, сломленный, пригвожденный к постели, мучимый плевроитом и водянкой, он соглашается, ибо «мог бы, к несчастью, оказаться в положении крайней нужды». Из 136-й разговорной тетради (стр. 176) мы узнаем, что Шиндлер просит его согласиться подписать просьбу, в которой нет ничего унижительного. «Я позаботился,—прибавляет Шиндлер,—чтобы письмо это было доставлено нескольким адресатам, так как Мошелес находится в плохом состоянии». И Шуберт страдал из-за нужды. Австрийское музыкальное общество хотя и вручило ему почетный дар в сто гульденов, но зато утеряло рукопись Гаштейнской симфонии. Князь Голицын воюет в Персии и позабыл уплатить за три квартета. «Чем буду я жить,—признается Бетховен сэру Джорджу Смарту в письме от 6 марта,—до того, как мне удастся собраться с силами, ныне полностью сломленными, чтобы пером своим обеспечить себе жизнь?» Человек, всегда столь гордый, становится просителем.

Он обращается к Англии за материальной поддержкой. Штумпф, добрый Штумпф, разве не прислал он Бетховену превосходное издание творений Генделя в тридцати четырех томах? Герхард фон Брейнинг подает ему в кровать том за томом. Он перелистывает их, размышляет над отдельными эпизодами, затем складывает у себя на кровати, справа. Вот такая музыка чарует Бетховена. Конечно, он ценит, любит и, когда это необходимо, защищает Моцарта, но Гендель — его божество. Прежде всего, он преклоняется перед ним за его благородный характер, бескорыстие, страсть к труду, знаниям и культуре, за его отважную горячность, борьбу против судьбы. Более счастливый, чем Бетховен, Гендель сумел обрести в Англии мирную жизнь и возможность создавать свои сочинения со спокойной уверенностью. А как он добр! Разве не выступал он ежегодно с исполнением своего «Мессии» в пользу покинутых детей? Бетховен находил ободрение, размышляя о жизненном пути изумительного творца, создавшего наиболее могучие свои шедевры,—несмотря на мно-

жество недугов,—начиная с пятидесятишестилетнего возраста. Да и сам он, измученный болезнью гений, твердо надеется, что еще будет сочинять. Ему сообщают, что последний его Квартет не заинтересовал венцев. «Когда-нибудь он понравится им,—отвечает Бетховен.—Я пишу, как мне заблагорассудится». Он мечтает о Десятой симфонии, хотел бы написать «Реквием», музыку к «Фаусту» и даже фортепианную школу. Рядом с его кроватью поставили литографию—вид дома, в котором родился Гайдн. При взгляде на картинку в его сознании всплывают воспоминания о Бонне, чердачной комнатке, где родился он сам. В те дни, когда ему немного лучше, он спорит с Шиндлером о «Поэтике» Аристотеля, о «Медее» Эврипида или о смысле своей собственной музыки. Следуя романтической моде, он хотел бы поставить заголовки к своим произведениям. Шиндлер отговаривает его, ибо «музыка не должна и не может где бы то ни было давать направление чувству». В последней разговорной тетради (№ 137) Шиндлер просит извинения: он отсутствовал несколько часов из-за репетиции «Семирамиды»; он не мог достать Плутарха, потому что в библиотеке сочинения этого писателя разобраны; но он принес Эпиктета. Известно, что композитор любил комментировать и применять к самому себе доктрины стоиков. В последние недели он читал Вальтера Скотта, но возмущен, что писатель этот сочиняет ради денег. Он возвращается к своим старым древнегреческим друзьям: Гомеру, Плутарху, Платону. Просматривает сочинения Шуберта и восхищается ими. Делает наброски для *Andante* из Квинтета.

В середине марта тревога снова овладевает им. «Что будет со мной,—диктует он в письме к Мошелесу,—что будет со мной, если это продолжится еще некоторое время? Поистине, жестокая участь выпала на мою долю. Но я покоряюсь судьбе и только неустанно молю бога, чтобы он выразил свою божественную волю и охранил меня от нужды, пока здесь при жизни я еще обречен на смертные муки». Филармоническое общество откликнулось на призыв несчастного; прежде чем устроить концерт, о котором он просил, ему послали чек на сто фунтов стерлингов, то есть тысячу флоринов на австрийские деньги. Народ купцов проявил себя более великодушным, чем дворянские страны. 18 марта Бетховен с волнением благодарит. «Его

средства до такой степени иссякли,—писал Шиндлер Мошелесу,—что он принужден был экономить на своей пище». Он испытывает некоторое чувство стыда, принимая такое благодеяние. Издавна нам известна его щепетильность. «Скажите этим благородным людям,—поручает он Мошелесу,—что, если бог вернет мне здоровье, я приложу старания воплотить в моих сочинениях чувства признательности, я отдам себя на волю общества и напишу то, что оно пожелает. Целая симфония в набросках лежит на моем пюпитре, также и новая увертюра и другие вещи». Казалось, эта поддержка вновь придала ему бодрости. Записочка Шиндлеру, датированная 18 марта, подтверждает подобное предположение: «Чудо, чудо, чудо! Высокоученые господа побиты оба. Только знания Мальфатти спасут меня».

Чек Филармонического общества пришел вовремя. Больной слабел. Ваврух рассказывает, что с того дня, как Мальфатти разрешил ему пунш, он злоупотреблял этим напитком. «Спиртные напитки вызывали вскоре сильный прилив крови к голове; он дремал; появлялась икота, как у опьяневшего человека; он начинал бредить, и иногда к воспалительной боли в горле присоединялась хрипота, даже полная потеря голоса. Он становился более возбужденным». Чтобы ухаживать за ним, Шиндлеру пришлось забросить все свои уроки и все дела. 20 марта Гуммель и Гиллер снова посетили Бетховена. Он отвечал им, но говорил лишь с трудом. Он сознавал свое состояние. «Скоро я буду там»,—прошептал он. Настало время, когда смерть призывала его, как юную деву Шуберта¹, уснуть в ее объятиях. И все-таки он мечтает о новых замыслах; он хочет отдать визит госпоже Гуммель, навестившей его; он размышляет о новой увертюре, которую собирается писать, и о Десятой симфонии. 18 марта он делает усилие, чтобы написать в заголовке Шестнадцатого квартета (соч. 135) имя своего друга Иоганна Вольфмайера. И тогда доктор Ваврух написал и дал ему прочесть несколько строк, чтобы известить о близком конце. «Бетховен прочел написанное с беспримерным самообладанием, медленно

●
¹ Имеется в виду песня Шуберта «Смерть и девушка» на текст Клаудиуса. — *Прим. ред.*

и задумчиво; лицо его преобразилось; он протянул мне руку, сердечно и серьезно, и сказал: «Позовите священника». Затем он умолк и, поглощенный мыслями, кивнул мне и дружелюбно сказал: «Скоро я вас снова увижу». Немного спустя, он исповедался с благоговейной покорностью, повергающей в вечность без боязни, и, обращаясь к окружавшим его друзьям, сказал: «Plaudite, amici! Finita est comoedia!» — «Рукоплещите, друзья! Комедия окончена!»

23 марта он сделал небольшую приписку к духовному завещанию в пользу Карла; изучая эти три строчки, чувствуешь, что разум его угасал. Он написал «мой кузен Карл» и «Nachlallasses» вместо «Nachlasses»¹. В тот же день Гуммель и Гиллер застали его в безнадежном состоянии, — жалкий, измученный, он еле дышал. По лбу его струился пот; госпожа Гуммель обтерла ему лицо своим батистовым платком, он остановил на ней благодарный взгляд. 24 марта в постскриптуме к своему письму Шиндлер сообщает Мошелесу, что смерть близка; больной еле говорит; как раз в этот день, около полудня, пришел священник. У Бетховена хватило еще сил поблагодарить от своего имени Шотта и англичан. В час дня слуга Брейнинга принес две бутылки рюдесгейма. «Жаль, слишком поздно», — прошептал он; это были его последние слова. набросок Иозефа Тельчера изобразил умирающего распростертым на кровати, с полузакрытыми глазами. Письмо Шиндлера к Мошелесу комментирует этот печальный рисунок. «Можно сказать, что уже в течение восьми дней он больше походит на труп, чем на живого человека... Он впал в какое-то оцепенение, голова склоняется на грудь, взор по целым часам устремлен на один и тот же предмет». Он редко узнает самых близких друзей и спрашивает об имени тех, кто находится перед ним. Множество людей приходит, чтобы увидеть его в последний раз; никто, однако, не проникает к нему, «исключая тех, кто достаточно жесток, чтобы не остережся потревожить умирающего человека». В воскресенье вечером, 25 марта, как говорится в письме Штрейхера к Штумпфу, он впал в беспамятство; врач провел возле него всю ночь. Агония была

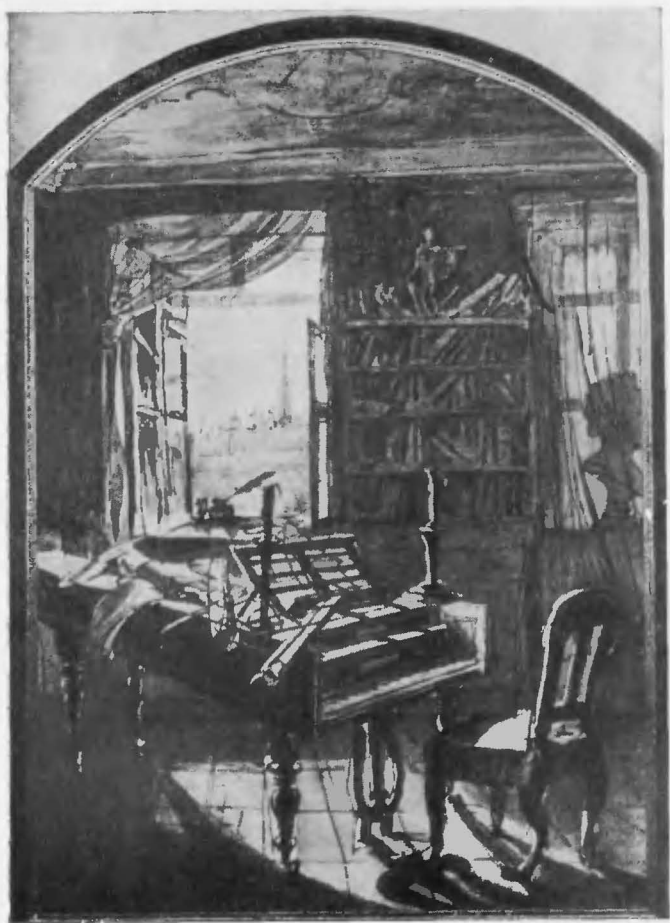
●
¹ Наследство (нем.)

ужасной; даже после потери сознания тело отчаянно боролось. Он умер 26 марта 1827 года, между пятью и шестью часами пополудни, в то время, когда снежная буря обрушилась на город. Судьба стучалась в двери. У его изголовья был лишь молодой Ансельм Хюттенбреннер, ученик Сальери, страстно одержимый музыкой и поэзией, фанатический поклонник Бетховена; этот самый Хюттенбреннер шесть лет тому назад аккомпанировал в знаменитом авторском концерте Шуберта, когда Фогль стремился раскрыть публике красоты «Лесного царя». Шиндлера не было при последнем вздохе; он отправился на кладбище выбирать место для могилы.

Ужасающая посмертная маска, снятая через несколько часов после кончины, передает муки долгой агонии; исхудавшее, изможденное лицо, резко очерченные губы, трагическая гримаса, в которой словно застыло жалобное стенание. Достаточно сравнить ее с маской, сделанной в 1812 году Францем Клейном, чтобы представить себе, сколько тревог доставили гениальному мастеру последние пятнадцать лет борьбы, страданий и неудач,—гению, которого поддерживали и ценили лишь немногие избранные, не больше. Теперь можно сказать, что старый пахарь отдыхает. Ничего не осталось от буйной копны седых волос,—целый лес над выпуклым широким лбом. Углубилась ямочка на подбородке; закрытый рот образовал простые, скорбные складки. Волнение окрашивало его лицо темным румянцем, теперь оно приобрело землистый оттенок.

Доктор Иоганн Вагнер, ассистент при Венском патологическом музее, произвел исследование тела (не будем пользоваться бессмысленным и варварским словом — вскрытие). Кожные покровы были усеяны пятнами, живот «вздут и типичен для водянки». Грудная клетка содержала около семи литров серовато-коричневой жидкости. Печень уменьшенная, доведенная до половины своего нормального объема, твердая, как бы кожаная, голубовато-зеленого цвета, покрытая гнойниками. Желчный пузырь содержал целый склад песка. Каждая почечная лоханка разветвлялась и была заполнена известковыми затвердениями величиной с горошину. Это характерные признаки *post mortem*¹ атрофического цирроза печени. В своем про-

●
¹ После смерти (лат.).



Комната Бетховена. Рисунок Лейбольда



Беттина Брентано. *Рисунок Арнима*



Гете



Бетховен и Гете в Теплице в 1812 году.
Картина Ромлинга



Венский конгресс. Картина Изабэ



Зал Редутов в Вене



Бетховен.
Гравюра Гефеля по рисунку Летронна. 1814.





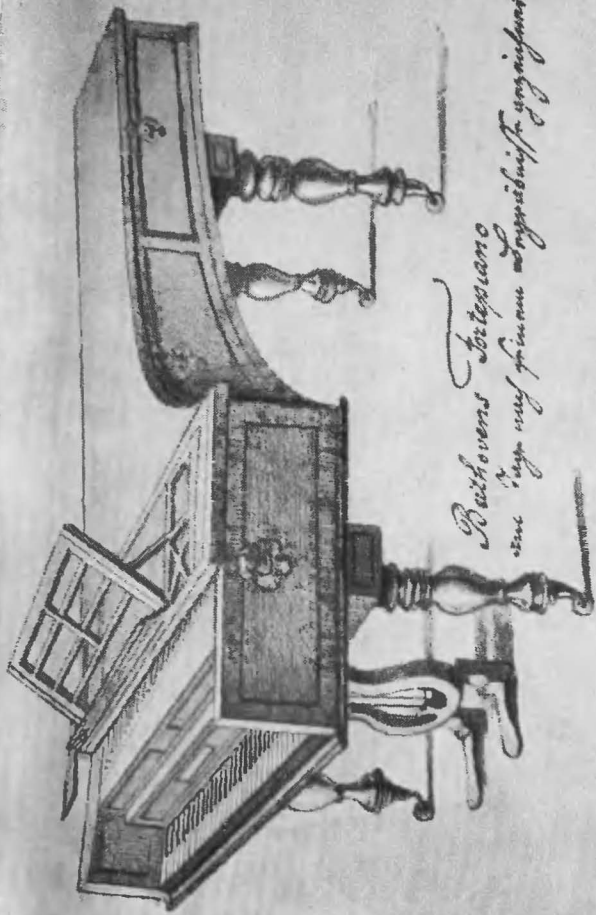
Дворец Разумовского в Вене



Бетховен.
Рисунок с натуры неизвестного художника



Бетховен.
Портрет работы Штиллера. 1819—1820 гг



Bachovens Fortepiano
wie auch unsern Orgelbauern



Фридрих Шиллер



Генриетта Зоннтаг



Каролина Унгер



Бетховен.
Портрет работы Редига. 1893 г.



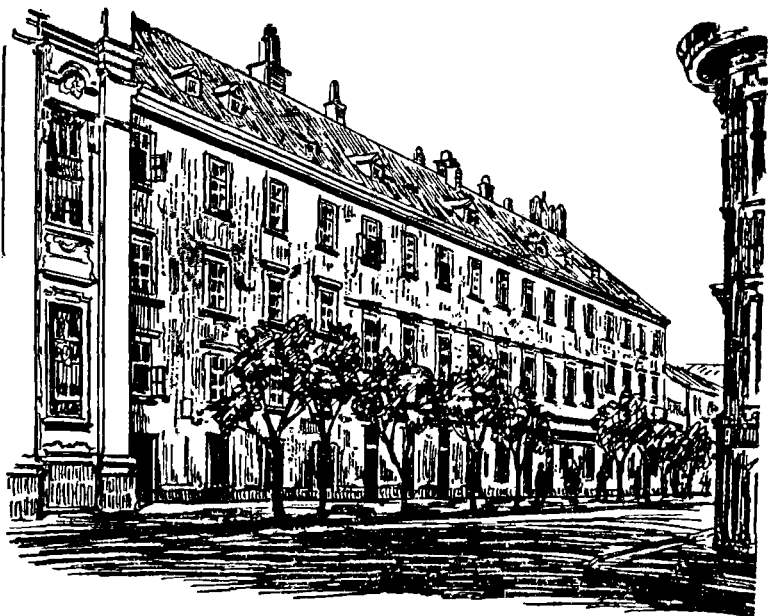
Антон Шиндлер



Памятник Бетховену в Гейлигенштадте работы Вейгля



Бетховен на смертном одре. Рисунок Тельчера



Дом, в котором умер Бетховен

токоле опытный врач тщательно описывает слуховой орган. «Ушной хрящ оказался большого размера и правильной формы. Ладьеобразное углубление и особенно конха — очень объемисты и в полтора раза глубже обычного. Различные углы и изгибы значительно выделяются. Наружный слуховой проход, по направлению к утолщенной барабанной перепонке, покрыт блестящими чешуйками. Евстахиева труба сильно утолщена — слизистая оболочка ее вздута — и по направлению к костной части несколько сужена. Перед устьем по направлению миндалин заметны рубцовые ямочки. Значительной величины клетки большого шиловидного отростка, не имеющего вырезки, выстланы гиперемированной слизистой оболочкой. Подобную же гиперемию можно отметить и во всем остальном веществе скалистей кости, пронизанном значительными сосудистыми ветками, особенно в области улитки, перепон-

чатая спиральная пластинка которой оказалась слегка покрасневшей».

На то, что осталось из денег, Шиндлер и друзья Бетховена устроили похороны, «приличные, но без пышности». Толпы собрались на откосах крепостного вала и на улицах, по которым должно было проследовать траурное шествие. Со времен Венского конгресса не видели такого стечения народа. За гробом шли Иоганн, Брейнинги и Шиндлер. Восемь капельмейстеров держали ленты от траурного покрова: Крейцер, Гензбах, Вюрфель, Эйблер, Вейгль, Гуммель, Йировец, Зейфрид. Тридцать шесть человек несли факелы, среди них поэты Грильпарцер, Каstellи, виднейшие артисты и музыкальные издатели Вены.

В дни юбилейных торжеств Шубертовское общество решило повторить весь церемониал похорон Бетховена в той самой церкви миноритов, куда сто лет назад было перенесено его тело. Ничем не примечательное здание, слишком разукрашенное позолотой. Впрочем, никто не разглядывал украшений. Мы услышали печальные песнопения, а затем надгробную речь Грильпарцера. Акварель Штебера, находящаяся в небольшом боннском музее, изображает траурный кортеж, которому предшествуют четыре тромбониста; затем идут регент хора, представители музыкальных обществ; оперные певцы несут гроб, вереница карет тянется мимо гарнизонной церкви, среди огромной толпы народа. На Альзерштрассе оркестр играл Похоронный марш из Сонаты ля-бемоль мажор. Слова *Miserere*, когда-то им самим вдохновенно положенные на музыку в Мессе, чередуются с торжественными мелодиями тромбонов; артисты с траурными нарукавными повязками несли букеты белых роз и лилий, словно отдавая последние почести тому, кто так любил природу. Шуберт шел за гробом. Возвращаясь с кладбища, он с двумя приятелями зашел в трактир. Первый бокал друзья подняли в память великого композитора, второй — за того из троих, кто умрет первым¹. Предчувствовал ли автор «Зимнего пути»,



¹ Это сообщение, сделанное Г. Брейнингом, оспаривается, так как в воспоминаниях Рандхартингера и Лахнера, которые, по Брейнингу, были участниками данной встречи, ничего об этом происшествии не говорится. — *Прим. ред.*

что вскоре отправится в иной мир, вслед за великим старшим своим современником? — 3 апреля в церкви августинцев в память Бетховена исполнили «Реквием» Моцарта; справедливая дань уважения тому, кто когда-то принес в последний дар зальцбургскому мастеру великолепный Квартет; знаменитый Лаблаш пел басовую партию. Тотчас же предложено было устроить концерт, чтобы собрать деньги на памятник. Тягостное событие тех дней: могильщик Верингского кладбища известил Шиндлера, что ему предложили тысячу флоринов за голову только что преданного земле композитора.

Из чувства справедливости Австрия пожелала присоединить к драгоценной памяти Бетховена и теплое воспоминание о Грильпарцере; на выставке в ратуше ему был отведен целый зал, увешанный его портретами в различные годы жизни. Всмотриваюсь в очаровательный облик юноши с белокурыми волосами и светлыми глазами на миниатюре Даффлингера; узнаю в нем человека, которому посвятил свою превосходную книгу Август Эрхард. Вот чистейший венец, он на двадцать лет моложе Бетховена, воспитывался в строгих семейных традициях, в либеральном духе эпохи Иозефа II; он столько же музыкант, сколько и поэт, и более чем кто-либо способен постигнуть могущество гения, чья жизненная борьба проходила у него на глазах. Франц Грильпарцер также преклоняется перед Гёте. В его драме «Родоначалница» много сложных символических образов; стремясь отразить конфликт между искусством и жизнью, он добился большей удачи своей пьесой «Сафо», которой восхищался лорд Байрон. В 1821 году придворный театр ставит его нескончаемую трилогию «Золотое руно». Но, как и автора Третьей симфонии, Грильпарцера неотвязно преследует образ, а вслед затем призрак Наполеона. За два года до смерти своего великого друга он написал пьесу «Конец короля Отокара», и в чешском властелине, стремившемся завоевать Западную империю, все узнали коронованного солдата, перед которым дважды трепетала Вена. В словах, произнесенных Рудольфом Габсбургским, мы находим отголоски идей Девятой симфонии: «Время героев, время сильных прошло. Народы больше не устремляются, подобно лавинам, на другие народы, бушующие стихии умиротворились, и, судя по некоторым признакам, мне кажется, что мы — на пороге новой эры. Крестьянин мирно шествует за плу-

гом, горожанин развивает свою деятельность в городских стенах. Искусства и ремесла оживают». Несмотря на благородство своих убеждений, несмотря на поддержку, оказанную им немецкой национальной идее, Грильпарцер был всеми отвергнут: он не снискал ни благоволения властей, ни одобрения общественного мнения. Сохранился рассказ Грильпарцера о том, как граф Мориц Дитрихштейн, директор двух придворных театров, от имени Бетховена попросил его написать либретто для оперы. Он выбрал пьесу «Мелузина». «Я устранил в ней,— пишет Грильпарцер,— второстепенные эпизоды, пытался, насколько возможно, приспособиться к характерным особенностям третьего стиля Бетховена, сочинив развернутые хоровые сцены и финалы и почти мелодраматический третий акт». Шиндлеру было поручено привести Грильпарцера на Ландштрассе, в квартиру Бетховена. Поэт застал композитора в одном нижнем белье, с книгой в руке, лежащим на неубранной и довольно неопрятной постели. Бетховен попросил либреттиста вычеркнуть хор охотников; намечен был проект контракта, с равным дележом доходов; весьма сомнительную роль играл во всех этих переговорах некто Валлисхаузер. Несколько позднее, в Гетцендорфе, Грильпарцер снова встретился с композитором, но речи об опере уже не было.

Разговорные тетради подтверждают этот искренний рассказ. Из них мы узнаем, что Грильпарцер весной 1823 года познакомился с Бетховеном; Шиндлер устроил эту встречу. Композитор жаловался на тревоги, которые он испытывает, на придирки австрийской цензуры, преследующей его. Он пригласил поэта повидаться с ним в кафе, напротив «Золотой груши». Но если довериться болтливому Рельштабу, то Бетховен якобы говорил ему по секрету, что сюжет «Мелузины» никак его не устраивает, что он так и не сумел договориться со своим соавтором. На самом деле, да и по признанию самого либреттиста, не было впоследствии найдено ни одной, буквально, ноты, которая свидетельствовала бы о начавшейся работе. Грильпарцер, видимо, вел себя очень скромно. Когда Бетховен лежал в агонии, Шиндлер попросил поэта приготовить надгробную речь, которую должен был прочесть при погребении актер Аншюц. Грильпарцер, потрясенный такой просьбой,— он не знал о болезни композитора,— сочинил взволнованное прощальное слово, где, подобно лейт-

мотиву, повторялась фраза: «Тот, кого мы оплакиваем, был художником, но это был также и человек». Никогда Бетховену не давали характеристики, превосходящей ту, которую Грильпарцер выразил в одной лишь фразе. «От воркования голубя до раскатов грома, от сочетания тончайших приемов уверенной техники до той опасной черты, когда мастерство художника уступает место ничем не сдерживаемой прихоти противоборствующих страстей, он через все прошел, все охватил...»

Некоторые венцы, мнение которых отражено в письме, присланном в «Аугсбургскую газету», а также в письме Штрейхера Штумпфу, сетовали на то, что они называли «сбором пожертвований», устроенным в Лондоне в пользу Бетховена. «Бетховен,— по словам корреспондента,— не нуждался в подобной помощи. Никто не имел права опережать таким образом правительство, покровительствующее всем искусствам, и народ, обладающий теми же чувствами в столь высокой степени. Одного лишь слова было бы достаточно, чтобы тысячи лиц буквально слетелись на помощь великому композитору». Запоздалые оправдания!

В Париже некрологическая заметка, исключительная по своей пошлости, была сочинена и прочтена в «Академическом обществе детей Аполлона» господином П. Порро, членом того же общества. Шиндлер в последней части написанной им биографии Бетховена, видимо, из чувства немецкого патриотизма, пытается оправдать современное ему венское общество и, по этому случаю, унижает своего друга.

Один из последних документов даст нам исчерпывающие сведения. За исключением нескольких банковых билетов, сохранявшихся им для племянника, Бетховен не оставил ничего, кроме старой мебели и нескольких рукописей. В ратуше мне разрешили перелистать инвентарный список, составленный в бывшей его квартире 16 августа 1827 года и хранящийся в Венском городском архиве. В его музыкальной библиотеке фигурируют Гендель и Бах, «Трактат о фуге» Марпурга, парижское четырнадцатитомное издание Гайдна. Его книжная библиотека, среди других сочинений, содержит Клопштока, Шиллера, Гёте, Библию, «Подражание Иисусу Христу». Движимое имущество было распродано судебными властями. Собравшиеся перекупщики и старьевщики перетряхивали носильные ве-

щи композитора. Брейнинг спас от их рук черную шкатулку и маленький люпитр некрашеного дерева. Перекупщик приобрел бродвудовский рояль. Что касается нот и рукописей, то их распродажа состоялась 5 ноября 1827 года. Ни одна публичная библиотека не заинтересовалась этим. Хаслингеру удалось откупить издание сочинений Генделя. Ла Лоранси сообщает, что первоначальная общая оценка составила 480 флоринов 30 крейцеров. С надбавками при продаже с торгов сумма эта поднялась до 982 флоринов 37 крейцеров. Секретарь суда записывал первоначальную оценку и продажную цену неизданных рукописей: Секстет, 2 флорина (продано за 2 флорина 30); наброски Мессы, 2 флорина (надбавки не было); а вот рукописи опубликованных сочинений: «Песнь соловья», 10 крейцеров, продано за 1 флорин; «К надежде», 20 крейцеров (1 флорин 30); партитура Четвертой симфонии, 4 флорина (6 флоринов 40); Шотландские песни, 40 крейцеров (1 флорин); «Gloria» из Мессы, 3 флорина; Пятая симфония, 5 флоринов (6 флоринов); Andante из «Пасторальной», 3 флорина (2 флорина 53); отрывок из «Эгмонта», 20 крейцеров (50 крейцеров). При всей своей сухости документ этот больше, чем самые патетические комментарии, поведал нам, как был забыт Бетховен.

XVI



Et resurrexit tertia die¹

Заканчивая книгу о таком человеке,— хотя бы даже задуманную с самыми скромными намерениями,— проникаешься особенно смиренным чувством. Сколько замечаешь пробелов! Сперва мы пытались найти надлежащее место для каждого из значительных произведений в творческом процессе, длившемся более тридцати лет. Затем необходимо было бы, путем разысканий в многочисленных эскизных тетрадах, выявить истоки и постепенное развитие мысли. Когда удастся восстановить последовательность, возникает желание открыть законы, которым — сознательно или бессознательно — повинуетя этот ослепительный гений; он воспринял волнение стихий и голоса, дарованные ему природой, он испытал душевные порывы, рожденные впечатлениями жизни, полпой страстей; но откуда же приходит ритм, объединяющий все эти элемен-



¹ И воскрес на третий день (лат.).

ты в мелодическую фразу или многоголосый говор инструментов?

Этим исследованиям — нам в назидание — посвящены два замечательных тома трудов Ромена Роллана, «Великие творческие эпохи», а также содержательная брошюра Пауля Миса о бетховенских эскизах («Die Bedeutung der Skizzen», Breitkopf und Härtel, 1925). Биографические данные не исчерпывают необходимых сведений. Если только можно верить Рису, на партитуре Третьей симфонии, когда он увидел ее, стояло имя Бонапарта; этим именем музыкант-революционер восторгался наравне с именами знаменитейших римских консулов. И на венской рукописи хорошо сохранилось упоминание: «geschrieben auf Bonapart» («написано про Бонапарта»). Издание 1820 года подчеркивает, что «Героическая симфония» была сочинена с целью «прославить память о великом человеке». Стало быть, несомненно, что в центре произведения вырисовывается образ героя, чьи дерзновенные устремления возбудили воображение музыканта. Напомнить о нем — вовсе не значит впадать в крайности, обожествляя человеческую личность. Но верно то, что Бетховен воссоздает и преобразует этот персонаж согласно своему собственному видению, воплощает в нем себя; последовательность набросков, глубокий и тщательный анализ тем, по мере их возникновения, сличение повторов, свидетельствующих о раздумьях автора, непрестанная борьба против любых неясностей, созревание первоначального замысла, — вот что захватывает нас, в особенности если руководит нами писатель, обогащенный опытом изучения внутреннего мира человека. И тогда убеждаешься, что бетховенское творчество развивается согласно законам самой жизни, а не по отвлеченным либо техническим формулам, вовсе не следуя умозрительным методам. Применяя образное выражение, можно было бы сказать, что Бетховен извлекает мелодии из сокровеннейших глубин своей души, подобно тому как из земных недр добывают минералы, которые вслед затем необходимо отделить от породы, рассортировать, промыть и измельчить; и в эскизных тетрадах темы сверкают словно золотые самородки. Мы — в кузнице: пылают горн, слышатся усталые возгласы этого Вулкана, и становится понятным могучее напряжение его воли. Существует по меньшей мере пять набросков для темы Похоронного марша и три — для Скерцо. Первоначальные

замыслы становятся рельефными, гибкими, освобождаются от всего, что им несвойственно; они не сходят с накопальной, пока не выразят чувство полностью; изломы мелодии Марша передают уныние траурного шествия. По собственным словам гениального мастера, необходимо вывести на свет самую сокровенную, затаеннейшую сущность мысли: идею, лежащую в основе. Выверив, таким образом, каждую из частей, он упорядочивает их: вырисовывается *Allegro*; мы узнаем могучую тему, порученную виолончелям, сопровождаемую биениями вторых скрипок и альтов, подчеркнутую смелыми синкопами; она сталкивается со вторым мотивом, более тонкой чеканки. Теперь, по плану, основные черты которого он уже определил (Ромен Роллан показал, что знаменитые диссонансы были преднамеренными), при отсутствии образцов, которым он мог бы следовать, не опираясь на традиции, Бетховен строит мощное развитие, разработку, во многом определяющую грандиозный облик «Героической». А ведь мы видим лишь часть величественного здания, заполняющего весь небосвод.

Все идет у Бетховена изнутри. Образцом он избирает не школьные правила, а закон самой жизни. И если уже на раннем этапе творческого пути он пользуется приемом непрестанной смены тональностей, придающим, например, Сонате соч. 31 № 2 весь ее колорит,— то лишь потому, что картины природы или душевные движения требуют этого; истоки его творения — определенные основные идеи; в их совершенном воплощении заключены все движения, вся изменчивость форм и чувств, напряженность порыва, трепетная игра светотени. Случается, что вдохновение слишком щедро, напор творческой энергии чрезмерен; тогда Бетховен срезает одну из ветвей дерева,— так поступил он с *Andante* сонаты «Аврора». Воля наблюдает и властвует, повелевает этой неистовой работой; ее наиболее захватывающий пример — «Фиделио». Кажется, что вмешательство властной воли произошло как раз в то мгновение, когда впервые возникли темы, рожденные непосредственным чувством; хор узников, ныне представляющий нам неотделимый от всей драмы, созданной в 1805 году, предназначался для Коннерга. Бетховен даст побегам свободно развиваться от корня; но затем, если надо, отсекает их. Напротив, в Сонате соч. 106 случилось так, что ему стало необходимым добавить две ноты — для

и до-диез, и эта гениальная находка оказалась вдохновенным вступлением к *Adagio*. Но произведение это — не поэма, написанная в свободной манере; кропотливо исследуя грандиозную Сонату, посвященную эрцгерцогу, Венсан д'Энди раскрывает в ней — на известной глубине — основные элементы традиционной формы, разработанные предельно самобытными приемами, изложенные либо взаимосвязанные согласно законам, которые повелевают выражением мысли.

Но наряду со всей свободой и самостоятельностью этой техники сколько в ней тщательности! Отослав Голицыну Двенадцатый квартет, Бетховен пишет ему письмо с просьбой проставить в одном из тактов *Adagio* знак лиги между двумя нотами; он яростно протестует, когда какой-то исполнитель, альтист, попытался вместо до сыграть си-бемоль. До конца дней его техническое мастерство непрестанно совершенствовалось; кажется, нет ничего более дерзновенного и, в то же время, более искусного, чем *Vivace* из Шестнадцатого квартета. Но, чтобы на должной высоте и детально исследовать эти творческие процессы, науке необходимы деятели, подобные Гвидо Адлеру; в дни празднования столетнего юбилея он был нашим просвещенным руководителем.



Однако любая биография,— даже самая подробная, даже превосходный труд Пауля Беккера,— всего лишь введение к познанию творчества. Поэтому, прежде чем расстаться с великим мастером, ограничимся тем, что хотя бы в общих чертах отметим значение и непрерывность воздействия его деяний.

Бетховен оставил учеников. Карл Черни родился в Вене в 1791 году и провел там, не считая нескольких путешествий, всю жизнь, в основном посвятив свою деятельность фортепианной педагогике. Образ его учителя всегда перед ним,— и когда он пишет оркестровые произведения либо мессы, и когда воспитывает учеников, таких, как Лист и Тальберг. Из дружеских чувств к старому товарищу Францу Рису, концертмейстеру в Бонне, Бетховен занимался с его старшим сыном Фердинандом и сделал из него отличного пианиста, а также вполне солидного композитора,— правда, слишком уж плодовитого. Пытаясь

следовать примеру своего учителя, Фердинанд Рис написал шесть симфоний, девять фортепианных концертов, септет, несколько квартетов, множество сонат.

Третьим учеником Бетховена следует считать пианиста и композитора Игнаца Мошелеса, бывшего на двадцать пять лет моложе своего учителя. Молодой виртуоз брал уроки у Альбрехтсбергера и Сальери. Он был еще ребенком, когда наставник застиг его проигрывающим «Патетическую сонату». Мошелес рассказал о своей первой встрече с композитором у издателя Артариа в 1810 году; фанатический поклонник бетховенских сонат и симфоний, он усердно посещал и квартетные собрания у Шуппанцига, и концерты в Аугартене. В 1814 году Бетховен поручил ему сделать клавир «Фиделио». Позднее Мошелес вместе с Мендельсоном принял участие в основании Лейпцигской консерватории; среди его многочисленных сочинений можно выделить «Патетический концерт» и «Меланхолическую сонату». Когда Шиндлер написал биографию своего друга, Игнац перевел ее на английский язык и пополнил новыми документами. Тщетно пытаясь подражать творческой манере своего учителя, Мошелес приходит к преувеличениям: у него лиризм, не поддержанный достаточно богатым вдохновением, часто обращается в декламацию; Лист все же ценил его.

Но подлинные ученики Бетховена, ученики в самом широком значении этого слова, носят имена Листа, Берлиоза и Вагнера. Много воды утечет в Дунае, говаривал Шуберт, прежде чем полюбят и поймут бетховенские творения. Даже Грильпарцер, невзирая на дружбу, связывавшую его с композитором, в своих заметках 1834 года высказывает много критических замечаний, относящихся к эстетике Бетховена (слишком много возгласов, сверхлирических излияний, нарушений правил, чрезмерно подчеркнутая склонность к преувеличенной выразительности). В тайниках своего сердца этот поклонник классики предпочитает Моцарта. Берлиоз, напротив, горячо увлекается Бетховеном.

По правде сказать, широкая французская публика узнала и оценила Бетховена лишь после его смерти и благодаря деятельности Франца Антона Хабенека. Вспомним, как мало энтузиазма проявил Рудольф Крейцер, принимая посвящение знаменитой Сонаты; став во главе оркестра Парижской оперы, он больше заботился о том,

как бы продвинуть в театр свою «Матильду», чем о распространении сочинений венского музыканта. Хабенек, первый скрипач в оркестре у Крейцера, проявил большую прозорливость. Ему мы обязаны основанием знаменитого Общества, распространившего во Франции вкус к симфонической музыке. Как сообщает Хабенек, уже в первые годы XIX века избранным парижским любителям музыки были известны бетховенские квартеты. В 1807 году Симфония до мажор фигурирует в программе одного из учебных концертов Консерватории, и «Философская декада» восхваляет ее стиль, «ясный, блестящий, стремительный». Франсуа-Жозеф Фетис объявляет себя «учеником Бетховена». Та же Симфония вновь исполняется в 1810 году, по сообщению «Табличек Полигимнии». В Консерватории играют также Вторую и Третью симфонии; но, когда спустя несколько лет Хабенек пожелал репетировать «Героическую», оркестр «разразился хохотом». И те же исполнители просили за это извинения у Шиндлера: в простых и трогательных словах они признались, что Бетховену обязаны своим постижением «поэзии музыки».

Все же Хабенек настоял на своем. Упомянем также о выдумке Кастиль-Блаза, «переработавшего» «Фиделио»: Флорестан пел «Аделаиду», а эпилог оперы был заимствован из Симфонии ля мажор. В своем подлинном виде «Фиделио» исполнялся на немецком языке в 1827 году в зале Фавар, труппой под руководством Августа Рекеля. В марте 1826 года парижская публика аплодировала Allegretto из Седьмой симфонии.

Иные любители уже оценили творчество Бетховена по достоинству. В 1822 и 1823 годах Шлезингер познакомил французов с сочинениями 110 и 111. В 1829 году Жозеф д'Ортиг издал у Ладвока свою брошюру «Война дилетантов, или Революция, произведенная г. Россини во французской опере». Изрядно высмеяв трактат «близорукого» Стендаля и воздав должное Моцарту, «Расину среди музыкантов», д'Ортиг набрасывает восторженный портрет Бетховена: «Взгляните на этого немецкого исполина, чьи импровизации, — как рассказывают, — превзошли любые композиции настолько же, насколько вдохновение превосходит труд; изумительный Бетховен — композитор всегда новый в своем творчестве и однако же верный себе самому, своеобразный, порой причудливый из опасения повторяться либо походить на других; его мастерство бесподоб-

но и, в случае необходимости, подсказывает ему любой прием, если до сих пор композитор не располагал им; он разгадывает сам, создает законы, которыми словно играет, никогда, однако, не разрушая их,—причем ничто не истощает его творческого изобилия, не останавливает стремительности и порыва. Это поток, бушующий в сдерживающих его берегах. Порой он переносит наше воображение в мир несбыточных фантазий и, подобно Клопштоку, наполняет его возвышенными мечтаниями. Этот исключительный человек продвинулся в Симфонии дальше Гайдна и Моцарта, что вполне естественно: разум человеческий движется вперед, если он не отклоняется от предначертанных путей».

В год смерти Бетховена музыкальный критик «Journal des Débats» в номере от 1 июня требует возможно более частого исполнения бетховенских симфоний, «представляющих сочетание всех сил музыки». Но заслуга Хабенека именно в приобщении широкой публики к познанию этих симфоний.

На первом же собрании «Концертного общества», 9 марта 1828 года, он исполнил «Героическую» перед слушателями, преисполненными восторга. На втором — включил в программу «Benedictus», первую часть Фортепианного концерта до минор, квартет из «Фиделио», Скрипичный концерт, ораторию «Христос на Масличной горе». В третьем концерте прозвучали увертюра «Эгмонт» и Симфония до минор. 26 декабря 1828 года сыграли увертюру «Кориолан». Седьмая симфония была дана в марте 1829 года; по свидетельству Кастиль-Блаза, Allegretto имело большой успех. С другой стороны, Франц Лист упорно включал бетховенские сонаты и концерты в программы своих парижских выступлений. И все это — несмотря на противодействие Керубини, заявлявшего: «Эта музыка заставляет меня чихать». Пример высокого энтузиазма показал Берлиоз.



Вот первый великий ученик Бетховена. Начиная с 1829 года, Берлиоз повел настоящий крестовый поход, о котором так удачно рассказал Адольф Боше. Ему двадцать пять лет; он вырос в уютном родительском домике среди пасторальных пейзажей Дофине; простодушные де-

вушки окружают его, и с ними он читает Флориана; юность эта — пора цветения. Но вот пылкий юноша попадает в Париж и страстно увлекается чарами музыки; гораздо меньше внимания уделяет он занятиям медициной. В Опере с успехом идут «Данаиды» Сальери. Гектор торгуется музыкальными драмами Глюка, сам сочиняет Кантату с оркестром большого состава и между прогулками в Пале-Рояле либо по бульвару Ган уединяется в консерваторской библиотеке. Жан-Франсуа Лесюэр, который когда-то написал для Наполеона «Коронационный марш», теперь завершает под сенью академических почестей свою бурную жизнь; какая удача для молодого человека — общение со смелым мастером, все еще полным замыслов. В последние годы прошедшего века Лесюэр не раз будоражил общественное мнение. Не он ли дерзнул ввести в Нотр-Дам целый симфонический оркестр, чтобы исполнить там увертюру к Мессе? Не он ли открыл и поддерживал яростный поход против Консерватории? Не он ли автор «Всеобщего плана музыкального образования во Франции»? По примеру своего наставника Берлиоз пишет Мессу для церкви Сен-Рок; уже можно различить в ней первые проблески гениальности. Несмотря на беспокойство семьи, не прислушиваясь к зову родной земли, отныне человек этот навсегда отдал себя музыке.

Но соприкоснувшись с тайнами музыки недоставало окончательного посвящения. Это совершили Шекспир и Бетховен. 16 сентября 1827 года в театре «Одеон» Кембль играет Гамлета; в роли Офелии — Гарриэт Смитсон. Берлиоз теряет самообладание. И в то же время в Консерватории Хабенек дирижирует произведениями Бетховена. Надо только послушать, в каких словах передает свое волнение молодой музыкант. «Мои жизненные силы словно удвоились... Странно возбудилось кровообращение; мои артерии неистово пульсируют; слезы...; судорожные сокращения мускулов, дрожание всего тела, полнейшее онемение ног и рук, частичный паралич зрительных и слуховых нервов; я ничего не вижу, едва слышу, головокружение... полуобморок». В этом состоянии, охватившем его, Берлиоз импровизирует «Восемь сцен» из «Фауста»; блуждая по полям, с переводом Жерара в руках, он скандировал ритмы «Баллады о Фульском короле». Шлезингер издал это первое сочинение; под его заголовком стоял эпиграф, взятый у Гёте: «Я отдаюсь самым мучительным

волнениям и наслаждениям, любви, возбуждающей ненависть, миру, вызывающему отчаяние».

Чтобы постигнуть, с каким пылом Гектор Берлиоз поблагодарил композитора, давшего ему решающее направление, необходимо прочесть его «Биографическую заметку о Бетховене» и рассказ о том, как он услышал Квартет до-диез минор на одном из музыкальных вечеров у Байо. «Мало-помалу я ощутил страшную тяжесть, сдавившую мне грудь, словно в ужасном кошмаре; я почувствовал, что волосы мои встали дыбом, зубы крепко стиснулись, все мои мускулы напряглись, и, наконец, при появлении темы ф и н а л а, с неистовой силой переданной энергичным смычком Байо, холодные слезы, слезы томительной тоски и ужаса с трудом пробилась сквозь закрытые веки и завершили это жестокое волнение».

Конечно, при чтении подобных рассуждений, несколько перегруженных эпитетами, вполне заметно, что Берлиоз истолковывает Бетховена на свой лад; он приписывает композитору сверхромантические намерения, раскрывая содержание Симфонии до минор при помощи «Отелло» и пользуясь Вальтером Скоттом для комментария к Квартету ля минор. Но и со всеми преувеличениями, эта страстная пропаганда хорошо послужила бетховенскому делу. Берлиоз неумоимо провозглашает свой энтузиазм. «Вчера я отправился на концерт Школы,—пишет он в марте 1829 года Альберту дю Bois.—Симфония ля мажор произвела взрыв. Я очень страшился знаменитого размышления. Публика, никогда не слышавшая его, потребовала повторения. Какая мука!.. О! во второй раз, если бы не полились слезы, я сошел бы с ума. Это непостижимое создание самого мрачного, наиболее склонного к раздумьям гения окружено всем, что только может доставить самую упоительную, простодушную и нежную радость. Здесь всего лишь две идеи. Первая из них: «Я мыслю, значит я страдаю». И другая: «Я вспоминаю и страдаю еще больше». О! Несчастный Бетховен. Стало быть, и в его душе таилась идеальный мир счастья, куда ему не дано было войти». Буальдьё заявил Берлиозу, что сумел понять лишь половину произведений Бетховена. Но Берлиоз все больше упорствует в своих восторгах; никогда он еще не был так счастлив, как в ноябрьский день 1829 года, когда его увертюре «Судьи тайного трибунала» аплодировали после Концерта ми-бемоль мажор, сыгранного Гиллером, или в

тот знаменательный день 1838 года, когда Паганини, став перед ним на колени, обратился к нему со словами: «Beethoven estinto, non c'era che Berlioz che potesse farlo rivivere...» («Бетховен умер, и только Берлиоз сможет воскресить его»). Позднее Берлиоз защищал от несправедливых нападок и несносных искажений Вторую симфонию, смысл которой никто не разъяснил лучше, чем сделал это он сам. Стоит напомнить, что именно в Вене — за одну ночь — Берлиоз сочинил свой знаменитый «Венгерский марш».



Нам уже известно, как восхищался Бетховеном Лист. Об этом вновь свидетельствуют заметки г-жи Огюст Буасье, написанные в 1832 году. «Лист сыграл нам бетховенскую пьесу, дикую, неожиданную, глубокую, наполнившую его восторгом и изумлением. Он глубоко преклоняется перед Вебером и Бетховеном и говорит, что еще не достоин исполнять их творения; но в то же время он их играет, словно сжигая свое фортепиано». Однажды в присутствии своей ученицы Лист комментировал увертюру «Кориолан», «одно из величайших, совершеннейших и восхитительнейших произведений, какие только вышли из гигантского мозга». «Он захватывающе сыграл нам несколько отрывков, — добавляет Буасье, — вступление выражает ужас, ненависть, негодование; резкий аккорд, словно внезапный толчок, за которым следует какое-то музыкальное отчаяние, безумие. А потом — эпизод ангельского пения, оно будто нисходит с небес. Лист играет эту фразу неподобно, каким-то особенно плавным туше, в котором не ощущаются ни пальцы, ни ногти, ни инструмент». Судьба предназначила Листа постигнуть некоторые произведения Бетховена, которые сам автор считал обреченными из-за их чрезмерной смелости, как, например, увертюра «Леонора № 2». Когда Лист исполнял ее финал, то казалось — это ветер шуршит в зарослях.

Многим обязан Бетховену и Шуман, в особенности таким произведениям, как Пятнадцатый квартет. Музыковеды отмечают, что Шуман заимствовал бетховенский прием «скрецающихся гармоний» — они сближают его Симфонию ре минор с последними бетховенскими *Adagio*. Этот современник Листа также похож на Бетховена

широтой и самобытностью культуры, заботой о нравственной значительности, придающей иным его сочинениям оттенок простодушной чистоты; он также преклоняется перед подлинно великими мастерами и, в особенности, Иоганном Себастьяном Бахом; и у него непреодолимая сила вдохновения преобладает над техникой и формальной стороной, и он стремится к непосредственности выражения, пренебрегает легкими успехами. Как и Бетховен, Шуман трудится для избранных; он терпеливо ждет, пока широкая публика подымется до уровня избранных. Подобно творчеству боннского мастера, его музыка возникает из внутреннего мира, предполагает деятельную душевную жизнь, передает оттенки, недоступные выражению словом,— устным или письменным. Но чтобы сравняться со своим предшественником, ему недостает мощи, всеобъемлющей полноты гения,— всего того, чем будет обладать другой немецкий музыкант.

У Рихарда Вагнера могло бы возникнуть желание — противопоставить себя Бетховену; однако его честолюбивое стремление состоит в том, чтобы продолжить дело немецкого гения. Ему Вагнер посвящает свою первую статью в «Revue et Gazette musicale» (с 19 ноября по 3 декабря 1840 года) под заглавием «Паломничество к Бетховену. Эпизод из жизни немецкого музыканта». В то время Вагнер жил в Париже, где он поселился с молодой женой; с трудом добывая средства к существованию, он завершил «Риенци» и за семь недель написал «Летучего голландца». По просьбе Шлезингера он переделал свою новеллу: в новом варианте герой умирал со словами: «Верую в бога, Моцарта и Бетховена». В автобиографии Вагнер рассказывает, как он был потрясен, услышав бетховенскую музыку в одном из лейпцигских концертов; сочинив трагедию в духе Шекспира, он пожелал украсить ее увертюрой в стиле «Эгмонта» и не только написал, но даже исполнил это произведение в Гевандхаузе. В «Паломничестве» перед нами появляется сам Бетховен, разъясняющий свои взгляды; Вагнер представляет его подлинным создателем музыкальной драмы. «Опера вовсе не мое дело... Если бы я написал партитуру сообразно моим собственным вкусам, никто не захотел бы ее слушать, ибо я не вставил бы туда ни ариетт, ни дуэтов, ничего из того обязательного багажа, с помощью которого в наши дни фабрикуют оперу... Того, кто создаст музыкальную драму, действительно до-

стойную этого наименования, сочтут безумцем...— Но как же,— спросил я,— надо было бы приняться за дело, чтобы сочинить такую оперу?— Как Шекспир в своих драмах,— ответил он и добавил:— когда соглашаешься приспособить к тембру голоса какой-нибудь актрисы жалкие музыкальные безделушки, назначение которых— доставить ей бешеные аплодисменты легкомысленного партера, то можно удостоиться быть принятым в цех парикмахеров и корсетных фабрикантов, но не следует стремиться получить звание композитора».

В 1846 году Вагнер, только что поставивший «Тангейзера», дирижирует знаменитым исполнением Девятой симфонии; он оставил нам рассказ об этом событии. «Немыслимо,— пишет он,— чтобы когда-либо произведение великого мастера захватило душу ученика с большей магической силой, чем первая часть произведения сделала это с моей душой. Всякий, кто застал бы меня за изучением партитуры, когда я стремился проникнуть в тайну ее исполнения,—будучи изумлен моими рыданиями и возгласами, задал бы себе вопрос: неужели подобное поведение достойно саксонского королевского капельмейстера?» Чтобы разъяснить слушателям бетховенское сочинение, Вагнер даже составил программу, используя для этого «Фауста» Гёте. В своем усердии он дошел до того, что потребовал двенадцать репетиций только для виолончелей и контрабасов—с целью добиться хорошего исполнения речитатива. Три сотни певцов он упраскивал буквально выкрикивать, словно в упоении, слова «Обнимитесь, миллионы!» Успех вознаграждал все старания.

В 1851 году Вагнер писал «Обращение к друзьям»; в нем он вспоминает, какое воздействие бетховенские симфонии оказали на него, пятнадцатилетнего юношу, раздумывающего о своем музыкальном призвании; Вагнер рассказывает, как под двойным впечатлением от «Пасторальной» и «Прихоти влюбленных» Гёте он решил сочинить идиллию, слова и музыку которой представлял себе одновременно. Вагнер утверждал, что его опера «Феи» была вдохновлена в одно и то же время Бетховеном и Вебером.

Наконец, в 1870 году, к столетию со дня рождения композитора, он написал яркий очерк, который так горестно читать нам, французам; здесь раскрывается в непомерном преувеличении национальное начало, что вызвано не-

давними нашими поражениями. Однако статья богата размышлениями о сокровенных законах музыки. Это, конечно, истинно немецкий труд, по тому месту, которое отведено в нем Шопенгауэру, по педантичности некоторых определений, мало соответствующих возвышенной простоте Бетховена. Много там и метафизического пустословия, по крайней мере в первой части. Напротив, нет ничего более ясного, более увлекательного, чем анализ сонатной формы в бетховенском творчестве, либо раскрытие того, как автор симфоний на всем своем пути следовал сокровенным законам собственного гения. Решительно ломая искусственную теорию «трех стилей», Вагнер с большой убедительностью доказывает, что Бетховен никогда не изменял музыкальной формы, хотя, нормально развиваясь, непрерывно обогащал ее. «В его последних [произведениях], сонатах, квартетах, симфониях и т. д. ... все построение неоспоримо то же, что и в первых». Торжество немецкой души, подчиняющей внешний мир своему внутреннему развитию,—объявляет биограф. «Француз не стал бы так поступать; он действовал бы не преобразованием, а революцией». Видно, что произведение это написано в 1870 году и что автор его пользуется любой возможностью унижить нас. Вагнер обобщает свое наблюдение. Таким образом,—говорит он,—немецкий гений сумел воспринять, усвоив их, все классические формы греческой и римской цивилизации и—более того—лучшее из итальянских форм. В этом выражен бред ярого националиста. С большим основанием можно было бы отнести описанный Вагнером процесс усвоения в пользу французского национального гения. Контраст между Германией и эллинизмом вполне очевиден.

Но как только он возвращается к Бетховену и его творчеству, едва лишь оставляет в стороне политические теории и стремится раскрыть перед нами душу сонат и симфоний, когда он комментирует, например, Квартет до-диез минор соч. 131, отстаивает непосредственность бетховенской мелодики, подчеркивает человечность этой музыки,—тогда Вагнер обретает все свое превосходство. Он утратит его лишь в заключении статьи, в тот момент, когда сделает новую попытку—причем с захватническими побуждениями—истолковать в пользу одной только Германии бетховенский гений, всеобщность которого показал сам Вагнер.

Этот последний пункт заслуживает внимания. Вагнеровское исследование о Бетховене — это, в значительной своей части, манифест против Франции. В конце его вся манера изложения приобретает злобный оттенок: «В то время как немецкие армии победоносно продвигаются к самому сердцу французской цивилизации, у нас внезапно пробуждается чувство стыда, ибо мы живем в зависимости от этой цивилизации». Надо противодействовать латинскому вкусу, духу Парижа и Версаля. Бросившись очертя голову в разглагольствования на доисторические либо исторические темы, Вагнер вслед затем гневно выступает против французского стиля, против французской моды. Он вооружается словами Шиллера: «Ты опять соединяешь, что обычай разделил». Истолкованная таким образом, Девятая симфония превращается в протест против страны «неблагоразумной моды», против Франции, против «искусственного человека, каким является француз». На этот раз Вагнер говорит вздор.

Подобный пафос оскорбляет память о Бетховене. Вагнер даже не заметил, что спустя двадцать пять лет стал противоречить самому себе; ведь в своем «Пояснении к Девятой симфонии» он приветствовал финал этого произведения как «возглас всеобъемлющей человеческой любви», как утверждение идеи, что всякое существо рождено для радости. Не с целью ли ответить на вагнеровскую несправедливость Дебюсси позднее также проявил себя несправедливым, но только в отношении Бетховена, — наперекор истине, он пытался изобразить его преувеличенным романтиком, напыщенным ритором.

Удивляет, что автор «Господина Кроша, антидилетанта» после концерта, в котором Вейнгартнер дирижировал «Пасторальной симфонией», написал об этом сочинении несколько страниц, быть может и остроумных, но строгих и нетерпимых. «Ручей, куда быки приходят на водопой; деревянный соловей. Швейцарская кукушка. Никчемно подражательное либо книжное искусство». Вполне понятно, что подразумевается под этими упреками Клода Дебюсси: необходимо «транспонировать на язык ощущений» впечатления, которые оставляет у нас природа; меньше передавать видимое, нежели невидимое, раскрывать потаенную сущность явлений. Но не к этому ли как раз и стремился боннский мастер усилием воли или благодаря своему гению, вознесшему его высоко над музыкантами чисто ро-

мантического склада? Бетховенское убеждение выражено в знаменитой ремарке: «Скорее выражение чувства, чем живопись». Это уточнено в письме к Вильгельму Гергарду от 5 июня 1817 года. «Описание какой-либо картины — удел живописи... Мои владения простираются дальше, и иные области, и не так-то легко достигнуть нашей Империи». Стоило Дебюсси только пожелать, — он без труда нашел бы у Бетховена элементы своей собственной эстетики.

* *
*

Помимо музыкантов, лучшие писатели и художники в свою очередь отдавали почести автору симфоний.

Мог ли не прославить его одним из первых Николаус Ленау, с его нежной и смятенной душой, его страстью к свободной природе, преданностью человечеству? Посвященное Бетховену произведение Ленау¹ было, возможно, написано в 1838 году, в том самом году, когда поэт получил в дар от Густава фон Франка бюст Бетховена; передают, что изображение это, вместе с чучелом ястреба и черепом, украшало комнату Ленау в Вене.

Как-то под вечер я грустный
Брел домой в пустую келью,
Отворил — и свет увидел,
Звавший скорбного к веселью.

То любви орлиным взором
Щель нашел мой друг заветный,
Чтобы кинуть луч надежды
В тьму печали беспросветной.

Да, я бюст его увидел, —
Дух, кому нет равных в мире,
Гор заоблачных он выше,
Моря глубже он и шире.

Буря, воющая в Альпах,
Шторм, ревуший в океане,
И бетховенское сердце —
Звук в священном урагане, —

¹ Стихотворение Н. Ленау «Бюст Бетховена» дается по тексту сборника «Николаус Ленау. Стихотворения. Ян Жижка (поэма)». Перевод с немецкого В. Левица. Гослитиздат, М., 1956, стр. 170—172.

В них оплот я обретаю
Для борьбы с судьбой гнетущей,
Для того, чтобы с улыбкой
Встретить гибель райских кущей.

Я люблю и отрекаюсь,
Я блаженной смертью скован,
Рвусь без ненависти в битву,
Слыша скорбь твою, Бетховен.

Если песнь твоя ликует,
Искрясь жизнью, полной силы,
Тот восторг дионисийский
Раскрывает все могилы.

Если гневается песня,
Это гнев святого боя:
Перед волей человека
Ад бежит, от страха воя.

Ходят волны, брызжут волны,
Спад, и всплеск, и шелест пенный.
То не море ль, мир объемля,
О любви поет священной?

Иль на раковине пестрой
Пляшут эльфов вереницы?
Иль в ветвях кораллов грезят
Неродившиеся птицы?

Чул! Все тише! Эти звуки
Ты подслушал в час весенний.
Ими первый сон младенца
Оведал природы гений.

Он лучи луны, как струны,
Натянул в горах над бездной.
И во тьме земной в кристаллы
Обратил их ритм железный.

И, покорны чарам дивным,
Расцветают роз бутонны,
Журавли несутся к югу,
Слыша бурь осенних стоны.

О, судьба Кориолана!
Где борьбы и злобы муки?
Как надломленны и скорбны
Завершающие звуки!

Он, так буйно все поправший
В заблуждении высоком,
Опустил глаза бессильно,
Побежденный мстящим роком!

Обречен! И вот стоит он,
Буре скорбных дум внимая,
Благородный лик героя
Омрачила скорбь немая.

Чу! Рубеж времени — я слышу
В хоре звуков раздвоенье.
После битв и горя людям
В нем сияет примиренье.

В бурном трепете симфоний,
В блеске вихря их святого,
Вижу, Зевс летит на туче
Кровь стереть с чела Христова.

Слышу зов любви великой,
Зов, ко всем сердцам летящий,
Чтобы старый мир и новый
Слиться в один, непреходящий.

Много лет спустя Рихард Демель подхватил эту последнюю мысль Ленау, сочетая с ней имя Бетховена в своей поэме «Иисус и Психея».

* *
*

Вслед за Берлиозом от имени Франции воздают почести Бетховену Жорж Санд и Ламенне, Бальзак и Делакруа. Бальзак отомстил за Бетховена Россини и Стендалю.

Вспомните окончание «Цезаря Биротто»! Когда «герой коммерческой честности» вошел в свой бывший дом на улице Сент-Оноре, когда он увидел друзей, жену в платье вишневого бархата, виконта де Ванденеса и знаменитого Воклена, волнение вдруг охватило его. «Внезапно,— пишет Бальзак,— в его голосе, в его сердце зазвучал героический финал великой симфонии Бетховена. Эта идеальная музыка заблистала, заискрилась на все лады, запела трубными звуками в его усталом мозгу, для которого это должно было стать трагическим финалом». Одним из основных эпизодов любопытной повести «Гамбара» — Бальзак впервые опубликовал ее в «Revue et Gazette musicale de Paris» в 1837 году и посвятил своему другу маркизу де Беллуа — писатель делает пространную музыкальную дискуссию. Один из персонажей, Андреа, утверждает, что Бетховен, еще не понятый, «раздвинул границы инструментальной музыки и что никто не следовал за ним по его пути», раскрывает построение его сочинений, оспари-

вает европейскую славу Россини и итальянской музыки. «Эти однообразные обороты, банальность кадансов, бесконечные фиоритуры, случайные, вне связи со сценическими положениями, монотонные *crescendo*, введенные в моду Россини и в наши дни являющиеся составной частью любого произведения; словом, все эти соловьиные рулады образуют какую-то болтливую, пустословную, надушенную музыку, обладающую лишь тем достоинством, что она более или менее удобна и легка для вокального исполнения. Итальянская школа упустила из виду высокое предназначение искусства. Вместо того чтобы поднять толпу к высотам искусства, она опустилась до уровня толпы; она завоевала себе славу лишь потому, что принимала одобрения, откуда бы они ни исходили, обращаясь к умам заурядным, составляющим большинство... Я уж предпочитаю французскую музыку, и этим все сказано. Да здравствует немецкая музыка!.. когда она умеет петь», — добавил он тихо. Итальянскому сенсуализму граф Андреа предпочитает немецкий идеализм. Помимо того, изложив в этой повести математические законы, на которых основывается гармония, Бальзак возвещает в будущем различные открытия, которые частью осуществились. «Чего мы только не достигнем, если откроем физические законы, в силу которых (поймите это правильно) мы соберем в большем или меньшем количестве, сообразно с искомой величиной, некую эфирную субстанцию, распространенную в воздухе, которая порождает музыку, подобно тому как свет дает жизнь растительному и животному миру! Понятно ли это вам? Новые законы эти вооружили бы композитора новыми возможностями, предоставив ему инструменты, превосходящие современные, и быть может, гармонию, величественную по сравнению с той, что повелевает музыкой в наши дни».

В «Письмах путешественника» Жорж Санд на примере Бетховена стремится доказать, что, кроме метафизических идей, музыка может выразить все. «Для изображения картин природы она располагает идеальными красками и линиями, в которых нет безусловной верности и мелочности, но тем больше неясной и восхитительной поэтичности. Разве «Пасторальная симфония» Бетховена, более тонкая и многообразная, чем лучшие живописные пейзажи, не открывает воображению волшебные перспективы,

целую долину Энгадина или Мейсена, весь этот земной рай, где душа пролетает, оставляя позади все открывающиеся перед ней новые и новые беспредельные горизонты, картины, где гремит гроза, где поют птицы, где буря зарождается, бушует и утихает, где солнце пьет дождевые капли с листьев деревьев, где жаворонок отряхивает свои влажные крылышки, где изливается оскорбленное сердце, где возликует стесненная грудь, где дух и тело черпают новые силы и, отождествляясь с природой, вновь обретают чудесный покой». Я вспоминаю эту страницу, когда в скромном боннском музее мне показывают рукопись «Пасторальной симфонии». Жорж Санд ошибается, избрав пейзаж саксонского маркграфства в качестве фона для бетховенского замысла; но в этих нескольких строчках она если и не достигает пронизательности Бальзака, то все же судит шире и лучше критиков того времени (исключая Берлиоза), лучше какого-нибудь Кастиль-Блаза, со всеми его оговорками и показными ложноклассическими добродетелями.

Ламенне, лишенный священнического сана, был изобличен в греховных заблуждениях посланием папы Григория XVI; его присудили к тюремному заключению. Около 1840 года он изложил сущность своих взглядов в обширном труде «Набросок философии», где проявились его благородство, стремление к свободомыслию, любовь к человечеству. Восьмая и девятая части книги посвящены искусству. Не без удивления находим мы здесь целую главу о танце, ритме, о направлениях движения. В конце пространного исследования о музыке Ламенне, в свою очередь, обращается к творчеству Бетховена, и в частности к Шестой симфонии; ее пять частей он анализирует столь же верно, как и поэтично. Пасторальная песнь с изъяснениями благодарности, гимн, звучащий сперва у первых скрипок, а затем подхваченный альтами, виолончелями и фаготами,—ода, господствующая над всеми другими темами и их вариациями,—все это предстает перед ним как образ рождающегося мироздания. «Сперва все здесь неясно, словно слито воедино. Постепенно какие-то предметы вырисовываются, выделяются из единообразной сущности... Внезапно возникает жизнь. Мелодия, таившаяся в гармонии, освобождается от покровов. Ей отвечают другие голоса; они соединяются, сплетаются, убегают, возвращаются, иногда томятся в одиночестве, иногда мощно зву-

чат все вместе, как если б из обширной и глубокой груди оркестра исходил голос самого Творения». Полагали, и не без оснований, что страницы эти были вдохновлены д'Ортигом. Известный историк музыки трудился в это время над «Азбукой церковного пения», продолжая свои работы по изучению истории итальянского театра, по исследованию творчества Берлиоза; возможно, он подсказал Ламенне интересные мысли, содержащиеся в рассуждениях об органе и регистровке, григорианской нотации и контрапункте. Автор «Наброска философии» высказывает смелые для той эпохи соображения о гармонических диссонансах либо «диссонансах ритмов», примеры которых он ищет у Бетховена. «Никто не спорит,— пишет он,— что можно было бы злоупотребить этим средством; ему присуще в этом отношении то же, что и другим выразительным средствам искусства. Но необходимое для выражения человеческих диссонансов — насколько можно применить этот термин — либо для наиболее полного развития драматического и эмоционального элемента, оно восторжествует над привычными деспотическими правилами, так же как восторжествовали гораздо более дерзновенные новшества Монтеверди».

В статье «Вопросы прекрасного», написанной в 1854 году для «Revue des Deux Mondes», Эжен Делакруа, восхищаясь бетховенским творчеством, не расчленяет его единство. Музыку Бетховена он воспринимает как долгое скорбное стенание. «По мере того как изобилие идей принуждает его создавать до некоторой степени неведомые формы, он пренебрегает правильностью и строгостью пропорций; в то же время область его искусства расширяется, его гений достигает величайшей мощи. Я знаю, что ученые и знатоки отказываются признать последние его сочинения: в присутствии этих произведений, странных и величественных, все еще неясных либо навсегда, быть может, обреченных остаться таковыми,— художники и знатоки не решаются вынести свое суждение о них; но если вспомнить, что сочинения второго периода его творчества, сначала непонятые, завоевали всеобщее одобрение и считаются его шедеврами — я признаю его правоту даже наперекор моим чувствам и поверю на этот раз, как и во многих других случаях, что гений всегда побеждает». Последующие поколения подтвердили справедливость этого пророческого высказывания о последних квартетах.

В более поздние годы французский натурализм в свою очередь прославил Бетховена. В романе «Творчество» Золя художник Ганьер выражает свой восторг в нескольких изящно огненных фразах: «Гайдн — это слегка напыщенная грация, дребезжащая музичка прабабушки в пудреном парике... Моцарт — гений, провозвестник, он первый придал оркестру индивидуальность (?)... Но оба они продолжают существовать только потому, что благодаря им появился Бетховен... О! Бетховен — мощь, сила и свежая печаль, Микеланджело у гробницы Медичи! Героическая логика! Он направлял умы, и все значительные композиторы наших дней пошли по пути его симфонии с хором!» Хорошо известно, с какой горячностью относился к бошскому мастеру Ипполит Тэн.



Восторженные отзывы о Вагнере воздействовали на Германию и создали там культ нового божества. Больше других был взволнован Ницше. Девятую симфонию он истолковывает на свой лад. Ему видятся миллионы людей, повергнутых во прах, но трепещущих и охваченных дионисийским упоением, радующихся своей свободе, с тех пор как сломлены враждебные преграды, воздвигнутые нуждой, произволом и «наглой» модой. Евангелие всеобщей гармонии воссоединило человечество, как если бы разорвалось покрывало Майи и одни лишь лоскутья его развевались перед таинственным Единозначальным. Поющий и пляшущий человек осознает себя примкнувшим к содружеству высшей ступени. «Жесты его выражают пленительное блаженство. Так же как животные теперь говорят, а земля производит молоко и мед, и голос человеческий звучит как нечто сверхъестественное; человек чувствует себя богом; теперь его облик столь же благороден и полон экстаза, как и у богов, которые являлись ему в мечтах. Человек уже не художник более; сам он стал произведением искусства...» Конечно, Ницше не отрицает правомерности различных толкований бетховенской музыки; однако он стремится связать ее с дионисийским началом; противопоставление дионисийского аполлоническому духу — это основная тема трактата Ницше «Рождение трагедии».

Точно так же творчество Бетховена, иногда в преображенном виде, отражается в самых могучих художествен-

ных образах. Толстой пишет «Крейцерову сонату» и разъясняет, какое огромное воздействие производит на него бетховенская музыка. Страшное воздействие. «...Первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки... На меня по крайней мере вещь эта подействовала ужасно...»

Последняя дань уважения. Габриэле д'Аннунцио, раненый, лежа на госпитальной койке, слушает «Пятое трио фламандца Бетховена», и первые же звуки трогают его сердце «на самом деле, реально, точно палочки ударили по цимбалам на ожившей мраморной композиции Луки делла Роббиа». Музыканты спрятаны в соседней комнате; фортепиано, скрипка, виолончель говорят так же, как три голоса пели бы во время церковной службы. Повязка почти закрывает глаза поэту-воину, и в Largo ему чудится фиолетовая, окаймленная желтым драпировка, прикрывающая распятие; выступы колен приподымают ткань; «когда скрипка продолжает тему, ткань становится пурпурной». «Каждая нота переходит из одной вены в другую и так вплоть до самого сердца, до самого дна чаши жизни... И вот она наполнилась до краев, она совсем близко. Сердце мое останавливается; затем, внезапно, неистовствует, переполненное, удовлетворенное».



Воздействие этого необъятного творчества нисколько не исчерпано. Никогда еще оно не казалось более юным, более жизненным, чем в нашу эпоху, когда народные массы всех стран сближаются и лучше любых знатоков постигают глубокую человечность этой музыки.

Конечно, бетховенский гений прежде всего принадлежит Австрии. Именно размышляя о нем, страна имеет право повторить стихи Анастасиуса Грюна: «Ты можешь гордо и радостно поднять голову, Австрия! Сияние твоего герба пронзит своими лучами мглу самых отдаленных времен. Небеса ниспослали тебе свои благословения, но ты

можешь также сказать себе в похвалу, что благородные ростки принесли тебе обильные и великолепные плоды».

Бетховен непрестанно хулил свое новое отечество, вернее — правительство этого отечества. Но все же он мог отнести и к себе слова Франца Грильпарцера: «Несмотря ни на что, я влюблен в Австрию». Венское общество раздражало его своей привязанностью к отжившим формам, своим легкомыслием, пренебрежением к духовным ценностям. Хотя окружение, в котором жил Бетховен, часто тревожило, даже оскорбляло его, — все же было бы слишком несправедливо не признать несравненного богатства этой среды, ее художественной плодovitости, изобилия примеров, которые она предлагала музыкантам; ему предстояло превзойти всех своих предшественников, однако же в какой-то мере он был взращен ими. Республиканец и демократ, он ненавидел императорский режим; современная Австрия также подвергалась жестоким испытаниям; несчастья правительственно возвысили ее. После стольких жертв она достойна сохранить за собой честь быть пристанищем гению. Не станем оспаривать у Австрии эту честь.

Но, с этой оговоркой, бетховенский гений принадлежит также человечеству. Истинные поэты доказывают нам, что гениальные образы радости и страданий, созданные на протяжении истории человечества, с равной силой волнуют все поколения. Что даже для неверующих составляет нетленную красоту псалмов? — Возвращаясь из плена и распевая их на склонах Сионского холма, евреи выражали в этом извечное смятение наших душ... Суламифь описала для своих бесчисленных сестер радости любви. У Данте — Франческа в одном лишь стихе выразила все волнения первого поцелуя. Точно так же любая встревоженная душа найдет себе отклик в грозном финале «Аппассионаты»; она не сможет, услышав заглавную тему, не воспринять властного повеления познать самое себя. Произведение, подобное бессмертному Четырнадцатому квартету, возвышает нас над всеми жизненными негодами, всеми будничными переживаниями. Оно побуждает нас прислушаться к голосам доброты, кротости, внутренних размышлений. В них Бетховен ясно выражает свои замыслы, обращаясь ко всему человечеству.

Скорбь в его творениях передает извечную печаль народов. В траурной процессии Похоронного марша, в хоре, который звучит, повторяя «Pro nobis» в Мессе ре мажор,

во время шествия на крестную муку,— везде выражено стремление народов обрести, среди выпавших на их долю испытаний, тот мир, о котором им часто говорили: когда-нибудь, на протяжении времен, они встретят его на своем пути. И если должно наступить,— как мы надеемся,— умиротворение человечества, это не может быть делом рук одних лишь политиков. В большей степени, чем уточнения границ либо создания арбитражных организаций, это потребует нравственного преобразования народов, усилия каждой человеческой совести, взятой в отдельности, добровольного единения обращенных. Это понял Фихте, один из тех мыслителей, чьи воззрения особенно близки бетховенским. Мятежный дух, таившийся в нем и вдохновлявший его благородный протест против несправедливости; непримиримый разум, который подсказывал ему осуждение смехотворных извращений, порождений любого деспотизма; вера в безусловное торжество цивилизации, мира, братства, достойное уважения трудолюбие, преклонение перед могуществом духа,— Фихте никогда не отрекался от них даже в изгнании либо в самых тягостных обстоятельствах, даже когда он сочинял свои «Речи». Автор «Республики немцев в начале XXII века», так же как и Бетховен, не пожертвовал своим республиканским свободолюбием, когда стал на защиту национальной независимости; он предсказывает и призывает тот день, когда народы, избавленные от авантюр, навязываемых им монархами, обретут равенство и свободу, а стало быть, и возможность подлинного нравственного совершенствования. Хотя Фихте и Бетховен, каждый по-своему, приняли участие в этом немецком возрождении,— романтизм ставил его себе в заслугу,— оба они решительно отбрасывают идеализированные образы прошлого. Во взглядах философа, как нам кажется, больше смелости и силы; он располагает более точными формулами, чтобы раскрыть сущность желанного преобразования: на смену кровопролитным войнам придет борьба объединенного человечества против зла и за овладение знанием. Но не меньше уверенности и в чувствах поэта-музыканта. Один покоряет наши умы силой своей диалектики, другой — убежденностью своего гения творит, по замечательному выражению Джозефа Коирада, «сплоченность искусства, объединяющую бесчисленные одинокие сердца». Каким счастливым и прогрессивным достижением было бы, если б во всем мире, везде, где нахо-

дит себе отзвук Девятая симфония, ревностные сторонники Бетховена почувствовали себя объединившимися в братстве единого содружества.

Заканчивая свою книгу, не скроем, что хотели бы способствовать созданию такого идеального содружества. — Страждущие души, благородные души, возьмите себе в спутники этого человека!

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Игорь Бэлла. Эррио и его книга о Бетховене	3
I. «Intensionsleben»	15
II. В Боннской капелле	28
III. Появляется музыкант-лирик	51
IV. Скрытое пламя	69
V. «Героическая»	88
VI. «Фиделио»	116
VII. Бетховен хочет покинуть Вену	148
VIII. Седьмая и Восьмая симфонии	179
IX. Бетховен получает официальное признание	197
X. Человек. Его характер.	212
XI. Человек. Источники его вдохновения	228
XII. Miser et pauper	248
XIII. Концерт 7 мая 1824 года.	272
XIV. Последние квартеты	293
XV. Конец	311
XVI. Et resurrexit tertia die	331

Индекс 9-1-2

ЭДУАРД ЭРРИО

ЖИЗНЬ БЕТХОВЕНА

Редактор *И. Уварова*. Художник *В. Максим*. Технический редактор *А. Арсланова*. Корректор *Л. Апасова*.
 Подп. к печ. 22/VII 1968 г. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л. 11,25.
 (Условные 18,9). Уч.-изд. л. 20,31 (включая вклейки). Тираж 42 180 экз.
 Изд. № 5561. Т. п. 68 г. № 741. Зак. 42. Цена 1 р. 56 к. Бум. № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2